

Edukacja⁺

BIULETYN DLA NAUCZYCIELI NR/04



GŁOS LUDZKI JAKO
INSTRUMENT MUZYCZNY

GŁOS W SPRAWIE GŁOSU
Rozmowa z dr Anną Żebryk-Stopą

Biuletyn pod patronatem



Wyższa Szkoła Edukacji
Integracyjnej i Interkulturowej
w Poznaniu



Szanowni Państwo

Głos jest podstawowym narzędziem pracy Nauczyciela. Jego siła wyraża się nie tylko w przekazywanej nim wiedzy i wartościach, ale również w sposobie mówienia oraz umiejętnościach prawidłowego posługiwania się aparatem mowy. To niezmiernie ważne w zawodzie Pedagoga.

Wiemy, że nie tylko to, co mówimy ma ogromne znaczenie. Również sposób, w jaki operujemy głosem, wpływa na słuchaczy. Dlatego o prawidłowej emisji i o tym jak mówić, aby głosu nie stracić, w tym numerze naszego biuletynu pisze dr Anna Żebryk-Stopa z Polskiego Związku Logopedów, współorganizatorka konferencji „Głos w sprawie głosu”. Mówiąc o głosie nie możemy również zapominać o wymowie i o tym, że praca logopedy nie polega tylko na poprawianiu jej wad, ale także na doskonaleniu mowy i używaniu głosu z większą świadomością. O tym przekonuje nas w swoim artykule dr Barbara Kamińska, wykładowca w Katedrze Logopedii Uniwersytetu Gdańskiego.

W najnowszym wydaniu Edukacji+ przeczytają Państwo również o tym, że głos jest instrumentem, który może zastąpić nawet całą orkiestrę. Zależy to tylko od jego właściciela i tego, jak umiejętnie potrafi on na nim grać. Natomiast o tym, że głos można zobaczyć, opowiada nam dr hab. Bogdan Szczepankowski, nauczyciel dzieci niesłyszących, profesor Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie i Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Łodzi.

Pedagodzy codziennie obciążają swój aparat głosowy. Dlatego konieczne jest wypracowanie odpowiednich mechanizmów obronnych, zapewniających higienę głosu umożliwiającą zachowanie zdrowia strun głosowych i krtani. Mamy nadzieję, że lektura tego numeru Edukacji+ sprawi, iż wsłuchają się Państwo w potrzeby swojego głosu.

Pozdrawiam ciepło

Natalia Klimiuk / Redaktor Naczelna



WIĘKSZE WYNAGRODZENIA DLA NAUCZYCIELI

Zgodnie z projektem nowelizacji rozporządzenia w sprawie wysokości minimalnych stawek wynagrodzenia zasadniczego, już niebawem powinny zwiększyć się nauczycielskie pensje. Projekt zakłada, że minimalne stawki wynagrodzenia zasadniczego mają być wyższe o 7 proc. od kwot obowiązujących od 1 września 2010 r. W związku z tym od nowego roku szkolnego, czyli od września 2011 r., nauczyciel stażysta otrzyma wynagrodzenie w wysokości 2 182 zł, nauczyciel kontraktowy 2 246 zł, nauczyciel mianowany 2 550 zł, a nauczyciel dyplomowany 2 995 zł. Proponując powyższe kwoty zachowano dotychczasowe proporcje między wynagrodzeniem zasadniczym i wynagrodzeniem średnim nauczycieli na poszczególnych stopniach awansu zawodowego. Regulacja będzie miała zastosowanie do nauczycieli zatrudnionych w przedszkolach, szkołach i placówkach prowadzonych przez jednostki samorządu terytorialnego i przez organy administracji rządowej oraz do nauczycieli zatrudnionych w Centralnej Komisji Egzaminacyjnej i okręgowych komisjach egzaminacyjnych na stanowiskach, na których wymagane są kwalifikacje pedagogiczne.

Źródło: MEN



ZESPOŁY POMOCY PSYCHOLOGICZNO – PEDAGOGICZNEJ W SZKOŁACH

Minister Edukacji Narodowej wydał rozporządzenie w sprawie zasad udzielania i organizacji pomocy psychologiczno – pedagogicznej w publicznych przedszkolach, szkołach i placówkach. Rozporządzenie to nakłada na dyrektorów obowiązek powołania zespołów składających się z nauczycieli, wychowawców i specjalistów, których zadaniem będzie ustalenie zakresu, określenie zalecanych form, sposobów oraz okresów udzielanej pomocy psychologiczno-pedagogicznej z uwzględnieniem indywidualnych potrzeb i możliwości dzieci z danej szkoły. Samą pomoc psychologiczno-pedagogiczną definiuje się jako rozpoznawanie i zaspokajanie indywidualnych potrzeb rozwojowych i edukacyjnych ucznia oraz rozpoznawanie indywidualnych możliwości psychofizycznych ucznia. Potrzeby te mogą wynikać zarówno z przyczyn negatywnych m.in. niepełnosprawności, niedostosowania społecznego, choroby przewlekłej, różnic kulturowych, sytuacji kryzysowych bądź traumatycznych i niepowodzeń edukacyjnych jak i pozytywnych, takich jak szczególne uzdolnienia przejawiane przez ucznia.

