МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ

ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ №8

г. БРЯНСКА

Одобрено педагогическим советом

Протокол № от 2014 г.

Директор Г. Ф. Клюковская

**Методическая работа на тему:**

**«Недостатки звучания детского певческого голоса»**

Составитель: преподаватель ДШИ №8

Селедцова Е. Н.

Рецензент: преподаватель

Немцева О. Е.

Брянск 2014 г.

**Содержание**

1. **Уроки с начинающими………………………………...4**
2. **Недостатки детского певческого голоса……………..8**
3. **Нарушение вибрато…………………………………….8**
4. **Форсированный голос…………………………..……13**
5. **Горловой голос…………………………………...……16**
6. **Носовой призвук………………………………………17**
7. **Тремоляция, неточность интонации………………..18**
8. **Способы совершенствования детского голоса….…20**
9. **Приложение 1………………………………………….23**

**Приложение 2………………………………………….25**

**Приложение 3……………………………………….…34**

1. **Список литературы…………………………………...37**
2. **Уроки с начинающими.**

В занятиях с начинающими учиться пению, вне зависимости от качества голоса, каким обладает ученик, и метода, которым пользуется педагог, следует выполнять некоторые общепризнанные правила, проверенные практикой.

Уроки с начинающими не должны быть длительными по времени, не превышать 20-25 минут с перерывами между упражнениями. Это объясняется не только тем, что не имеющий ещё выносливости голосовой аппарат быстро устаёт и не может точно осуществить предложенных ему вокально-технических задач, но и тем, что в пении мы имеем дело со сложной координацией многочисленных органов, что требует большого напряжения внимания. Не будет ошибкой сказать, что у ребёнка во время занятий утомляется прежде всего нервная система, а не мышцы как таковые. Когда ученикам педагоги говорят: «достаточно, ты уже устал», а ученик отвечает, что он совсем не устал, что ему только теперь бы и начать петь – это и есть необходимая норма занятий. Если усталость заметил уже и сам ученик – значит, нагрузка была чрезмерной. Обычно педагог судит об усталости ученика по едва заметным изменениям в тембре, а вернее, по точности выполнения предложенного задания. Если задание выполняется недостаточно точно – то нервная система уже утомлена и продолжать занятия не имеет смысла, так как в утомлённом состоянии рефлексы будут устанавливаться очень плохо. Занятия не достигнут цели. Как мы помним, наилучшими условиями для образования рефлекторной связи является многократность и ежедневность повторения нужных сочетаний при неутомлённой, разгруженной от других мыслей, забот нервной системе. Поэтому ежедневность и относительная кратковременность занятий, преимущественно в утренние часы, когда ученик не устал, создаёт оптимальные условия для усвоения материала. Это правило знали ещё в XVII веке старые итальянские педагоги, рекомендовавшие ежедневные занятия 2 раза в день по 15-20 минут с учениками, начинающими учиться петь. Первое время всегда лучше недоиспользовать полагающиеся 45 минут урока или сделать несколько перерывов для отдыха ученика. Такое распределение занятий всегда бывает более рационально, хотя начинающий ученик часто возражает, думая, что чем больше он поёт, - тем скорее научится. Осторожность в смысле нагрузки должна быть всегда соблюдена. Об этом правиле должны знать и сами ученики, в большинстве случаев стремящиеся петь много и рассчитывающие этим скорее достигнуть цели. Самостоятельные занятия учеников следует категорически запретить на достаточно долгое время, пока у педагога не появится уверенность, что без его наблюдения ученик будет петь, сохраняя выработанные им навыки, а не разрушая их иной манерой голосообразования.

Начинать работу над голосом во всех случаях надо с центрального участка диапазона, отталкиваясь от наиболее удачно звучащих нот. Иногда это будут более высокие ноты, иногда наоборот, - более низкие, но всегда относящиеся к центральному отрезку диапазона. Предельных верхних и нижних нот следует избегать даже в том случае, когда они имеются в наличии. Крайние ноты всегда требуют определённого напряжения, так как относятся к пределам физиологических возможностей голосового аппарата данного ученика. Всякие предельные напряжения допустимы только тогда, когда окрепла и верно сформировалась основная часть диапазона. Если предельные звуки давать на раннем этапе развития, то легко включаются дополнительные усилия, ненужные мышцы, которыми ученик старается себе помочь. Это может привести к разрушению естественно правильной координации. Развитие голоса надо начинать с таких упражнений, которые не захватывают переходных нот.

Именно в этом участке голоса находятся так называемые *примарные тоны,* на которых легче всего находится естественное ненапряжённое звучание каждого голоса. Под примерными (первичными) тонами понимаются тоны, «без всякого усилия берущиеся», по выражению Глинки. Это тоны, наиболее лёгкие и звучащие свободно, естественно, ненапряжённо, обычно находятся в средине полного диапазона данного типа голоса. От этих наиболее естественно для каждого голоса звучащих нот и следует начинать отталкиваться в развитии и формировании голоса.

Большую роль в выявлении примарных тонов и естественного тембра голоса вообще играет гласный звук, который наиболее удобен ученику. Всегда следует попробовать различные гласные, выбрать для работы тот, на котором голос лучше всего выявляет свои тембровые певческие качества. Для большинства учащихся это обычно округлённое «а».

Существенным моментом является верно выбранная сила звука, с которой надо начинать работу над голосом. Естественно, что у детей голоса бывают различными по величине. Есть от природы сильные голоса, а есть небольшие. В каждом случае следует отталкиваться то естественной для каждого голоса силы звучания. Громкое пение, как и тихое, чаще всего мало рационально для первых этапов работы над голосом. Громкое пение у большинства детей связано с перенапряжением голосового аппарата, что не даёт проявиться лучшим тембровым качествам голоса, а также возможностям развития полного диапазона. Мешает оно и достижению ровности голоса на всём диапазоне. Постепенно громкое пение приводит к привычке форсировать звучание, что разрушает голос.

