

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
Детская школа искусств имени А.П. Артамонова (№2)
Ленинского района города Ростова-на-Дону**

Петраченко Татьяна Геннадьевна

**Организация вокальной работы
с начинающими учащимися
младшего школьного возраста**

2015 г.

Содержание

Введение.....	3
1. Основные принципы и задачи первого периода вокального воспитания учащихся младших классов.....	4
2. Некоторые особенности вокального воспитания, связанные с охраной детского голоса.....	5
3. Практическая работа по развитию певческого голоса детей младшего школьного возраста с помощью вокальных упражнений.....	7
4. Певческое дыхание и опора голоса.....	11
5. Певческая артикуляция, дикция.....	16
6. Индивидуальный подбор репертуара.....	18
7. Анализ вокального произведения. Романс «Дар напрасный, дар случайный», муз. Е. Яхниной, сл. А.С. Пушкина.....	21
Заключение.....	26
Список использованной литературы.....	27

Введение

Младший школьный возраст – это определяющий этап в формировании личности. От того, какой «фундамент» будет заложен в данном возрасте, зависит все дальнейшее развитие ребёнка. Это касается как его общечеловеческих качеств, так и его музыкального развития, в частности, готовности к творческой деятельности.

Музыкальное развитие детей имеет ничем не заменимое воздействие на общее развитие: формируется эмоциональная сфера, развиваются воображение, воля, обостряется воспитание, активизируются творческие силы разума и энергии мышления даже у самых инертных детей. Но в реальной педагогической практике музыкальному воспитанию уделяется неоправданно мало внимания. Хотя именно в этом возрасте формируются музыкальный слух, музыкальная память, закладывается «фундамент» эстетической культуры, для развития которых необходима организация новых моделей воспитания, следовательно, и новое качество процесса развития музыкальных способностей. Решение этой проблемы возможно путем приобщения детей к музыкальному искусству через пение - как самого доступного вида музыкальной деятельности.

В процессе творческой деятельности успешно формируется весь комплекс музыкальных способностей, эмоциональная отзывчивость на музыку, обогащаются переживания ребенка. Кроме того, решаются воспитательные задачи, связанные с формированием личности школьника. Современной наукой доказано, что дети, занимающиеся творческой деятельностью, более отзывчивы, эмоциональны, восприимчивы и общительны. Владение голосом даёт ребёнку возможность сиюминутно выразить свои чувства в пении, и этот эмоциональный всплеск заряжает его жизненной энергией.

Однако, несмотря на то, что пение один из самых доступных видов музыкальной деятельности, процесс постановки голоса, достаточно сложный частей, в процессе которых происходит формирование вокальных навыков. Важной частью являются вокальные упражнения, так как они служат для распевания и на них отрабатываются основные вокальные навыки – дыхание, артикуляция, звукообразование, резонирование.

Большое значение в работе над постановкой голоса является принцип индивидуального подхода, применение разнообразных методик, сообразующихся с тем, что каждый ребёнок – неповторимая индивидуальность – как по свойствам своей нервной системы, так и по строению и физиологическим возможностям голосового аппарата. Педагог, каким бы путем он ни шел в формировании голоса, обязан соотносить своей метод с индивидуальностью ученика.

Принцип постепенности и последовательности говорит о необходимости чрезвычайно осторожного и планомерного усложнения как вокально-технических заданий, так и исполнительских требований. Принцип «от простого к сложному» является общепедагогическим. Как показывает

анализ, весьма часто неудачного развития голоса заключается в несоблюдении этого принципа, который также имеет физиологическое обоснование.

1. Основные принципы и задачи первого периода вокального воспитания учащихся младших классов

Ученик, впервые придя на занятия вокала, сталкивается с новым для себя видом деятельности – с сольным пением. Особенного внимания требуют дети семи лет, потому что в этот период жизни ребенка происходит важное событие: переход из «общества дошкольников» в «общество учеников» или, как это явление называется в психологии, - изменение «ведущего типа деятельности» ребенка.

Одной из первоначальных задач при знакомстве с новым учеником является выявление действительных его возможностей и данных. От этого зависит и построение первых уроков с новым учеником. Прежде всего следует отметить желательность непринужденной обстановки в классе. Присутствие других учеников и иные отвлекающие обстоятельства мешают нужному контакту и отнюдь не помогают составить ясное представление обо всем комплексе качеств, характеризующих нового ученика. Первое знакомство лучше вести в форме беседы, чтобы дать ученику время успокоиться, почувствовать внимание и доброжелательность педагога; надо, чтобы он рассказал о себе, о своей семье, об отношении к музыке. Это поможет понять уровень его общей культуры, особенности характера. Из рассказа ученика мы узнаем: были ли у него в роду певцы, какие песни слушает ребенок сейчас, какие песни предпочитает петь.

Необходимо узнать, какие мотивы привели его учиться петь. Некоторые идут учиться только потому, что у них обнаружен (чаще всего в самостоятельности) незаурядный голос, и первые успехи они приняли за близость к цели. Надо растолковать, что учиться пению, чрезвычайно сложный труд.

Переходя к вокальным занятиям, надо постараться создать наиболее благоприятную творческую обстановку. Следует попросить ученика исполнить те песни, которые он пел раньше и в той манере, к которой он привык. Так раскроется присущая ему музыкальность, эмоциональность, убедительность выражения и другие важнейшие качества.

В возрасте от 7 до 10-11 лет костная система младшего школьника еще находится в стадии формирования: окостенение позвоночника, грудной клетки, таза, конечностей еще не завершено, в костной системе еще много хрящевой ткани. Происходит функциональное совершенствование мозга: развивается аналитико-систематическая функция коры, постепенно изменяется соотношение процессов возбуждения и торможения. Учебная деятельность в начальном периоде обучения стимулирует, прежде всего, развитие психических процессов непосредственного познания окружающего мира – ощущений и восприятий. Наиболее характерная черта восприятия

данного возраста – его малая дифференцированность, где совершают неточности и ошибки в дифференцировке при восприятии сводных объектов. Следующая особенность восприятия учащегося младшего возраста – тесная связь его с действиями школьника. Воспринять предмет для ребенка – значит, что-то делать с ним, что-то изменить в нем, произвести какие-либо действия, взять, потрогать его. В процессе обучения происходит перестройка восприятия, оно поднимается на более высокую ступень развития, принимает характер целенаправленной и управляемой деятельности. В процессе обучения восприятие углубляется, становится более анализирующим, дифференцирующим, принимает характер организованного наблюдения.

Основные задачи первых уроков – не только оценка данных ученика и проверка правильности решения, отмеченного педагогом. Это разработанный план дальнейшей работы с ним. Полноценные занятия возможны тогда, когда между учеником и педагогом возникают доброжелательные деловые и человеческие отношения. Как правило, педагог не только учит профессиональным навыкам, но и является духовным руководителем ученика. Последовательность, с какой будет идти работа над недостатками, и определит характер упражнений, вокализов, произведений.

2. Некоторые особенности вокального воспитания, связанные с охраной детского голоса

Певческий голос – драгоценный дар природы, который следует охранять и использовать разумно. К сожалению, в последнее время увеличилось количество расстройств голосового аппарата у детей школьного возраста. Причину следует искать, вероятно, в неправильном не только певческом, но и в речевом режиме учащегося. Дети очень эмоциональны. Общая друг с другом в коллективе, участвуя в подвижных играх и спортивных состязаниях, они часто кричат, перенапрягая голос.

Процесс фонации тесно связан с развитием слуха. Правильное функционирование голосового аппарата возможно лишь при развитии голоса и слуха в благоприятной обстановке. Поэтому увеличение громкой «механической» музыки создает постоянный звуковой фон, снижающие остроту слуха, притупляющей музыкальное восприятие и память, отрицательное влияние на нервную систему ребенка. Общеизвестно, что систематическое обучение детей пению способствует сохранению здоровья голосового аппарата. Последние исследования показали, что голосовой аппарат младших школьников может работать как в фальцетном режиме (краевое колебание голосовых связок), так и в грудном (полное колебание). Однако с позиции охраны голоса целесообразнее использовать фальцет и легкий микст. Этому голосообразованию соответствует легкое, серебристое, преимущественно головное звучание. Сила голоса у детей в этом возрасте невелика, индивидуальные тембры почти не проявляются. Ограничен и диапазон голоса, редко выходящий за пределы октавы. Если песня написана

в удобной тесситуре, голос ребенка звучит естественно, петь такую песню ему легко и приятно.