Тихое пение на первых этапах работы с голосом также нерационально, так как легко приводит к «снятию звука с опоры», к «бездыханному» пению. Правильное, «опёртое» пение на piano требует уже достаточного мастерства владения звуком. Это не то, с чего следует начинать. Хорошая работа голосовых мышц возможна тогда, когда под ними развито достаточное воздушное давление. Как показали научные исследования, дыхание является активизатором действия гортанного сфинктера, и потому дыхание должно быть достаточно хорошо задержано (т. е. подсвязочное давление поднято), что и имеет место при звуке, взятом с умеренной силой. Глинка хорошо выразил эту мысль, сказав, что начинать петь надо ни forte, ни piano, а «вольно» - так, как естественно присуще данному голосу. Во всех случаях надо отталкиваться от наилучшего характера звучания голоса. У некоторых учащихся полноценное певческое звучание получается только при достаточно-громком пении, тогда его следует временно допускать, постепенно умеряя силу звучания в процессе обработки нужной координации. У других наоборот – красивый, естественный тембр получается только при очень скромном звучании, и малейшая попытка усиления ведёт к его искажению. Тогда следует держаться именно такого скромного звучания, соответственно подбирая упражнения и репертуар. Только время даст возможность по мере развития нужной мускулатуры выявить, без ущерба для тембра, ровности и диапазона, все потенциальные возможности голоса, в частности и ту естественную силу, на которую он способен.

Упражнения для начинающих должны быть весьма несложны, так как всё внимание ученика должно быть сосредоточено на технике голосообразования. Во всех случаях при пении упражнений следует требовать точности атаки и чистоты интонации. К этому следует приучать ученика сразу.

Вне зависимости от метода, которым пользуется педагог, и типа упражнений, которые он употребляет, эти упражнения должны даваться как музыкальные попевки, как отрезки мелодии, как музыкальные мысли, пусть весьма примитивные. Музыкальности выполнения этих упражнений следует требовать с первого же урока в классе. Желательно возможно скорее отойти от подыгрывания упражнений, давая их с хорошо продуманным аккомпанементом. Это развивает музыкальность, обостряет слух ученика и создаёт элементарные навыки пения с аккомпанементом. Недопустимо формальное выстукивание мелодии упражнения. Это ведёт к отрыву вокального задания от всякого музыкального содержания, что является совершенно порочным.

1. **Недостатки детского певческого голоса.**

При вокальном обучении педагог часто встречается с различными недостатками звучания голоса: форсировкой, горловым или носовым призвуком, плоским – «белым» звучанием, тремоляцией, качанием голоса, неточностью интонации и др. Педагогу необходимо знать причины каждого недостатка, понимать механизм его образования и уметь его исправлять.

Указанные недостатки возникают в результате бесконтрольного пения (самостоятельного опыта певца) или плохого обучения, в отдельных случаях могут зависеть от особенностей строения голосового аппарата или от фонетики национального родного языка.

1. **Нарушение вибрато.**

Мы помним, что под вибрато понимается лёгкое вибрирование голоса, сопутствующее певческому голосообразованию и отсутствующее в речевом. Это своеобразная пульсация звука, аналогичная вибрации на смычковых инструментах, сообщающая звуку приятный, льющийся характер. Такое вибрато украшает тембр и придаёт голосу живой, трепещущий, выразительный характер. Голос, лишённый вибрато, становится прямым, мёртвым, невыразительным, сразу теряет свой естественный певческий характер, становясь гудкообразным. Если вибрато осуществляется слишком часто (чаще, чем 6-7 раз в секунду), то слушатель воспринимает его как «барашек» в голосе, если чересчур редко – то создаётся впечатление качания голоса. Таким образом некоторые порочные тембры: качающийся голос, голос с «барашком», «прямой» голос – связаны с дефектами в образовании вибрато.

Мы помним, что в процессе вибрато меняются в каждом в каждом его цикле и высота, и сила, и тембр. Своеобразно сочетаясь у каждого индивидуума, высотное, силовое и тембровое вибрато создаёт специфический характер вибрато у каждого учащегося. Эти сочетания высотного, силового и тембрового вибрато обычно не воспринимаются отдельно от тембра, но, входя в него, создают в голосе неповторимый колорит. Физиология вибрато, т. е. образование его, связано с колебаниями гортани в мышцах шеи. Колеблясь, она действует и на размеры полостей гортани и ротоглоточного канала, а также на механизм работы голосовых связок. Эти колебания всей гортани вызывают сопутствующие движения со стороны дыхательной мускулатуры и артикуляционного аппарата. Иногда можно видеть, как язык колеблется во рту с частотой вибрато. Хуже, когда в движение у учащихся включается и челюсть, что производит неэстетическое впечатление. При звуках, взятых forte, вибрато может хорошо ощущаться и в дыхательных мышцах, которые активно взаимодействуют с работой гортани. Поскольку местом образования вибрато является гортань, оно тесно связано с основными певческими качествами голоса и манерой звукообразования.

В процессе вибрато происходят перемещения и внутри самой гортани и в наклоне черпаловидных хрящей. Словом, весь гортанный комплекс флюктуирует (пульсирует, колеблется) с частотою вибрато, образуя вибрато высоту, силы и тембра. Как отмечает в последнее время Р. Юссон, при помощи электрической записи работы голосовых связок, в образовании вибрато принимает участие периодическое изменение тонуса внутренних гортанных мышц. Это в первую очередь относится к тонусу мышц, составляющих толщу голосовых связок, а именно – к внутренним и наружным щито-черпаловидным мышцам. Напряжённая работа гортани, когда голосовые мышцы и мускулатура, заведующая установкой гортани, сильно напрягаются, тотчас же сказывается на характере вибрато. При нахождении более правильного, менее напряжённого состояния гортани во время фонации улучшается и качество вибрато.

У мастеров вокального искусства вибрато отличается большой ровностью и постоянством. Это воспринимается слухом как устойчивость, определённость звукообразования. Гортань поющего ребёнка должна работать свободно, без лишнего напряжения, что и рождает ровное вибрато. У неопытных учащихся гортань напряжена, работает неустойчиво, поэтому вибрато у них непостоянно, неровно. На слух такой голос не льётся, имеет неопределённый, неустойчивый характер. У детей, с их фальцетной манерой голосообразования, вибрато обычно выражено плохо. Наиболее практически важным вопросом в отношении вибрато является возможность вмешиваться в его характер, менять его в лучшую сторону. Несомненно, что характер вибрато в значительной мере – качество естественное, природное, зависящее и от строения голосового аппарата, и от приобретённых навыков, и от тонуса мышц, и от состояния нервной системы индивидуума. Однако можно ли на этом основании делать вывод о том, что, будучи обусловлено природными факторами, оно неизменно, незыблемо? Безусловно нет. Вибрато, как и другие качества голоса, может быть изменено как в лучшую, так и в худшую сторону. Вибрато поддаётся направленному воспитанию.

Есть мнение, что на вибрато повлиять нельзя и вообще невозможно вмешаться в его работу. Между тем вибрато в значительной мере подвластно нашей воле. Когда учащийся владеет голосом, он может сделать голос прямым, невибрирующим, то есть может остановить вибрато и может его усилить («разболтать»). Следовательно оно поддаётся непосредственному воздействию воли. Можно приучить учащегося петь более инструментально, с небольшим вибрато, удерживаясь от крупных колебаний. Если не придавать вибрато серьёзного значения и не работать специально над ним, оно может изменить свой характер в худшую сторону. У тех детей, которые форсировано, много и неверно поют, голос начинает качаться, «разбалтываться», то есть происходит нарушение нормального певческого вибрато вследствие потери верной координации в работе голосового аппарата. У форсирующих звук, и у учащихся с неверной манерой звукообразования это происходит вследствие перенапряжения и переутомления мышц с последующей потерей их естественного тонуса.

Конечно, воздействие на вибрато, которое может оказать педагог на учащегося, ложатся на определённые естественные свойства голосового аппарата того или иного учащегося. Поэтому степень овладения красивым вибрато, возможности исправления его дефектов – всегда ограничены природными данными индивидуума. Педагог должен уметь разобраться в голосе ученика и, если имеются те или иные дефекты вибрато, - целенаправленно воспитывать голос в нужном направлении. Следует отметить, что свободное и естественное вибрато, придающее красоту голосу, всегда сочетается с верным звукообразованием в целом. Если голосовой аппарат перенапряжён, скован, - это немедленно сказывается на характере вибрато. Поэтому с выработкой правильного певческого тембра постепенно улучшается вибрато. Голос успокаивается, становится определённым, ясным, свободно и спокойно вибрирующим. В процессе постановки голоса при вырабатывании верной координации происходит и улучшение качества вибрато. Конечно, воздействие на вибрато требует постоянно внимания со стороны педагога. Наиболее частые случаи дефекта вибрато – это «раскаченные», тремолирующие голоса, с одной стороны, и малое вибрато или его отсутствие – с другой. Работа над «раскаченным», тремолирующим голосом детей, должна начинаться со снятия лишних напряжений и поиска естественного звучания. Верное вибрато подсказывает, что координация в работе голосового аппарата улучшается. По мере избавления голосового аппарата от перенапряжений, постепенно снимается качка голоса. Процесс этот длительный, и не всегда может быть осуществлён с достаточным эффектом, привлечение внимания ученика к явлению вибрато может помочь в этом. Однако у форсирующих, «качка голоса» - это сопутствующее явление, причина которого кроется в форсировке. На неё-то и следует направить своё основное внимание.

В случае, когда вибрато в голосе отсутствует и он имеет прямой, гудкообразный характер, следует специально поработать над выработкой естественного вибрато. Поскольку причина отсутствия или неровности вибрато одна – перенапряжение, скованность гортани, - основное внимание надо направить на поиски естественного звучания. Вместе с раскрепощением голосового аппарата начинает появляться и естественное вибрато. Однако встречаются случаи «прямых», «жёстких» детских голосов, которые трудно поддаются выработке вибрато. В этих случаях нужны специальные упражнения, напоминающие подготовительные упражнения к трели, а также работа над беглостью вообще, и над трелью – в частности. Быстрые чередования нот снимают лишние напряжения, освобождают голосовой аппарат от скованности, и гортань начинает приобретать свободу и вибрировать. Это ощущение вибрации гортани может быть легче усвоено учеником, если он приложит руку к кадыку гортани учителя. Ощущения под пальцами помогают понять ученику те движения, которые должна делать гортань при естественном, свободном вибрато.

Весьма существенным для успеха в работе над вибрато является показ и рассказ о его значении для певца. Не все ученики понимают, что у них дефект в вибрато. Демонстрация звукозаписи голоса, имитация и ощупывание гортани могут подсказать то, что не умеет выделить слух ученика. Сознательное отношение к своему вибрато, и умение его слышать и контролировать, обычно ведёт к улучшению, а иногда и к полному овладению нормальным певческим вибрато.

Из всех дефектов вибрато, наиболее трудно исправимы дефекты его частоты. Дефекты глубины вибрато исправляются значительно легче. Нельзя не упомянуть здесь о значении, которое может иметь акцент вибрато. Если акцентируется верхний звук вибрато, то такой звук нам будет казаться выше того, при котором акцент падает на нижнюю ноту вибрато. Частично вопросы позиционного понижения и повышения звука, могут быть объяснены переходом акцента вибрато с верхнего звука на нижний.