Начиная с семи-восьми идет, постепенное обособление и развитие голосовой мышцы, которая формируется к 11-13 годам. Он становится более сильным и полным, расширяется диапазон и ярче проявляются различия в тембрах. Это время расцвета детского голоса, поэтому правы те педагоги, которые считают, что основные вокальные навыки дети должны получить в этом возрасте, до наступления мутации. Но и в этот благоприятный период не следует увлекаться грудным звучанием. В работе с учеником рекомендуется поддерживать легкий, головной звук и переходить к более полному очень постепенно.

В период следующего этапа развития певческого голоса – мутации, следует особенно бережно относиться к гигиене голоса, к дозировке пения, так как голосовой аппарат чувствителен к певческой перегрузке. При занятиях с мальчиками во время мутации общепринята щадящая методика. Голосовой аппарат девочек также претерпевает существенные изменения. Форсированное пение отрицательно сказывается на вибрато - ценном свойстве певческого звука, которое придает ему теплоту, льющийся характер.

Совершенно недопустимо употребление твердой атаки как постоянного приема звукообразования, поскольку это приводит к напряжению голосового аппарата. Свободное, эмоциональное и в меру активное пение, но без форсировки звука, будет с точки зрения охраны голоса наиболее целесообразным.

Первая трудность, с которой сталкиваются ребенок при обучении пению, - это переход от речи к пению. На начальном этапе ребенок как бы говорит нараспев. Если тесситура произведения выше разговорной, ребенок начинает кричать, сильно напрягая голос. При переходе с речи на пение ребенок должен уметь гибко перестраивать режим работы голосовых связок с грудного на фальцетный или микстовый. Педагог должен донести до ученика разницу между певчим разговором и собственно пением. На начальном этапе обучения полезно применять чисто фальцетное звучание, которое резко отличается от речевой манеры звукообразования, научить ребенка «тянуть» гласные звуки.

Обучение ученика пению связано с необходимостью привить ему определенный комплекс вокально-технических навыков. В процессе фонации отдельные части голосового аппарата – гортань, дыхательный аппарат, резонаторы и артикуляционный аппарат – действуют взаимосвязано. Только для удобства изучения, наука рассматривает их в отдельности. Хочется обратить внимание на часть голосового аппарата, которая позволяет достичь большей силы и яркости звучания, - это резонаторная система. Резонаторы подразделяются на верхние, расположенные над связками (полости глотки, рта, носа и придаточных пазух) нижние (грудная клетка, трахея и бронхи). Звук, рожденный голосовыми связками, совершенно непохож на тот,

который мы слышим. Свой характерный тембр он приобретает, проходя через систему резонаторов речевого тракта.

В методической литературе по детскому вокальному воспитанию подчеркивается важность развития у ребенка легкого, головного звучания, то есть головного резонирования. Физиологическая сущность резонаторных ощущений такова: колебания воздуха вызывают раздражение нервных окончаний – виброрецепторов, большое скопление которых находится в местах резонирования – стенках ротовой и носовой полостей, придаточных пазух носа и слизистой мягкого неба. Вибрационные ощущения, как показывает практика, остаются постоянными в разных акустических условиях.

Развитая внутренняя чувствительность имеет прямое отношение к воспитанию у детей вокального слуха, который рассматривается физиологией как результат взаимодействия слуховых, мышечных, вибрационных и некоторых других ощущений. На начальном этапе развития вокального слуха следует научить ребенка разбираться в качестве звучания, используя самые простые, легко определяемые моменты: звук красивый – некрасивый, льющийся – зажатый, округлый – плоский и т.д.

Правильный показ манеры пения и отдельных певческих приемов очень наглядны, так как дает установку для формирования звука у ученика. Итак, задача педагога-вокалиста – проявить больше заботы по отношению к неокрепшему детскому голосу и устранять, по возможности, вредное воздействие на него.

3. Практическая работа по развитию певческого голоса детей младшего школьного возраста с помощью вокальных упражнений

Начальным этапом пения является распевание. Оно имеет следующие функции:

- разогревание и настройка голосового аппарата певцов в работе;
- развитие вокально-технических навыков, достижение качественного и красивого звучания в произведениях.

Подготовка к работе – создание эмоционального настроения и введение голосового аппарата в работу с постепенной нагрузкой (звуковой динамический диапазон, тембр и фонация на одном звуке).

Наиболее распространенными недостатками являются: неумение формировать звук, зажатая нижняя челюсть (гнусавый звук, плоские гласные), плохая дикция, короткое и шумное дыхание.

Распевание способствует образованию певческих навыков (дыхание, звукообразование, артикуляция, резонирование).

Чтобы сказать или спеть на дыхании фразу, нужен достаточный объем воздуха, который, проходя постепенно, струей через горло, как смычок по струнам, заставляет наш «голосовой инструмент» звучать. Конечно, это очень упрощенная схема, но главная идея здесь показать важность дыхания в

процессе звукообразования. Дыхание в пении должно быть активное, целенаправленное. Поющий должен так брать дыхание, чтобы «раскрылась грудная клетка, наполняясь воздухом, а плечи были спокойными, спина прямой.

Вот пример простых дыхательных упражнений, которые развивают и укрепляют дыхательный аппарат:

1. Положите руки ладонями на рёбра (на бока, пальцами к центру груди) и глубоко вдохните. Не поднимайте плечи. Ваши руки ощутят, как расходятся ребра под напором входящего в грудь (в легкие) воздуха. Сбросьте дыхание, выдохните. Руки должны ощутить, как опали ребра.
2. Сначала проведите языком около корней верхних передних зубов. От зубов назад идет твердое небо. Ощутите эту зону: корни передних резцов, твердое небо. А теперь на вдохе (контролируем руками ребра) ощущаем объем входящего воздуха, а на выходе считаем четким, громким голосом (1, 2, 3, 4...), стараясь при этом почувствовать ту зону у корней резцов, которую трогали языком. В эту зону мы направляем поток свежего воздуха и там звучит наше слово, причем ваше воображение должно помочь. Представьте себе, что твердое небо очень «высокое», куполообразное – как крыша зонта или парашюта. Такая речь на контролируемом выдохе (и вдохе) и называется поставленной. Следите, как по мере расходования воздуха, плавно, а не толчками опускаются ребра, это плавно выходит воздух из легких, расходуясь на произношении звуков, слов.
3. «Задувание воображаемой свечи». Положение ладоней рук на ребрах. Вдохните и начинайте «дуть на свечу». Обратите внимание, как природа замечательно координирует ваши действия: воздух из легких выходит постепенно и плавно, ребра не опадают мгновенно, а постепенно опускаются, по мере выдувания. Такая же естественность выхода должна быть и в пении, когда взятый воздух должен распределиться на всю фразу, а не сбрасываться на первых ее звуках. Это упражнение дает хорошее представление о дыхательном процессе в пении, координации всех процессов. Иногда его можно сделать среди пения, чтобы проверить правильность своих ощущений.

Упражнения на артикуляцию:

1. Для активизации языка. Пошевелите языком из стороны в сторону, вперед, назад, вправо, влево, круговые обороты в обе стороны, винтиком», «трубочкой». Высуньте кончик языка и быстро-быстро перемещайте его из угла в угол рта.
2. Почувствуйте кончик языка, он активный и твердый, как молоточек (в этом вам поможет воображение). Побейте кончиком языка по зубам изнутри, как будто (беззвучно) говорите «да-да-да». Хорошо в этот момент представить себе «высокое небо» и объемный рот. Энергично произнесите: «Т-Д, Т-Д, Т-Д».
3. Чтобы освободить язык и гортань, выполните такое задание: быстрый, короткий и глубокий вдох носом, затем полностью выдохнуть через рот. Выдох резкий, как «выброс» воздуха со звуком «Фу» (щеки «оппадают»).
4. Чтобы укрепить мышцы гортани, энергично произнести: «К-Г, К-Г, К-Г».