1. **Форсированный голос.**

Под форсированным звучанием голоса следует понимать не просто громкое пение, а такое, при котором голосовой аппарат работает с явным перенапряжением. Для некоторых учащихся с большими голосами, громкое пение является вполне естественным. Форсированность звучания определяется не абсолютной громкостью звука, а чрезмерной его силой для данного индивидуума. Эта чрезмерность силы звука оказывается на тембре голоса, который меняется в худшую сторону. При форсированном звучании невозможно сохранить те наиболее «красивые» колебания голосовых связок, которые рождают лучшие тембровые качества голоса. Голосовые связки начинают работать исходя из задачи удержать непомерное воздушное давление, а не из стремления дать звук наибольшей красоты, хорошо «отражающийся» в верхнем и нижнем резонаторах, легко и плавно льющийся. В результате, приучая голосовые связки работать в ином напряжённом режиме, учащийся включает другую мускулатуру, старается сопутствующими движениями помочь этой непосильной работе гортани и теряет лучшую координацию в работе голосового аппарата. Вместе с ней уходят и лучшие тембровые качества голоса. «Раз утраченная нежность голоса, не возвращается никогда», - сказал знаменитый педагог М. Гарсиа. Постепенно, в результате форсированного пения стирается тембр и начинает нарушаться вибрато. Голос раскачивается, начинает тремолировать, разрушается. Форсировка трудно поддаётся исправлению, но при постоянной систематической работе над голосом можно в большинстве случаев достичь возвращения его утерянных качеств. Для этого следует упорно работать над качеством певческого тона, исключив на время всё, что может толкать учащегося к форсированному звучанию. Снимая лишние напряжения на упражнениях, вокализах, и, позднее – на правильно подобранном репертуаре, постепенно можно добиться значительных улучшений в голосообразовании. Однако этого можно достичь только при ясном осознании вреда форсированного звучания. Для этого ученик должен понять, что стремление к силе звучания не приводит к громкости его звучания для слушателя, что сила и громкость – не равнозначные понятия. Работая над выявлением лучших качеств тембра, мы тем самым делаем звук полётным, хорошо несущимся в зал. Наоборот, форсированный звук, теряя в тембре, делается значительно менее полётным, несмотря на большие усилия со стороны певца. Форсировка не приводит к тому, к чему стремится маленький исполнитель – чтобы голос был большой, сильный, хорошо слышимый в зале. Общеизвестным является факт, когда небольшой по силе голос отлично несётся через оркестр, а большой голос может в зале пропадать и не производить никакого впечатления. Как мы помним, летучесть звука зависит от выработки высокой певческой форманты, делающей голос металличным и полётным. Форсировка деформирует тембр, высокая форманта начинает плохо формироваться, а вместе с этим теряется и полётность звука. Таким образом, следует научить учащегося понимать, что громкость голоса для слушателя определяется не столько тем усилием, которое затрачивает исполнитель, сколько правильностью певческого тембра. Умеренное усилие со стороны исполнителя при правильном певческом звучании создаёт впечатление большой громкости звука, по сравнению с большой силой звука при неверной организации его тембра. Этим объясняется существование так называемых полётных голосов, и голосов, не летящих в зал. Голос, построенный с преобладанием высоких обертонов, всегда будет для слушателя во много раз сильнее того, в котором преобладают низкие обертоны. Поэтому, для профессионального пения, опытные учащиеся, с правильно организованным звучанием, затрачивают значительно меньше сил, чем неопытные. В этом кроется секрет хорошего пения. Однако, с этим трудно примириться учащимся, с хорошими голосами. Им всегда кажется необходимым выдавать большую звуковую энергию для того, чтобы быть слышимыми в зале. Опытные учащиеся себе этого не позволяют, за исключением необходимых кульминационных моментов.

Начиная работать над снятием форсировки, следует помнить, что избавление от неё приходит не сразу, а достигается постепенной тренировкой голосового аппарата в смысле смягчения голоса и нахождения более естественно звучащих нот. Нельзя сразу переводить учащегося, который форсирует, на облегченное звучание, иначе голос может «сняться с опоры», потерять профессиональное звучание. Мышцы должны постепенно отвыкнуть от чрезмерных напряжений, без ущерба для потери их тонуса, без кардинальной перестройки певческого звучания. Лучшим способом в борьбе с форсировкой является перевод ученика на более спокойные произведения элегического плана или на быстрые, требующие гибкости, изящества. Ничего эмоционально возбуждающего, провоцирующего на громкое пение, давать не следует. Сам материал должен наталкивать ученика на спокойное звучание, более мягкого, спокойного, свободного характера. Если ученик достаточно музыкален, он сумеет найти нужный певческий звук. Большое значение могут иметь здесь упражнения, рассчитанные на выявление наилучшего звучания голоса. Среди упражнений следует отдать предпочтение тем, которые построены на быстром движении. Медленные упражнения позволяют форсировать, быстрые – нет. Беглость – лучшее средство борьбы с форсированием звука. Краткость каждой ноты не позволяет ребёнку форсировать голос. Быстрые движения не удаются, если голос форсирован. Поэтому работа над развитием беглости приводит к большей гибкости голоса, освобождая голосовой аппарат от лишних напряжений, от перегрузки, вырабатывает более правильную координацию между всеми органами, участвующими в голосообразовании.

Однако все старания педагога сводятся к нулю, если учащийся сам не понимает, что его голос звучит форсировано. К сожалению, форсирующие исполнители часто убеждены, что петь следует именно так. В этих случаях, если не удаётся переубедить ученика, все старания будут напрасны. Только глубокое убеждение может помочь ему перестроиться на более спокойное, естественное пение. Справедливость требует сказать, что бывают в природе такие голоса, которые оказываются способными долгое время выносить форсированное пение без особенно заметного ущерба для голоса. Однако такие голосовые аппараты – исключения, а не правило. Для громадного большинства детей-исполнителей форсировка является страшным бичом, приводящим к гибели множество ценных голосов.

1. **Горловой голос.**

Горловой или зажатый голос может быть следствием неверной напетой манеры голосообразования, подражания певцам. У детей с красивым тембром, но имеющих горловой призвук, последний снимать следует очень осторожно. Как показывает практика, вместе со снятием горления может утратиться и красота тембра. Причиной горлового призвука является пересмыкание голосовых складок, фаза их сомкнутого состояния удлинена, они перенапряжены; высокое певческое положение гортани. Горление является постоянным спутником форсировки голоса. При этом голос звучит резко (в нём изобилие высоких обертонов), плоско, не имеет естественного свободного вибрато, характерна жёсткая, твёрдая, нередко «каркающая» атака. К приёмам снятия горления относится отработка мягкой атаки. При сильном горлении возможно применение и придыхательной атаки, но кратковременно, на начальном этапе обучения. Показано пение на слог с согласным «Х». для понижения певческого уровня гортани необходимо освободить нижнюю челюсть, т. е. добиться её свободного опускания во время пения на гласные «О», «А», «У». Этого необходимо добиться потому, что гортань как бы подвешена на подъязычной кости, которая в свою очередь связками прикреплена к нижней челюсти. При опускании нижней челюсти опускается подъязычная кость, а вместе с нею и гортань. Методическим приёмом произвольного опускания гортани является зевок, которому при снятии горления надо уделить особое внимание.