5. Чтобы активизировать мышцы губ, надуйте щеки, сбросьте воздух резким «хлопком» через сжатые (собранные в «пучок») губы. Энергично произнесите: «П-Б, П-Б, П-Б».

6. Это упражнение для освобождения нижней челюсти. Просто откройте рот, подвигайте челюстью в стороны, почувствуйте свободу этого движения. Делайте его перед зеркалом, пока не почувствуете легкую усталость. Нижняя челюсть должна быть свободной, но не приоткрытой. Тяжелая болтающаяся нижняя челюсть бьет по гортани, делает звук бесформенным, артикуляцию переукрупнённой.

На развитие дикции направлены следующие приемы: чтение скороговорок. Читать их надо сначала медленно, постепенно убыстряя темп речи, по мере успешного совершенствования. При этом важно следить за ритмичностью произношения, не забывать про ритмичность произношения, про темп.

а) На дворе трава, на траве дрова.

Не руби двора на траве двора.

б) Шит колпак не по-колпаковски,

Надо его переколпаковать, перевыколпаковать.

в) Ты, сверчок, сверчи, сверчи,

Сверчать сверчаток научи.

На распевание в начале урока отводятся 10-15 минут причем лучше петь стоя. Формирование качественного певческого звука, как правило, вырабатывается на упражнениях. Ровность голоса, ровность гласных, развитие диапазона – все это, прежде всего, результат работы на специально подобранных системах упражнений.

Упражнения для начинающих певцов младшего возраста должны быть предельно просты в музыкальном отношении, они не должны включать в себя большого количества нот, должны быть ритмически простыми и мелодически ясными, не содержать больших интервалов, не затрагивать крайние ноты диапазона. Должны петь в умеренном темпе. Вначале следует подыгрывать мелодию, постепенно переходя к пению соло под аккомпанемент.

Упражнения для распевания должны быть хорошо продуманы и даваться систематически. При распевании (пусть и кратковременном) педагог должен давать различные упражнения на звуковедение, дикцию, дыхание. Но эти упражнения не должны меняться на каждом уроке, потому как дети будут знать, на выработку какого навыка дано это упражнение, и с каждым занятием качество исполнения распевки будет улучшаться.

Распевание должно быть тесно связано с изучением нотной грамоты и с прорабатываемым песенным материалом. Иногда упражнения могут носить эпизодический характер, чаще это фрагменты изучаемого песенного материала (обычно берутся трудные места).

Вначале следует давать привычные упражнения, хорошо впетые. Умеренная сила голоса и работа на центральных звуках диапазона

способствуют стабильному правильному выполнению этих упражнений. Работу надо начинать буквально с одной ноты, с наиболее ярких звучащих тонов – примарных. Ровность звука не должна зависеть от преодоления музыкальных интервалов, от изменения гласных и согласных. Все гласные должны иметь одну вокальную форму. Согласные должны быть легкими и иметь четкую форму. Согласные должны быть легкими и четкими в произношении и не прерывать поток гласных. Непрерывность и ровность красивого звучания голоса – основа художественной ценности пения. Достигается эта ровность, легатность звука совершенствованием стабильности и скоординированности процессов дыхания и атаки звука.

Физиологи говорят, что атака звука – это способ и быстрота, при которой дыхательная щель переходит от дыхательного положения к голосовому; момент и степень замыкания голосовых связок. Атака оказывает большое влияние на голос в момент его зарождения. Для овладения верной атакой педагог М.Л. Петренко рекомендует использовать упражнения на *staccato* (итал. стаккато – отрывисто).

Начинающим помогут такие упражнения:

1. Сказать очень «остренько» в корни верхних зубов: «а, а, а, а» или «у, у, у, у». Говорить на удобной ноте. Должно возникнуть ощущение, будто вы укладываете этот звук иголкой.
2. Сказать в «высокий купол», «уколоть» в зубы: «да, да, да» и «ду, ду, ду». Чтобы ощутить этот купол надо вспомнить про «аромат цветка», «горячую картошку». Рот очень объемный, красивый. Следить, чтобы звук не падал из высокой позиции. Горло широкое, низкое.
3. Имитировать голос кукушки. Говорить «ку-ку» на довольно высокой ноте, певуче. Ощущения как в предыдущих упражнениях.

Умение плавно переходить от одной ноты к другой, без толчков, без перерывов в дыхании называется кантиленой. Это можно сравнить с ожерельем, где бусины нанизаны на нитку одна за другой или с игрой скрипача, когда смычок плавно идет по струнам, рождая мелодию. Для начальной работы над *legato* и кантиленой надо брать простые упражнения и произведения, напевные, в спокойном темпе. Вот что о ровности и легатности звука говорил М.Гарсия: «При переходе от одного слога к другому, с одной ноты на следующую нужно тянуть голос без толчков и ослабления, как будто все построение составляет только один ровный и продолжительный звук... Нужно строго сохранять на всех нотах одинаковый тембр, а также одинаковую силу и качество звука».

Создавая наилучшие условия для хорошего звучания, певец как бы «растит» свой голос, а не выгоняет его сулой. Никогда не надо «формировать звук». Результат хорошей вокальной «школы» – это когда мышечный автоматизм в пении проходит через слуховой «контроль» поющего. Надо с самых первых упражнений учиться слушать свой голос, уметь его воспринимать критически, но и уметь его любить, как нежное растение, растить, оберегать, любоваться – тогда голос зазвучит, «заблестит».

Несколько первоначальных вокальных упражнений:

1. Поем слог «ва», «ма» или «да». В удобной тесситуре взять один звук и держать его, пока есть дыхание (не «выжимать» дыхание до конца). По мере ослабления звука усилить подачу дыхания. Следить за красотой и ровностью звука. Не уставать дыхательно, иначе будет дрожать голос. Это упражнение помогает почувствовать певческое дыхание, отрабатывать ровность звука, его красоты. Проверить в действии все процессы вокальной координации.
2. Петь на одной ноте одну гласную сначала *forte*, затем *piano*. Особое внимание важно уделить ровности и качеству звука, а также подаче дыхания. Оно подается ровно, активно, без толчков – *legato*. Контролировать правильное положение корпуса при пении, следить за развернутой грудью, свободной гортанью.
3. На одной ноте петь все гласные (а, э, и, о, у; а, о, э, и, у), не торопясь, на одном дыхании. Контролировать качество звука, его ровность. Последовательность гласных обеспечивает удобство артикуляции, стабильность, ровность звука, исключая те случаи, когда на «а» гортань зажата. В этом случае надо начинать с удобной гласной. В связи с этими сложностями, многие педагоги категорически против пения вокализов сольфеджио, особенно на раннем этапе обучения, так как внимание поющего направлено в другое русло, что отражается на качестве звука.

Для работы над подвижностью и беглостью голоса на начальном этапе используются очень простые упражнения и поются сначала в очень спокойном темпе и ограниченном количестве, чтобы не утомлять гортань (охрана голоса). Основные принципы этой работы – точность интонации, отсутствие подъездов, скольжение; все четко, точно, ритмично. Сначала гаммы в диапазоне октавы; если страдает четкость, то добавляются слоги «да-да-да...» или «ла-ла-ла», «та-та-та». Петь *mezzo forte*, не перегружать дыхание, не спешить с увеличением темпа. Приступать к работе над беглостью можно только при условии освобожденной гортани. Недостаточно чистая интонация у певца может быть либо при отсутствии координации слуха и голоса, либо при плохо развитом слухе, либо при отсутствии вокальных навыков. «Ставить красиво» отдельные ноты – это еще не пение. Пение – непрерывное и логическое движение голоса, определяемое смыслом музыкального произведения.

Таким образом, исходя из вокальных способностей каждого ребенка, в процессе обучения пению следует использовать индивидуальный подход в подборе вокальных упражнений и произведений. И не забывать о физических возможностях детей младшего школьного возраста.

4. Певческое дыхание и опора голоса

Следует всегда помнить слова большого педагога – вокалиста Ф. Ламперти, который говорил, что на раннем этапе воспитания голоса «учиться больше умом, а не голосом, так как, утомив его, никакими средствами не

приведешь опять в хорошее состояние». «Хорошая голова – залог успешной работы, она так же важна, как и хороший голос».

«Фундаментом», основой в пении является дыхание. Считается, что хорошее пение – это «мастерство выдоха», но чтобы «мастерски выдохнуть», надо научиться «вдыхать».

Чтобы сказать или спеть на дыхании фразу, нужен достаточный объем воздуха, который, проходя постепенно струей через связки – горло, как смычок по струнам заставит наш «голосовой инструмент» звучать. Конечно, это очень упрощенная схема, но главная идея здесь показать важность дыхания в процессе звукообразования. Дыхание в пении должно быть активное, целенаправленное, собранное в упругий «пучок» - «смычок».

Дыхание бывает трех видов: ключичное, грудное, грудобрюшное (диафрагмальное). Ключичное дыхание – очень поверхностное, при этом дыхании у человека поднимаются плечи, «вздрагиваются» ключицы (это внешнее проявление), а воздух входит только в верхушке легких, совершенно не раздвигая грудную клетку. Такое дыхание не годится для пения. Поющий должен так брать дыхание, чтобы «раскрывалась» грудная клетка, наполняясь воздухом, а плечи были спокойными, спина прямая.

Представьте, что перед вами зажженная свеча, которую вы должны задуть. Что вы сделаете? Никто даже задумываться не будет над этой «проблемой», а спокойно наберет воздух и дунет на пламя. Воздух наполняет грудь (легкие), а потом направленным потоком посылает наружу. Подобный процесс происходит, когда вы говорите или поете, то есть в каждой новой фразе. Сначала вдох, потом направленный выдох. Фонация происходит в фазе выдоха, из-за чего выдох значительно удлиняется, а вдох укорачивается. Изменяется не только ритм, но и темп обычного дыхания. Дыхательных движений в минуту становится гораздо меньше. Количество вдыхаемого воздуха неравномерно в зависимости от певческих задач. Дыхательный процесс из автоматического, не контролируемого нашим сознанием, переходит в волевой. В связи с этим меняется работа дыхательных мышц. В пении высота остается строго постоянной для каждого звука в соответствии с музыкальной мелодией.

В пении скорость задается музыкальным темпом и ритмом, произнесение слов бывает сильно растянуто и не подчиняется речевым нормам. Мы имеем возможность частично наблюдать работу органов, участвующих в дыхании. И, в зависимости от того, какие из этих органов принимают наиболее активное участие в дыхании, мы говорим о типах дыхания.

Грудное дыхание. При грудном дыхании активно работают мышцы грудной клетки. Известный педагог И.П. Пряничников советует «учиться набирать в легкие воздух».

Давайте начнем учиться с помощью простых дыхательных упражнений.

1. Положите руки ладонями на ребра (на бока, пальцами к центру груди) и глубоко (до пупка) вдохнуть. Не поднимайте плечи. Ваши руки ощутят, как расходятся ребра под напором входящего в грудь (в легкие) воздуха. Это

означает, что вы взяли приличный объём воздуха. Сбросьте дыхание, выдохните. Руки должны ощутить, как опали ребра.

2. Сначала проведите языком около корней верхних передних зубов. От зубов назад идет твердое небо. Ощутите эту зону: корни передних резцов, твердое небо. А теперь на вдохе (контролируем руками ребра) ощущаем объём входящего воздуха, а на выдохе считаем четким громким голосом (1, 2, 3, 4, 5...), стараясь при этом почувствовать ту зону корней резцов, которую трогаем языком. В эту зону мы направляем поток воздуха и там звучит наше слово, причем ваше воображение должно помочь. Представьте твердое небо, как купол, как купол или крыша зонта, или парашюта. Такое пение на контролируемом выдохе (и вдохе) называется поставленным.

Великий педагог М. Гарсия говорил, что грудь не имеет другого назначения, как питать голос воздухом, а не «толкать» и «выпихивать» его.

3. Очень глубоко, резко и быстро взять дыхание через нос (в нижние ребра). Следите, чтобы при этом не поднимались плечи. Резко, активно выдохните через рот. Это упражнение очень активизирует дыхательный аппарат, устанавливает правильное состояние гортани и языка. Это хороший массаж связок активной воздушной струей.

4. Активно (через рот) берете дыхание, а на выдохе говорите слог «да-да-да». Говорите, «ощущая» корни передних зубов. Нижняя челюсть свободная, но «не падает».

5. Взять ртом глубокое дыхание, а выдох – через нос очень активно и со стоном, чтобы резко и быстро «опал» объём воздуха в груди. В этом упражнении тесситура вашего стоны – голоса должна быть удобной для вас, где-то на нижнем регистре.

6. Вдох ртом глубокий. На выдохе, на удобной тесситуре протянуть, промычать звук «м». Губы легко сомкнуты, не сжаты. Звук должен отозваться в груди, в голове, «заполнить вас своим объемом».

7. Все как в упражнении №6, только к согласной присоединить гласную «ма-а-а...», «ва-а-а...». Проследить, чтобы форма звука не менялась, чтобы дыхание не рвалось.

8. Усложняем упражнение №7. Произносим два слога, на втором делаем ударение, гласную второго слога потянуть, послушать: «ма-ма». Эта тесситура удобная. Слоги произносить, не торопясь. Следите, чтобы смена слога, смена гласной не меняла краски звука, его объема и силы.

ма-ма, на-на, ва-ва, за-за

ма-мо, на-но, ва-во, за-зо

ма-ми, на-ни, ва-ви, за-зи

ма-му, на-ну. ва-ву, за-зу

ма-мэ, на-нэ, ва-вэ, за-зэ

9. Надо задуть воображаемую свечу. Это упражнение дает очень хорошее представление о дыхательном процессе в пении, координации всех процессов, чтобы достигнуть совершенства и свободы в дахании, почаще

надо возвращаться к этому простому упражнению. Говорят, что «искусство пения – это искусство выдоха», нужно постепенно им овладевать.

Смешанное, или грудобрюшное (костно-абдоминальное) дыхание.

При этом типе дыхания активно сокращаются диафрагма и мышцы брюшной полости, в частности, видимые нами мышцы брюшной стенки, при относительном покое стенок грудной клетки.

Деление дыхания на отдельные типы является условием, в значительной мере теоретическим, на практике же чистых типов дыхания и резких границ между ними нет. Существует некоторое различие в дыхании у мужчин и женщин. Мужчинам присуще «низкое дыхание», близкое к брюшному. А женщины дышат более «высоко» и их дыхание ближе к грудному типу. грудной тип дыхания характерен и для детей младшего школьного возраста. Эти особенности следует учитывать при вокальном обучении.

В вокально-педагогической практике наиболее удобным считается нижнереберно-диафрагмальное дыхание, то есть смешанное дыхание, при котором высоко поднимаются и расширяются при вдохе нижние ребра, а остальная часть грудной клетки почти неподвижна, активна диафрагма и мышцы брюшной полости. Хорошо ощущаются движения передней стенки живота. Такое дыхание не является каким-то особым, певческим, и возникает в результате приспособления дыхания к пению.

В процессе занятий выявляется наиболее удобная форма работы органов дыхания в зависимости от индивидуальных особенностей организма обучающегося.

Голосообразованию предшествует вдох. Эту фазу дыхания мы можем регулировать сознательно, что очень важно для обучения. Во время певческого вдоха, в отличие от обычного вдоха, происходит не только наполнение легких воздухом, но и подготовка голосового аппарата к голосообразованию.