Перенапряжение и высокое положение гортани усугубляется часто напряжением языка. Снятию напряжения с корня языка помогает зевок, а с его кончика – слоги с согласной «Л» (ЛЕ, ЛЮ, ЛО, ЛУ), а также показаны язычные согласные (Ц, Ч, Ш, З).

Применяют преимущественно гласные с большим импедансом (акустическим сопротивлением в надскладочном отделе певческого рупора) – «О», «У». эти гласные неразрывно связаны с зевком и формированием округленного звучания. Они помогают снятию «плоского» звучания и нахождению высокой позиции звука. Высокая позиция звучания – это усиление резонирования в верхних резонаторах, в результате чего основная энергия звука смещается в сторону высоких обертонов и усиливается верхняя певческая форманта. Нахождению высокого певческого звучания помогают слоги с сонорными согласными: «Л», «М», «Н», «Р», а также упражнения на пение с закрытым ртом, (в обиходе называемое мычанием). С него начинают распевание, так как оно не только настраивает на высокую позицию, но и приводит голосовые складки в рабочий тонус. «Мычание» следует начинать со среднего отрезка диапазона голоса на двух-трёх-четырёх нотах, спетых на легато, напевно. Не следует применять: слоги с согласными «К», «Г», учитывая, что они хотя и хорошо поднимают мягкое нёбо (для зевка), но и вызывают напряжение корня языка и, следовательно, поднимают гортань; гласный «И», который образуется при плотном смыкании голосовых складок и также поднимает гортань. В начале обучения не показан гласный «А», так как на нём хорошо проявляется природный тембр, а следовательно, и горление.

1. **Носовой призвук.**

Причиной носового призвука является опущенное мягкое нёбо при пении, то есть когда оно недостаточно поднимается и значительная часть образовавшихся звуковых волн не отражается от нёбного свода (твёрдого и мягкого нёба), а попадает в носоглотку и носовую полость, отчего там чрезмерно усиливается резонирование и возникает специфический носовой призвук. Важно выявить причину вялости мягкого нёба: его нетренированность (что бывает часто у детей) или аномалии строения (длинное мягкое нёбо), или результат спаек, образовавшихся после удаления миндалин. В первом случае этот недостаток хорошо поддаётся исправлению. В остальных указанных случаях приходится долго и упорно работать над его искоренением и нередко он до конца не изживается. Поднятию мягкого нёба способствует установка рото-глотки на зевок, причём в начале обучения приходится использовать несколько утрированный зевок, но при этом следует следить, чтобы он не углублял общий фон звучания голоса. Показана тренировка нёба на зевок без певческого звука (как физкультура для мягкого нёба, его активизация). Широко используются гласные «О», «У», помогающие образования зевка, «У» - больше всех других гласных поднимает мягкое нёбо. Также показаны «К» и «Г», которые больше других согласных поднимают мягкое нёбо. Поскольку гнусавость обычно сочетается с углубленным звучанием, надо следить за его приближением. Также надо обратить внимание на каком из гласных больше проявляется рассматриваемый недостаток и дать упражнения с чередованием этого гласного с гласными «У» и «О». В упражнениях исклюю чаются нёбные согласные – «М» и «Н», при произнесении которых нёбо находится в опущенном состоянии, что может усилить гнусавость. Показано применение согласных переднего артикуляционного уклада: «Д», «З», «Л», «С», помогает также хорошая активизация артикуляции.

1. **Тремоляция, неточность интонации.**

Тремоляция чаще всего бывает природным качеством и трудно поддаётся исправлению. Она возникает вследствие асинхронного колебания голосовых складок, нередко, когда одна из складок утолщена. У детей может возникнуть от неправильного пения. При этом часто сочетается с недосмыканием голосовых складок, их утолщением.

Необходимо нормализовать процесс голосообразования: снять напряжение с гортани и дыхания (о чём уже говорилось), поднять позицию звучания, организовать правильную опору звука, так как часто тремоляция сочетается со слабой опорой звука; убрать несмыкание голосовых складок ( о чём будет сказано ниже). Следует в вокализах и произведениях добиваться инструментального характера звучания, применять произведения напевные, кантиленные.

Неточность интонации проявляется в её завышении или занижении. Прежде всего надо выяснить, не является ли данный дефект причиной плохого слуха ребёнка. Завышение интонации наблюдается при форсировании голоса, при форсировке дыхания, что, естественно, надо нормализовать. Надо обратить внимание на позиционность звука учащегося, при необходимости её углубить, добиться нужного округления звука. Занижение интонации бывает при мутации, при ослабленном смыкании или несмыкании голосовых складок, при утомлении голоса. Причиной занижения интонации может быть пение глубоким, тёмным звуком и на низкой позиции, при этом показано применение звонких согласных, приближение и осветление звучания, то есть создание нужной высокой и близкой позиции с оптимальным округлением. Неточность интонации часто встречается у начинающих учащихся даже при наличии неплохого музыкального слуха. В этом случае причиной является отсутствие координации слуха с работой голосового аппарата. По мере овладения приёмами правильного воспроизведения звука этот недостаток исчезает. На первых порах надо найти такую силу звука (обычно её уменьшить), при которой учащийся поёт чисто, и затем в процессе обучения по мере овладения нужной позицией, округлением, атакой звука, опорой дыхания устанавливается оптимальная сила звука с устойчивой, точной интонацией.

1. **Способы совершенствования детского голоса.**

Порочные призвуки в тембре голоса ребёнка возникают от нарушения в работе различных отделов голосового аппарата. Педагог должен работать над их исправлением, зная причину того или иного недостатка. Тембр может быть значительно улучшен, если педагог правильно борется с недостатками. «Качание», «барашек» в голосе, как и его гудкообразный характер, связаны с нарушениями вибрато, поэтому всё внимание педагога должно быть направлено на снятие лишнего напряжения шейных мышц, освобождения гортани. Горловой тембр, зажатии звука происходят от излишне активной смыкательной работы голосовых связок. Педагог поступит правильно, если будет временное расслаблять их чрезмерно плотное смыкание. Форсировка разрушающе действует на детский голос, вызывая появление «качки» и заметное ухудшение тембра. Изменение насыщенности звучания, лёгкий репертуар, подвижные упражнения – помощники в борьбе с форсировкой. Хотя тембр в значительной степени определяется природными свойствами голосового аппарата, он может меняться под влиянием работы над голосом.