Певческий вдох берется бесшумно, достаточно глубоко, с ощущением полузевка. При вдохе не следует стараться набирать большое количество воздуха, так как тогда затрудняется подача звука и сам процесс голосообразования. Шум при вдохе от трения проходящего воздуха о недостаточно раздвинутые складки и вместе с этим малорасширенное русло трахеи и бронхов. Помимо того, что он создает неприятный посторонний шум во время пения, такой вдох вреден для голосовых складок. Вызывает сухость, отражаясь на качестве воспроизводимого звука.

Чтобы вдох был достаточно глубоким и полным, его надо брать в нижний отдел грудной клетки и поэтому обеспечивает нужный запас дыхания (полнота вдоха).

Вдох рекомендуется брать одновременно через рот и через нос. Но вдох через нос при закрытом рте осуществим только при пении упражнений и невозможен при исполнении художественных произведений, когда неудобно и невозможно по времени после каждой музыкальной фразы специально закрывать рот для вдоха.

Овладение техникой диафрагмального дыхания поможет в пении выдыхать спокойно, плавной, собранной струей, плотной и непрерывной, с хорошим напором, отчего и звук будет ровным и звучным. Постепенная подача воздуха обеспечит максимальное превращение его в звуковые волны.

«Оканчивая звук, ученик не должен выпускать остаток воздуха быстрым опусканием груди или допускать расслабление в области «подложечки» (диафрагмы), то есть сохранить «вокальную форму» своего инструмента – тела. Добиться этого вначале нелегко, но зато в этом единственно верным путем выработки красивого кантиленного пения» (М. Гарсия).

Опора дыхания – это умение поддерживать необходимое для голосообразования подскладочное давление выдыхаемого воздуха. Опора дыхания ни в коем случае не должна пониматься как нечто неподвижное, застывшее. Это – «игра» дыхательных мышц во время сокращения, то есть движения. Опора должна быть пластичной, упругой, гибкой, чтобы обеспечить быстрое изменение подскладочного давления, в зависимости от сменяющихся звуков. Необходимо следить, чтобы сохранение дыхательной позиции не было сопряжено с перенапряжением вдыхателей во время выдоха (чрезмерной опорой дыхания), так как это может излишне затормозить выдох и привести к нарушению дыхания. Такое явление известно среди вокалистов как «запирание дыхания». Оно часто наблюдается у тех, кто только начинает обучаться пению, и объясняется отсутствием навыков согласованной работы дыхательных мышц.

Певческая опора зависит не только от согласованной работы голосовых складок, но и от правильной функции органов надскладочного отдела голосового аппарата. Включение в голосообразование опоры дыхания, как было ранее указано, связано с подъемом подскладочного давления. При полной опоре дыхания это напряжение должно быть значительным и, казалось бы, должно привести к ощущению напряжения, усталости, затруднения в области работающей гортани. Но в действительности этого не происходит. Когда звук обретает опору, петь становится легче, напряжение с гортани снимается, голосообразование становится свободным, голос целиком подчиняется воле поющего, становится наиболее выразительным.

Опора возникает при взаимодействии гортани, органов дыхания и надставной трубы. Иначе, певческая опора – это результат согласованной работы всех частей голосового аппарата.

Основным критерием певческой опоры является качество воспроизводимого звука. Звук собранный, богатый тембровыми красками, хорошо несущийся, округленный, определяется как оперный звук.

В основе певческой опоры лежит механизм обратных связей. Во время пения в мозг непрерывно поступают нервные сигналы о состоянии работающих органов. Они частично отражаются в нашем сознании в виде различных ощущений: вибрационных, мышечных, тактильных. Все эти ощущения в мозге синтезируются и превращаются в сложное чувство певческой опоры.

5. Певческая артикуляция, дикция

Пение – это вид музыкального искусства, в котором музыка органически связана со словом. Поэтому пение еще иначе называют омузыкальной речью. В ее образовании, как и в обычной речи, принимается творческий звук. Поэтому воспитание певческого голоса начинается с работы над формированием вокальных гласных. На этих звуках вырабатываются все основные вокальные качества голоса. От вокально правильного формирования гласных зависит художественная ценность певческого голоса.

Образование гласных звуков связано с присутствием и усилением определенной, различной для каждого гласного звука области обертонов, называемой **формантой** гласного звука. При помощи специально уложенного для каждого гласного звука языка ротоглоточный канал разделяется на две полости нужного объема и формы соединяющего их отверстия. Все форманты в детском и женском голосе выше, чем в мужском. Чем выше форманта гласного, тем звучнее гласная. По этому признаку основные гласные звуки нашей речи делятся на звонкие и глухие. Верхние форманты гласных «и» и «э» - самые высокие, поэтому эти гласные отличаются наибольшей звонкостью (звонкие гласные). Гласный «а» занимает среднее положение, а гласные «о» и «у» относятся к глухим гласным.

Значительная разница по высоте между формантами звонких и глухих гласных создает пестроту в общем фоне звучания вокальной речи, несовместимую с художественными требованиями. Это явление обычно наблюдается у необученных певцов, поющих «пестрым» звуком, и происходит оттого, что гласные звуки в пении они формируют так же, как и в речи. Таким образом, для всех певческих гласных на всём диапазоне голоса характерно усиление двух формант – выше 2 000 кол/сек и 500 кол/сек, названных высокой и низкой певческими формантами.

Высокая певческая форманта придает звонкость, «полётность», собранность, «металл», «близость» голосу. Она соответствует области наибольшей чувствительности нашего уха, хорошо воспринимается им, и поэтому обуславливает важное качество певческого звука.

Согласные звуки делятся на глухие (к, п, с, т, ф, ц, ч, ш, щ) и звонкие (б, в, г, д, ж, з, л, м, н, р). Глухие «безголосые» согласные образуются без участия голосовых складок от колебания выдыхаемого воздуха и состоят из одних шумов. Звонкие «голосовые» согласные образуются из ротовых шумов и голоса. В них достаточно ясно выражен основной тон (высота звука). При преобладании голоса над шумом возникают сонорные согласные, или полугласные (л, м, н, р). Если же шум превалирует над голосом, то образуются остальные звонкие согласные (б, в, г, д, ж, з).

Гласные и согласные образуются одними и теми же органами. Активное произношение согласных вызывает усиленное сокращение мышечных стенок ротоглотки, превращая ее в резонатор, отчего увеличивается звонкость гласных при пении. Вот почему чем более четко произносятся согласные, тем

ярче звучит голос. В вокальных упражнениях в основном звучит голос. В вокальных упражнениях в основном применяются звонкие согласные, так как в этих звуках работают голосовые складки, и они имеют высоту звучания.

Согласные звуки делятся на губные (лабиализированные) (б, м, п), язычные (д, л, р, т, ц, ч), небные (м, н). По месту образования в ротовой полости согласные бывают заднего (к, г), среднего (х, ш, р) и переднего (все, кроме указанных выше) уклада. Согласные звуки переднего уклада приближают звук, потому применяются при глубоком, глухом звучании. Согласные заднего уклада могут помочь при исправлении чрезмерно близкого «белого» звучания.

Положение артикулирующих органов при образовании различных согласных звуков может благоприятно или, наоборот, отрицательно влиять на последующий вокальный гласный. Образование взрывных согласных (т, п) связано со значительным напором дыхательной струи. Эти согласные могут быть использованы для активизации дыхательной функции. А согласные «б», «д», «р» при сопротивлении артикуляционных органов могут служить средством стимуляции работы не только дыхания, но и голосовых складок.

Интенсивность и согласованность работы артикуляционных органов определяет качество произношения звуков речи, разборчивость слов, или дикция. Активная, четкая, правильная и согласованная работа артикуляционного аппарата создает четкую, хорошую дикцию. Вялость в работе артикуляционных органов, наоборот, является плохой дикцией. Артикуляция – это часть голосового аппарата, формирующая звуки речи, а органы, входящие в его состав, – артикуляционными органами. Работа этих органов, направленная на создание звуков речи (гласных, согласных) называется артикуляцией.

Великие учителя всегда обращали внимание на то, что гласные – «носители» вокального звука, они занимают всю длительность интонируемого звука. Согласные максимально укорачиваются, произносятся предельно четко и ясно. В этом кроется один из секретов кантилены.

Все начинающие учиться пению неумело пользуются своим артикуляционным аппаратом. Это происходит оттого, что они переносят речевые навыки работы артикуляционного аппарата на пение. При этом интенсивность работы артикуляционных органов оказывается недостаточной. Артикуляционный аппарат у таких учащихся работает вяло, несогласованно, наблюдается перенапряжение, скованность отдельных органов (сильно «зажатая» нижняя челюсть, перенапряженный язык в сочетании с вялыми губами).

Свобода, естественность, гармоничность – при сохранении внимательной сосредоточенности на цели, идее – вот что открывает дорогу к настоящему творчеству. Кто-то очень хорошо сказал, что лицо поющего должно быть свободным, оно не должно отражать «технического вокала». А теперь несколько высказываний различных педагогов относительно артикуляции и дикции.

В вокальной педагогике широко применяются термины «грудной и головной резонаторы» голос считается хорошо поставленным в пении, когда он на всём протяжении диапазона «окрашивается грудным и головным резонированием».

От ощущений резонирования звука в голове и груди получили свое название регистры голоса – головной и грудной. Действительно, при пении возникают достаточно ярко ощутимые вибрации как в области лицевой части головы – головное резонирование, иногда называемое «маской», так и в области грудной клетки, при грудном – насыщен, «мясист».

Начинающие петь плохо открывают рот оттого, что у них малоподвижна, «скована» нижняя челюсть, напряжены мышцы, ее поднимающие. При скованной нижней челюсти невозможна хорошая вокальная дикция, так как ротовая полость мала для формирования вокальных гласных. Хорошего открытия рта добиваются на гласных «а», «о», «у». Сначала надо учащемуся несколько раз произнести гласные. Если этот способ не даст результата, можно помочь легким нажатием пальца на подбородок. При многократном повторении этого движения, быстро вырабатывается рефлекс. Полезно работать перед зеркалом, когда движение нижней челюсти находится под контролем глаз поющего. Зажатие нижней челюсти сочетается с перенапряжением языка. У детей при перенапряжении корня языка часто лежит горбом, оттянут назад и закрывает зев. Обычно освобождение нижней челюсти снимает напряжение и с корня языка.

Петь надо, не напрягаясь, с максимальной естественностью – только при соблюдении этого условия создаются предпосылки для успешного развития вокальных данных. Поэтому артикуляторные органы имеют особое значение в вокальной педагогике. Это наиболее подвижная и подчиненная нашей воле часть голосового аппарата. Воздействие в нужном направлении на полностью подчиненные нашему сознанию артикуляторные органы, мы можем существенно влиять на весь голосовой аппарат.

6. Индивидуальный подбор репертуара

Для детей младшего школьного возраста в нашей стране написано огромное количество произведений. Всем известны имена композиторов, создавших «золотой фонд» в этой области музыки. Нигде в мире нет такого богатства сочинений, специально предназначенных композиторами для исполнения детьми всех возрастов. Эта музыкальная сокровищница полна произведений разных жанров и форм – песни патриотические, героические, лирические, игровые, шуточные. И у педагогов, занимающихся этой работой, есть больше возможности для выбора репертуара.

Вместе с тем, отбор произведений всегда был и будет острой практической проблемой: и потому, что жизнь, идя вперед, выдвигает все новые требования, и потому, что фонд музыкальных сочинений не перестает пополняться, и потому, что наши знания также постоянно обогащаются

открытиями новых закономерностей развития детей, выявлением новых возможностей их обучения.

О работе над репертуаром можно прочитать во многих статьях, брошюрах, методических пособиях. В них обычно говорится о том, как трактовать исполнение песни, как ее разучивать. Менее сказано о том, как искать, отбирать репертуар, по какому принципу строить «репертуарную политику» в целом. Все эти стороны работы над репертуаром одинаково важны для успешной деятельности вокалиста и каждая из них имеет самостоятельное значение.

Прежде всего надо сказать, что отбор репертуара – это не одномоментный акт. Это творческий процесс, органично входящий в повседневную деятельность педагога, и требующий от него многих знаний и умений, таких как: знание физических возможностей ученика, его музыкальный вкус, умение моделировать для каждого урока и выступления все новые «комплексы» музыкального материала, знание закономерности музыкально-певческого развития школьника и умения предугадывать динамику этого развития у своих учеников под влиянием отобранного репертуара, умения гибко и полноценно реагировать в учебно-воспитательном плане на новые веяния в современной музыкальной жизни и многое другое. Имеют значение и принципиальные методические установки педагога, а также умение видеть возможности их творческой реализации на том или ином музыкальном произведении.

Таким образом, отбор произведений – процесс сложный: с одной стороны, в нем фокусируется педагогический и музыкальный опыт, культура педагога, с другой стороны, характер отбора обусловлен спецификой музыкального материала, особенностями тех, кто его усваивает, а также тем, в каких условиях происходит обучение.

Их всего выше перечисленного, должно быть ясно, что умение отбирать репертуар не формируется быстро, а вырабатывается у специалиста годами в результате длительной целенаправленной, неустанной работы и самоусовершенствования. Главным собирательным принципом можно считать подчинение отбора репертуара учебно-воспитательным задачам. На занятиях вокалом развивается мышление, внимание, память ученика, его эмоциональная отзывчивость на музыку, творчески владеть певческим голосом.

Чтобы лучше представить себе, в какой мере отбираемый репертуар будет соответствовать решению всех этих задач, можно их конкретизировать, разделив на две группы.

В первую группу надо включить задачи воспитания вокалиста в процессе занятий. Тут важно выяснить, насколько данное произведение усилит интерес учащегося к музыке вообще, расширит его музыкальный кругозор и усовершенствует музыкальный вкус. Если произведение придется ученику по душе, педагогический успех окажется многосторонним, даже при работе над сложным произведением ученик проявит свою волю, настойчивость, трудолюбие.

Ко второй группе задач относим задачи чисто специальные: развитие разных сторон музыкального слуха (звуковысотного, тембрового ритмического, динамического) в тесной связи с певческим интонированием. Понятно, что эти задачи неотделимы от развития мышления, памяти, эмоциональной отзывчивости певца, от формирования вокальных навыков, умения читать ноты, от общей музыкальной грамотности.

Обе эти задачи есть не что иное, как долгосрочная программа развития певца. С разными учениками в разные годы программа эта конкретизируется по-разному.

Итак, приступая к отбору, определим прежде всего содержание произведения, особенности его художественного образа. Важным моментом является и определение степени яркости произведения, возможной силы его психологического воздействия на ученика. Выявленные затем жанр, форма, структура, особенности драматургии, фразировка, продолжительность звучания произведения должны соотноситься как с учебно-воспитательными задачами в целом, так и с тем, насколько вокально, психологически, физически оно доступно ученику данного возраста.

Далее идет анализ произведения в плане выяснения трудностей в звуковысотном аспекте (выразительность и вокальность мелодии, характер интервальной последовательности, диапазон, лад, особенности гармонического построения произведения и сопротивления). Имеет значение анализ произведения в тембровом отношении, которые могут оказать влияние на характер певческого звучания, на тембр голоса в процессе работы над песней. Такая работа является отражением качества работы голосового аппарата у ученика, отражением методических установок педагога, а также музыкального материала. Опираясь на знание особенностей звучания детского певческого голоса, надо представить себе, в какой мере могут повлиять на характер звучания такие элементы произведения, как его tessitura, звуковысотные компоненты, ритмический рисунок, динамика, штрихи, поэтический текст, художественный образ в целом, его эмоциональная насыщенность.