Непременным условием при устранении рассмотренных недостатков певческого звучания является постановка и решение следующих педагогических задач:

1. Обострение внимания поющего к имеющемуся недостатку звучания, создание чёткого слухового представления о нём, чему помогает показ педагога своим голосом не только правильного, но и с имеющимся недостатком звучания. При этом для усиления наглядности можно применять утрированный показ недостатка, но за ним обязательно должен следовать показ правильного звучания. Данный приём полезен в начале обучения.
2. Создание отрицательного отношения учащегося к своему недостатку.
3. Вскрытие причин возникновения недостатка звучания и особенностей работы детского голосового аппарата при этом.
4. Ознакомление учащегося в процессе работы со способами исправления данного недостатка звучания. Применяя то или иное воздействие или приём, надо давать объяснение. Например: зачем нужно округление и зевок при исправлении горления, объяснить как этого добиться.

Таки образом в результате реализации указанных задач у учащегося должно сформироваться достаточно полное представление об имеющемся недостатке звучания (об особенностях звучания голоса, их причинах, о механизме их образования), знание средств его устранения и вполне осознанное применение этих средств.

В основе совершенствования вокальных качеств, всегда лежит развитие слуха. Поэтому воспитание представлений учащегося о правильном певческом звучании голоса является предметом первой заботы педагога. Одновременно с воспитанием слуха педагог ведёт работу по улучшению деятельности голосового аппарата, вырабатывая необходимые вокальные навыки. Стремясь исправить недостатки, имеющиеся в голосе ученика, педагог выбирает определённые целенаправленные упражнения, вокализы, подбирает репертуар, способный воздействовать на голос в нужном направлении. Он рассчитывает при помощи этого педагогического материала вызвать к жизни лучшие координации в работе голосового аппарата, добиться более совершенного звучания голоса, более «ловкого» управления им. Однако он полагается, как правило, не только на воспитывающее действие педагогического материала, но, кроме того, использует другие возможности исправить имеющиеся недостатки.

Педагог использует в живом общении с учеником и показ, и рассказ о том, что следует и чего не следует делать, и предлагает, если это упражнение или вокализ, петь на определённые звуки или их сочетания, то есть пользуется фонетическим методом. В своём стремлении исправить недостатки ученика, привить нужные навыки, он использует все возможности педагогического воздействия. Такое многообразие способов, имеющих найти целью более правильное звучание или верный путь преодоления того или иного недостатка, является вполне закономерным и правильным. Как показывает жизнь, педагоги по-разному относятся к использованию в практике этих разнообразных возможностей воспитания голоса, и они своеобразно сочетаются у каждого. Некоторые педагоги никогда не показывают, а лишь рассказывают, чего они хотят от ученика, то есть избегают подражания. Другие, «не вмешиваясь в вокал», не рассказывают, как верно строить звук, какие движения, приёмы делать, а лишь «распевают», тренируют голос, ориентируясь в основном на развитие слуха. Третьи не считают достаточно серьёзной проблемой подбор того музыкального материала, который следует давать ученику для правильного развития его голоса. Их девиз: «Не столь важно что петь, как важно как петь!» Они думают, что учить пению, вырабатывать определённые установки в голосовом аппарате можно на любом музыкальном материале и какие произведения включать в репертуар – не имеет серьёзного значения, лишь бы они были посильны.

Между тем и подбор музыкального материала, и показ, и объяснение, и обучение определённым движениям – всё это важно в процессе обучения. Каждый из этих моментов имеет свою специфику, свои положительные стороны и предъявляет к педагогу особые требования.

**Приложение 1.**

**Примерное построение вокальной гимнастики.**

Начинать гимнастику следует с участием педагога, а далее – самостоятельно. Разминка занимает 20-30 минут и должна стать регулярной перед вокальной работой (уроком, репетицией, концертом).

1. **Физическое самосознание (без звука)** (5 минут)

«Выстройте» свой позвоночник вверх, вытянитесь и опуститесь, повиснув вниз головой. «Перекатите» голову по кругу, расслабьте (с помощью рук) челюсть и язык, разомните мягкое нёбо, зевните, потянитесь во все стороны.

1. **Мягкое нёбо** (1,5 минуты)

Втяните в себя дыхание через холодок. Зафиксируйте холодок в мягком нёбе, формируя зевок и растягивая ротоглоточный канал по горизонтали и вертикали. Крикните «хай».

1. **Язык и челюсть** (1,5 минуты)

Выполните упражнения на расслабление и освобождение языка и челюсти, разомкните зубы, перекатите голову на «ха-а-а-м» для расслабления шейного отдела.

1. **Дыхание** (2 минуты)

Выравнивая позвоночник, сбалансируйте вес тела. Закрыв глаза, представьте свой скелет. Ощутите ритм своего обычного дыхания, потом подключите вдох и выдох облегчения на звуке «Ф». Приучайте диафрагму опускаться вниз при выходящем дыхании.

1. **Освобождение себя в звуке** (4 минуты)

Начните распевание, лёжа на полу, потом с перекатыванием с живота на спину. Далее, стоя для релаксации кричите, освобождая себя в звуке «хэй», «хай». «Вытряхните» звук, потрясывая плечами и всем телом. «Перекатите» голову в крике, стоне, крикните, «уронив» позвоночник и повиснув вниз головой.

1. **Касание звука** (10 минут)

Запрокиньте голову назад и ощутите связь с центром диафрагмы. Выдохните из центра и освободите челюсть и язык. Формируйте звук «ха-ха-а-а-х» для поиска вибраций в центре тела. Выполняйте распевание «хи-и-и-и-х», «ха-а-а-а-х» по диапазону (на 1-2-3 звуках).

1. **Вибрации** (5 минут)

Соберите вибрации на губах «м», на мычании распространите вибрации в «маску», далее в череп, мысленно доставая вибрацией макушку головы. Формируя главный тон вибрации, ищите в звуковом канале на резонаторной лестнице. Пойте упражнение «ракета» - глиссандо по диапазонам снизу вверх и обратно. Для этого лаётся стартовый тон внизу и верхний вверху, голос скользит по полутонам от стартового тона до верхнего. Начинаем с объёма в 1 октаву и доходим до двух и более.