Если каждое произведение будет отбираться на основе знания и учета особенностей и возможностей ученика конкретного возраста, это в значительной мере будет являться залогом успешного индивидуального певческого развития ученика, охраны его голоса, то есть первейшим условием полноценного функционирования голосового аппарата.

Надо иметь в виду, что ученики младшего возраста любят песни яркие, броские, ритмически четкие, но несложные, с лаконичным, понятным текстом. Их привлекают песни-игры, песни-инсценировки, в которые можно ввести несложные действия или выразительные движения. Могут тонко чувствовать патриотический характер песни, драматические ситуации, реагируют на образы нежные, ласковые (о маме, о природе, о животных). Им ближе чистые, яркие тона чувств, полутона они различают слабее. Лирические произведения воспринимают более сдержанно, более «взросло».

Следовательно, наилучшим будет такой отбор, который позволит педагогу постоянно соблюдать гармоничность в обучении и неуклонно следовать принципу единства художественного и технического.

7. Анализ вокального произведения. Романс «Дар напрасный, дар случайный», муз. Е. Яхниной, сл. А.С. Пушкина

Вокальная музыка – искусство синтетическое. Она представляет собой сложное единство слова, вокальной партии и инструментального сопротивления. При анализе вокальной партии возникает ряд проблем, в первую очередь связанных с соотношением музыки и слова.

Чтобы музыкальный анализ был достаточно глубоким и художественно полноценным, не следует забывать, что текст вокального сочинения является неотъемлемым компонентом его художественной формы. Анализ текста должен входить обязательной составной частью в анализ вокального произведения. Художественное соответствие музыки и текста может носить обобщенный или детализированный характер. В обобщенном случае музыкальный образ включает в себе основное настроение поэтического первоисточника или отвечает характеру его начальных строф. Наряду с обобщенным типом встречается детальное следование музыки за текстом, отражение конкретных образов. Выбор того или иного подхода к поэтическому тексту определяет характер мелодики и выбор той или иной музыкальной формы.

Музыкальный образ не может соответствовать поэтическому: они действуют в синтезе, дополняя друг друга, частично совпадая. Любое хорошее стихотворение обладает многогранностью, многозначительностью текста и подтекста, поэтому каждый композитор в праве прочесть его по-своему, расставив смысловые акценты, выделив некоторые стороны высокохудожественных произведений на один текст.

Взаимодействие вокальной и инструментальной партий предполагает, прежде всего, ведущую роль вокала и подчиненную – инструмента. Как правило, музыкальная форма определяется по вокальной линии, а инструментальная лишь принимается во внимание. Например, в романсах нередко имеются фортепианное вступление и заключение, которые не считаются основными частями формы. В пределах подчиненной роли инструментальное сопровождение способно нести самые разнообразные функции.

Взаимодействие словесного текста с вокальной мелодией может быть рассмотрено с двух сторон: обобщенно-содержательной и конкретной (взаимодействие музыкальной и речевой интонации). В. Васина-Гроссман в исследовании «Музыка и поэтическое слово» называет мелодию как качественное новое обобщение ритмоинтонаций человеческой речи. С этой точки зрения, различают три типа мелодики: речитативный, ариозный и песенный (кантиленный).

В вокальной мелодике претворяются различные типы речевых интонаций – от бытовой разговорной речи или интимной исповеди-монолога до торжественной патетической декламации.

В функцию сопровождения включается и создание единства вокального произведения, подчас в сквозных формах только сопровождение, и создает единство и целостность.

Единство может выражаться во взаимодополняемости друг друга – так называемое «допевание» инструментальной партии во время молчания голоса. Таким образом, три пласта – поэтический текст, вокальная партия и инструментальное сопровождение в своем взаимодействии создают многогранный музыкальный образ.

Для более глубокого анализа вокальной музыки необходимым условием является анализ поэтического текста, его метрической организации и соотношения с музыкальным метром. Вокализация стиха – это как бы его музыкальное прочтение композитором. При этом учитывается и темп произнесения стиха, его смысловые акценты, цензуры, и общая метрическая схема, а особенно ее внутреннее наполнение.

Простейший вид вокализации – это совпадение ударных слогов с сильной долей текста, безударных – со слабыми, то есть точное совпадение музыкального метра с поэтическим. Но этот прием может производить впечатление однообразия и монотонности. Весьма интересен прием, когда взята самостоятельная ритмическая формула – «ритмическое зерно». Возникает прием «встречного музыкального ритма», один из факторов музыкального обобщения. Встречается пример трансформации стихотворного метра – когда метр музыкальный подчиняет себе поэтический (например, трехсложный поэтический становится четырехдольным). Большое значение имеет местоположение цезур.

Они делятся на:

1. рифмические, или стиховые – соответствуют окончанию стихотворной строки;
2. синтаксические – соответствуют знакам препинания (так называемый перенос);
3. асинтаксические – не связанные ни с тем, ни с другим (иногда могут совпадать с ними).

Такие совпадения или несовпадения продиктованы музыкально-выразительными задачами. Пушкин в музыке – тема поистине необъятная. Власть пушкинского гения уже утвердилась в различных жанрах, в частности в лирике романса. Стиль пушкинских романсов, созданных такими верными продолжателями, как Глинка, Римский-Корсаков, Боролин (не говоря уже об их последователях), далеко не адекватен музыкальному стилю пушкинской эпохи, что не мешает считать эти романсы не только высокохудожественными, но и верными духу поэта.

Особенно важно для композитора понять многоплановость идейного содержания стихов. И в таком синтетическом произведении, каким является романс, музыка становится не только равноправным, но и ведущим

участником союза с поэзией лишь тогда, когда по-своему воплощает не только прямое содержание стихотворения, но и его подтекст (который в свою очередь также имеет разные аспекты и оттенки). Романс высокого художественного уровня – результат взаимодействия двух сильных и в чем-то неизбежно разных творческих индивидуальностей.

**Романс А.С. Пушкина «Дар напрасный, дар случайный»,
муз. Е. Яхниной**

*Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?*

*Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомненьем взволновал?..*

*Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,
И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум.*

Этот пример пушкинской поэзии отличается особым психологизмом философского содержания. В нем нет той легкости, эмоциональной приподнятости, так характерных для гения Пушкина. Текст стихотворения очень глубок, содержит в себе некоторые противопоставления, насыщен психологическим подтекстом и допускает очень разное его прочтение, интерпретации.

Стихотворение делится на три строфы. Тип стихотворных форм отличается по количеству строк и порядку рифм. В данном случае имеем дело с четырехстрочной строфой с перекрестной рифмой: **abab**.

В стихотворении последний столетий господствует несколько наиболее стабильных метрических видов (стоп):

1. двухдольные (ямб, хорей, пиррихий);
2. трехдольные (дактиль, амфибрахий, анапест);
3. четырехдольные (пеон 1-ый, 2-ой, 3-ий, 4-ый).

– ∩ – ∩ – ∩ – ∩

Дар напрасный, дар случайный

– ∩ – ∩ – ∩ –

Жизнь, зачем ты мне дана?

– ∩ – ∩ – ∩ – ∩

Иль зачем судьбою тайной
 – П – П – П –
 Ты на казнь осуждена?

Стопа заключает в себе один ударный слог –, и один безударный П, образуя хорей (– П). Стопы группируются в строке (стихе), образуя метры. В одной строке стиха стопа повторяется четыре раза. Отсюда можно утверждать, что стихотворение А.С. Пушкина написано четырехстопным хореем. При этом различаются следующие рифмы: мужские – с ударным слогом на конце, женские – с одним безударным слогом, дактилическое – с двумя безударными слогами, гипердактилические – с тремя безударными слогами. Поэт использует приём, организующий рифмовку стиха, – чередование мужских и женских рифм, называемое правилом альтернанса.

Романс на музыку Е. Яхниной (посвященной дочери) отмечен острым, напряжённым драматизмом. В сравнении с одноимёнными романсами (в частности, Д. Смирнова), обращает внимание особая мрачно-трагическая окраска. Это подчёркивается всеми средствами музыкального языка. В первую очередь, особенностью формы: простая трёхчастная репризная форма с драматургическим акцентом на музыке крайних разделов, передающих состояние безысходности, оцепенения. Композитор повторяет I строфу пушкинского текста. Реприза — словесно-поэтическое обрамление, возврат к исходному состоянию.

Не случаен и выбор тональности романса — h-moll-ная «чёрная» тональность.

Крайние разделы романса представляют период повторного строения (варьированный повтор). Важным является расширение, где повторяется последняя строка и слово.

Вокальная партия очень выразительна. Её начальная интонация — цитата **Dies irae**. Мерный ритм (четвертями на каждый слог), четырёхдольный метр подчёркивают давящий образ смерти. Очень выразителен скачок на увеличенную октаву («жизнь, зачем») — это «тихая», кульминация на **p**, как бы последний в жизни вопрос.

Интонация нисходящей секунды имеет большое выразительное значение в музыкальной ткани всего романса. Она неоднократно будет повторяться и претерпевать различные изменения как в вокальной партии, так и в сопровождении.

Какова же роль сопровождения в раскрытии музыкального образа романса Яхниной? Очень велика. Небольшое двутактовое вступление сразу же создаёт мрачное настроение. Тяжёлые, острые и в то же время пустые аккорды имитируют бой колокола, набата. И всё та же секунда, только в обращении вплетена в аккордовую сеть.

Музыкальная ткань полна различных динамических оттенков: от **p** до **f**. Так же весьма изменчив и размер: $4_4, 6_4, 4_4, 6_4, 4_4, 3_2$.

Во втором предложении в вокальной партии нисходящая секунда перерастает в нисходящую уменьшённую кварту, обостряя звучание. Но в

сопровождении эта секунда всё чаще и настойчивей повторяется, расставляя акцент на вершине.

Расширяя поэтическую строфу и музыкальное предложение за счёт повторения последней строки + последнее слово, сначала глубоко в басу восьмыми, разделяемыми паузами, обрисовывая гармонию уменьшённого трезвучия, слышна «поступь смерти».

II часть, средний раздел, — яркий эпизод в драматургии романса. Образно-эмоциональный контраст связан со сменой настроения (возбуждённость, взволнованность), сменой темпа — **Agitato**, сменой фактуры. В её основе появляется триольный, тремолирующий моторный ритм.

В тематическом отношении — это развивающий раздел. Здесь композитор поместила две строфы — вторую и третью. И, исходя из этого, вторую часть можно разделить на два основных раздела. Первый раздел как первая ступень развития заключён в рамки периода не повторного строения, состоящего из двух предложений. Первое предложение включает в себе два звена секвенции (по 2 такта). В основе вокальной партии нисходящая септима. Второе предложение перекликается со вторым предложением первой части, но уже в более развитом, варьированном варианте.

Кульминация всего романса — второй раздел, в котором звучит третья строфа поэтического текста: «Цели нет передо мною...». Основной материал I части проводится в **f-moll** — это так называемая «ложная реприза». Мелодия вокальной партии перемещена во вторую октаву. В сопровождении она дублируется в две руки. Небольшой предыктовый раздел с очень выразительным ритмическим рисунком в басу, подготавливает основную тональность h-moll.

Реприза полностью воспроизводит материал I части с небольшими варьированными изменениями.

В заключении можно сказать, что результат проведенного анализа романса Е. Яхиной, говорит, что подход к тексту стихотворения А.С. Пушкина был весьма разнообразным. Е. Яхнина увидела в поэтическом произведении трагичность и драматизм содержания. И как итог — более развитая форма (простая трехчастная репризная), повторяя I строфу пушкинского текста, тем самым создавая словесно-поэтическое обрамление. Композитор использует божественную символику числа **3**. Введение в вокальную партию цитаты — секвенции *Dies irae*, которая несёт образ смерти. Выбор мрачной тональности h-moll, к которой обращались многие композиторы, создавая подобные по эмоциональному состоянию произведения. Все средства музыкальной выразительности направлены на создание застылого в оцепенении образа. Это самое точное попадание в трактовку пушкинского первоисточника.

Заключение

Рассмотрение психологических и физических особенностей детей младшего школьного возраста показало, что у них еще не до конца сформирован голосовой аппарат – тонкие связки, малоподвижное небо, слабое, поверхностное дыхание. Организм находится в процессе роста, активно развивается мышление, воображение, память, речь. Ведущей деятельностью является обучение – приобретение новых знаний, умений, навыков. Основными вокальными навыками, формирующимися в пении детей младшего школьного возраста, является артикуляция, звукообразование и резонирование. Пение вокальных упражнений способствует развитию вокальных навыков.

В процессе пения происходит естественная реабилитация состояния человека, восстановление его работоспособности, что научно доказано и обосновано. Вокальные занятия стимулируют мыслительную деятельность, развивают и укрепляют память.

Занятия вокалом очень важны и в эстетическом развитии личности ребенка.

Каждый ребёнок, осваивая мир, изначально ощущает себя творцом. Любое познание, любое открытие для него – его открытие, результат его собственного разума, его физических возможностей, его душевных усилий. Главная задача педагога – помочь максимально раскрыться и создать условия для его развития. Изучение любого музыкального произведения должно приносить эмоциональное и технического развитие учащегося. И от преподавателя зависит, в какой момент должно появиться в репертуаре то или иное произведение. Педагог должен помнить, что, приступая к изучению произведения, ученик должен быть готов доверять преподавателю и понимать себя. Ведь для совершенства приёмов, навыков, мастерства нужно уметь проанализировать свои ощущения, зафиксировать их и найти им словесное объяснение. Роль педагога, как более опытного коллеги здесь очень важна. Он поможет направить сознательную деятельность ребенка на решение и реализацию поставленной им задачи. Важно, чтобы ребенок научился анализировать и находить многовариантные и неординарные решения, что важно не только в музыкальной интерпретации, но и вообще в жизни.

Стремление к совершенству – бесконечно. Это огромный, кропотливый труд. В искусстве пения, как и в любом искусстве, цель которого воздействовать на людские мысли, дарить им чувство блаженства от красоты, этот труд еще более кропотлив, ибо человеческая душа – сама по себе загадка. Достичь высот в вокальном искусстве может любой. Главное – выбрать верный путь, проторенный вековыми традициями вокальной педагогики и личным опытом величайших певцов прошедшего времени. Из поколения в поколения передавалось знание о чудодейственных свойствах животного звука, помогающего певцу выразить самые тонкие колебания своей души и соприкоснуться с душами зрителей, вызывая у них подчас

ощущение эйфории и восторга, и дарить людям любовь. Нужно лишь взять знание и упорно трудиться. И кто знает, может, в веках появится еще одно нетленное имя, о способности которого влиять на человеческие души, будут слагать легенды.

Список использованной литературы

1. Бонфельд М.Ш. Анализ музыкальных произведений. 2003-2008 гг.
2. Васина-Гросман В. «Музыка и поэтическое слово», 1972-1978 гг.
3. Курсовая работа «Вокальное развитие детей младшего школьного возраста в процессе вокальных упражнений», Центр детского творчества, г. Екатеринбург, 2010 г.
4. Левидов Л. Детское пение и охрана голоса детей. «Дом художественного воспитания», 1935 г.
5. Маслов А. Методика пения в начальной школе. М., 1913 г.
6. Никольская-Береговская К. Начальный этап вокально-хоровой работы с детьми. М., 1969 г.
7. Овчинникова Т.Н. Об отборе репертуара для работы с вокалистами младшего возраста. М., Музыка, 1985 г.
8. Орлова Т.М., Бекина С.И. Учите детей петь. М.. Просвещение, 1987 г.
9. Сафонова В.И. Некоторые особенности вокального воспитания, связанные с охраной детского голоса. М., Музыка, 1981 г.
10. Сергеев А. Воспитание детского голоса. М., АПН, 1950 г.
11. Учебное пособие «Сравнительный анализ формы романсов различных композиторов на один текст», 1989 г.