1. **Резонаторы** (3 минуты)

Для изучения вибраций в груди и голове, идущих от центра, запрокиньте голову назад: «ха-а-а-а»; поднимите голову: «хиииии»; уроните голову вперёд: «хи-хи-хи».

Повторите всё в обратном порядке. «Уроните» звук в область грудной клетки и затем проверьте резонирование по всему каналу.

Далее следует сделать упражнения выборочно по 1-2 в соответствии с текущими задачами и определённой стадией обучения или для получения навыков и умений, необходимых конкретному обучающемуся.

Потом можно приступать к певческому распеванию, исполняя его по системе сложности, по индивидуальному подбору и в соответствии с поставленными задачами. Предложенные распевания не обязательно выполнять в полном объёме и в данной последовательности. Их очень много, и каждый педагог в зависимости от творческого процесса сам комплектует необходимые певческие упражнения с учётом многих факторов: возраста ученика, степени выучки, педагогических целей и т. д.

Все распевки лучше аккомпанировать в малой и большой октавах, что помогает вытаскивать обертоны грудного резонирования. Распевки исполнять с движениями по полтона с середины диапазона сначала вниз, потом по всему диапазону вверх и обратно.

Очень полезны распевания на staccato поТ5 и арпеджио для ощущения качающегося дыхания, наполненного вибрациями. Обратить особое внимание на формирование гласных. Они рождаются в ротоглоточном канале, тогда как для согласных нужны губы, язык, челюсть и весь рот.

Голос останется «плоским», если вибрации для гласных образуются во рту и на зубах. Казалось бы, наоборот – близкий звук должен быть «полётным». Однако в этом случае он теряет самое ценное своё качество – тембральные обертоны и силу, а «сдувание» звука с губ не гарантирует его «полётности», так как он лишается «трубы», продолжающей звуковой сигнал.

Итак, выполняя вокальную гимнастику, учитесь слышать, слушать и управлять своими ощущениями.

**Приложение 2.**

**Упражнения для распевания.**

Предлагаю комплекс упражнений по распеванию голоса, использованный в моей практике.

**Упражнение №1**

**Система упражнений на staccato**

*Проследить:*

1. За процессом певческого дыхания и движения диафрагмы на касание каждого звука; можно подключить и проконтролировать все типы певческого дыхания;
2. Упражнение исполняется на одном дыхании или на придыхательном качании, двигаясь по полтона вверх от «си бемоля» малой октавы до «до» второй октавы или «си» первой, а далее вниз до «си бемоля». Начинать с примарного тона;
3. Каждая гласная формируется в одном фокусе. Действуют «средняя» и «верхняя» точки зевка.



*Педагогическая цель:*

1. Выстроить певческий тон;
2. Определить для певческого тона место фокуса:

«нижнее» (в маске),

«среднее» (под зевком),

«верхнее» (под куполом нёба на внутренней улыбке).

1. Отшлифовать певческий тон на вибрациях в звуковом канале, открывая головной резонатор.

**Упражнение №2**

**Система упражнений на legato**

**для выравнивания регистров**

*Проследить:*

1. За сохранностью ровной вокальной линии на округлённом певческом тоне. Каждый звук, как бусинку, нанизывать на ровную нить, тем самым преследуя принцип *сглаживания* гласных. Один звук как бы «переливается» в другой или «вытекает» из другого. Инструментальная вокализация возникает с ощущением «длинного смычка»;
2. За сохранностью звука одной силы близкого формирования;
3. За настройкой первого тона и сохранения его на протяжении всего упражнения;
4. За закреплением позиций верхнего тона во всех группах;
5. За закреплением наработанных ощущений.

Упражнение петь от «си бемоля» малой октавы вверх до второй октавы в зависимости от подготовленности голосов и далее вниз.

В упражнениях использовать чередование гласных «И» - «Е», «У» - «О», «О» - «А», «А» - «О».



*Педагогическая цель:*

1. Развитие кантилены (плавного звуковедения);
2. Сглаживание гласных звуков и переход от звука к звуку;
3. Распределение дыхания на певческую фразу;
4. Свобода и полнота звучания.

**Упражнение №3**

**Система октавных упражнений**

*Использовать:*

1. Мажорные и минорные гаммы;
2. Широкие арпеджио больше октавы;
3. Петь разными штрихами (legato, staccato, marcato);
4. Начинать упражнение с «ля» малой октавы, заканчивать «ми» второй октавы;
5. Все упражнения исполнять, используя тональности в хроматическом порядке.

*Проследить:*

1. За неразрывностью вокальной линии (точно распределять певческое дыхание);
2. За сохранностью звучности верхнего тона при движении вниз.



Арпеджио Россини



Исполняется на одном дыхании.

*Педагогическая цель:*

1. Развитие диапазона голоса;
2. Сглаживание регистров, выравнивание голоса на всём диапазоне;
3. Распределение дыхания;
4. Высвечивание верхнего тона;
5. Использование гамм и широкого арпеджио

**Упражнение №4**

**На технику голоса:**

**подвижность, лёгкость и гибкость**

*Выполнять:*

1. Петь с продвижением в тональностях по полтона, соответственно диапазона;
2. Петь как legato, так и на staccato;
3. Начинать петь в медленном темпе и ускорять по мере отработанного исполнения;
4. Петь с названием нот и на гласный звук.





*Педагогическая цель:*

1. Сглаживание звуков в вокальной линии;
2. Яркое, чёткое звучание всех нот;
3. Сглаженные переходы в разные регистры.

Целесообразно использовать упражнения с превышением октавы и со скачками в октаву.



**Упражнение №5**

**на однохарактерность звучания гласных**

*Проследить:*

1. За использованием гласных в порядке:

А-Э-И-О-У ХА-А-ХИ-А-ХА

У-О-А-е-И МИ-И-МА-А-МИ

О-А-У-И-е И-Е-А-О-У

А-О-У-И-е О-У-И-Е-А

1. За использование вместе с гласными согласных: «З», «М», «Д» и т. д.
2. За выравниванием гласных в куполе с мягкой опорой, на смешанном резонаторе;
3. На выдохе сбросить оставшееся дыхание, на вдохе ощутить аромат цветка.





На выдохе сбросить оставшееся дыхание.

На вдохе ощутить аромат цветка.

*Педагогическая цель:*

1. Избежать пестроты звучания по тембру, сохранить окраску для всех гласных;
2. Исполнять на середине диапазона (гласные осторожно подменяются);
3. Избегать чрезмерной артикуляции, ощущать резонирование, яркость и «полётность» звука;
4. Добиться инструментального способа звуковедения, меняя динамику звучания.

**Упражнение №6**

**На развитие гармонического слуха**

Гармонический слух помогает ощутить вокальную линию своего голоса внутри гармонии. Голос певца является интонационной вершиной, выделенной из всей палитры гармонической фактуры. Гармония украшает и поддерживает голос.

*Выполнять:*

1. Воспитывать тяготение к данной природе звучания, чтобы исполнительство вызывало эстетическое наслаждение;
2. К двухголосию подводить постепенно, чтобы внутренне не отпугнуть, а напротив, достигнутую удачу закрепить эмоционально.

**Упражнения:**

1. Пение гамм в двухголосном варианте. Первый голос поём, второй играем. После первого звука голоса разъединяются в терцовое звучание.
2. Пение гамм секвенциями. Для второго голоса на первой доле выдержанный звук по звукоряду.
3. Пение канонов. Один голос играем, другой поём.
4. Пение упражнений с передачей мелодий с голоса в голос, или на фоне выдержанного звука второй голос ведёт свою тему.
5. Пение тонического трезвучия в различных вариантах (два звука играем, третий поём, изменяя порядок нот).

*Педагогическая цель:*

1. Научить вслушиваться в свой голос на фоне других голосов;
2. Учиться сливать свой голос в общий унисон гармонического звучания. Удерживать свою партию;
3. Воспитывать чувство ансамбля;
4. Подчинять свой голос общей гармонической фактуре аккомпанемента.

**Приложение 3.**

**ПРАКТИКУМ**

**по начальному курсу обучения**

У каждого педагога может возникнуть вопрос, с чего же начать. Предлагаю план нескольких первых занятий, который может корректироваться педагогом в зависимости от успехов и возможностей ученика, поставленных целей и задач в процессе обучения.

**Занятие №1**

1. Релаксация, актив и пассив (лёжа).
2. Физическое самосознание. Работа с позвоночником. Певческая установка (стоя).
3. Система входящего и выходящего дыхания, выдох на «Ф», «С» с примарным тоном на продолжительность (лёжа).
4. Физическое осознание гортани, языка, поиск «зевка», внутренней улыбки, перемещение «холодка» (стоя).
5. Освобождение себя в звуке. На примарных тонах касание звука «Ле-О-О-О» (певч. Упражнение №1В), а далее в хроматическом порядке от «си бемоля» малой октавы вверх и вниз.
6. Певческое упражнение № 1Б на «Ле», переходящее в «О», на «МИ», переходящее в «И». Оформляем мягкое нёбо в певческое положение.
7. Беззвучные упражнения на певческое дыхание.

**Занятие №2**

1. Релаксация. Актив, пассив мышц-вдыхателей. Работа с позвоночником (лёжа, потом стоя).
2. Диафрагма, её функции и работа при певческом дыхании.
3. Дыхание, вздох с выдохом облегчения.
4. Беззвучные упражнения на язык, физическое осознание и освобождение челюсти.
5. Понятие о звуковом канале. Работа с мягким нёбом, внутренняя улыбка, зевок, округлость.
6. Освобождение себя в звуке. Певческие упражнения №№ 1Б, 1В. Звук формируем без подъездов, звуковой поток не касается языка.
7. Певческое упражнение №2. Алгоритм применяем со вздохом с выдохом облегчения.

**Занятие №3**

1. Релаксация, элементы певческой гимнастики (лёжа).
2. Понятие о формировании певческого тона. Певческие упражнения №№ 1А, 1Б, 1В.
3. Дыхание. Певческое упражнение №2 со вздохом с выдо-хом облегчения.
4. Понятие о вибрациях в звуковом канале.
5. Певческие упражнения №№ 3А, 3Б на legato с формированием гласных. Следить за льющимся звуком.
6. Певческие упражнения №№ 3Б, 3В на staccato с качанием диафрагмы.
7. Беззвучные упражнения из главы «Сила голоса есть сила дыхания».

**Занятие №4**

1. Психологические аспекты певческого процесса.
2. Упражнения на расслабление.
3. Певческое упражнение №1Г. Из глубины дыхания «подхватываем» «ниточку со звуком» и «вытягиваем» её по звуковому каналу на «О-А-О».
4. Певч. Упражнение №1В. Формирование гортани. Поём, качаясь с закрытыми глазами.
5. Понятие о резонаторах. «Резонаторная лестница». Певческие упражнения №№ 1В, 4А.
6. Выстраиваем звуковой канал («трубу»). Певческие упражнения №№ 1Б, 4В. Внутреннее восхищение собой и звуком.
7. Певческое упражнение №43 со словами: «Я пою», «Я люблю». Поём в хроматическом порядке от «си бемоль» малой октавы согласно диапазону вверх и вниз. Добиваемся благородного звучания. В исполнение вложить эмоциональное состояние.

На каждом занятии педагог прививает ученику:

1. Бережное отношение к звуку и голосу;
2. Умение анализировать, оценивать и контролировать свои ощущения и наработки в певческих навыках;
3. Желание к самостоятельным поискам в творческом процессе в союзе с педагогом и без него.

**Список литературы**

1. Заседателев Ф. Ф. Научные основы постановки голоса. – М.: Музиздат, 1937.
2. Ламперти Ф. Искусство пения. – М.: Изд-во Юргенсона, 1892.
3. Левидов И. И. Постановка голоса и функциональные расстройства голосового аппарата. – М., 1929.
4. Линклейтер Кристин. Освобождение голоса. – М.: Гитис, 1993.
5. Мордвинов В. И. Практика основной работы по постановке голоса. – М.: Музиздат, 1948.
6. Назаренко И. К. Искусство пения – М.: Музиздат, 1948.
7. Севастьянов А. И. 132 упражнения для учителя по развитию голоса и дыхания. – М.: Педагогическое общество России, 2002.