Źródło: MEN



KONFERENCJA „WSPÓŁCZESNE OBLCZE AUTYZMU – DIAGNOZA, LECZENIE, TERAPIA”

Autyzm jest trzecim najczęściej spotykanym upośledzeniem rozwojowym, częstszym niż zespół Down'a. Jednak większość społeczeństwa, w tym wielu pracowników służby zdrowia, świata nauki czy nauczycieli nadal nie rozumie jak autyzm oddziałuje na osoby chore i jaki jest najlepszy sposób pracy z osobami cierpiącymi na autyzm. Dlatego głównym celem konferencji szkoleniowo – naukowej „Współczesne oblicze autyzmu – diagnoza, leczenie, terapia”, która odbędzie się w Poznaniu w Hotelu Polonez 28 maja 2011, jest zaprezentowanie współczesnych metod diagnostyki, leczenia oraz pracy z dziećmi autystycznymi. Zostaną na niej przedstawione wciąż jeszcze mało znane w Polsce sposoby leczenia autyzmu poprzez dietę i suplementację oraz metody terapii w odniesieniu do dzieci z różnymi zaburzeniami ze spektrum autyzmu, możliwymi do prowadzenia w indywidualnym postępowaniu, jak i w edukacji. Konferencja ta jest adresowana zarówno do nauczycieli i terapeutów, lekarzy rodzinnych, pediatrów, neurologów oraz rodziców, pracowników fundacji i stowarzyszeń. W programie konferencji przewidziane są wykłady i warsztaty. Wszelkie informacje dotyczące konferencji można uzyskać pisząc na adres dziekanat@wseiii.pl.

Źródło: WSElII, www.wseiii.pl



Głos w sprawie głosu – pokonferencyjne reminiscencje

rozmowa z dr Anną Żebryk-Stopą, współorganizatorką konferencji „Głos w sprawie głosu” z ramienia Polskiego Związku Logopedów, logopedą.

Czym dla Pani Doktor jest głos?

Ludziom wydaje się, że w wytwarzaniu głosu bierze udział całe ciało – co pod względem wielkości stawiałoby ludzki instrument tuż obok kontrabas. W rzeczywistości w wydobywaniu dźwięku nie uczestniczy bezpośrednio ani klatka piersiowa, ani plecy, ani brzuch, pośladki czy nogi. Cały dźwięk bierze się z krtani i tej części dróg oddechowych, która leży ponad nią. Aparat głosowy człowieka jest mały, porównywalny do fletu piccolo, ale wytwarza

dźwięki o tak wielkiej różnorodności, sile i urodzie jak cała orkiestra. I jak każdy instrument w tej orkiestrze składa się ze źródła dźwięku (wibratora), rezonatora wzmacniającego dźwięk podstawowy oraz emitera, który kieruje dźwięk do słuchacza. W przypadku narządu głosu źródłem dźwięku podstawowego są drgające fałdy głosowe, rezonatorem odcinek dróg oddechowych powyżej krtani (trakt głosowy), a emiterem usta. Aby z tej małej krtani przez całe nasze życie wydobywał się wielki głos musimy zadbać o każdy z tych elementów, tak by służyły nam nieprzerwanie.

Czy my, codzienni użytkownicy głosu, mamy wpływ na jego jakość?

Natura dała nam tylko jeden głos i to na całe życie. Jego trwałość i zdrowie zależą w dużej mierze od nas samych, od tego jak go będziemy chronili w młodości, czy w beztrudnej naiwności, sądząc, że głos nie ulega zniszczeniu, będziemy go zmuszali do stałych, nadmiernych wysiłków i dopiero poniewczasie stwierdzimy ze zdumieniem jego bezpowrotną utratę, czy też posługując się nim zgodnie z zasadami prawidłowej emisji głosu zachowamy go właśnie do późnej starości. Nasz głos i jego jakość będzie zależał w dużej mierze od naszego podejścia do samego siebie i do otoczenia oraz od tego, czy chcemy się z tym otoczeniem komunikować.

Co to jest zatem emisja głosu?

Wyjaśnijmy na początku dwa podstawowe pojęcia: fonacji (gr. phone - dźwięk, głos) czyli wydawanie głosu przez człowieka oraz emisji głosu (łac. emissio - wysłanie) czyli wydobywanie głosu na zewnątrz w mowie i śpiewie. Emisja głosu jest bardzo ciekawym i złożonym zagadnieniem. Kiedy się bliżej przyjrzymy, dostrzeżemy jak wiele czynności zachodzących niemal jednocześnie składa się na ten proces. Do czynności tych należą: oddychanie, fonacja, rezonans i artykulacja wraz z funkcją rezonansową komór rezonansowych twarzoczaszki, krtani czy też klatki piersiowej. A zatem emisja głosu jest wypadkową wymienionych wyżej czynności.

Dlaczego i czy warto uczyć się prawidłowej emisji głosu?

Umiejętność prawidłowego posługiwania się głosem jest szczególnie ważna dla osób, których praca opiera się na zdrowym funkcjonowaniu narządu głosu. I nie mam tu na myśli tylko aktorów, wokalistów, śpiewaków czy nauczycieli. Istnieje wiele zawodów, w które wpisany jest wysiłek głosowy. Dla tych osób szczególnie ważna jest znajomość zasad pracy głosem. Warto się uczyć emisji głosu, bo efekty tej nauki pozwolą zachować narząd głosowy w zdrowiu i aktywności przez wiele lat, pomogą pracować bez zbędnych obciążeń i unikać poważnych schorzeń krtani spowodowanych przeciążeniem głosu. Praca nad właściwym sposobem operowania głosem nie musi się ograniczać jedynie do poznania i opanowania technik emisji głosu.

Znajomość zasad emisji głosu da nam możliwość poznania własnego głosu, a przez to poznania siebie. Pracując bowiem z dźwiękiem możemy otworzyć się na jego terapeutyczne działanie, odkrywać swój potencjał, wyzwalać kreatywność. Nauka emisji głosu może stać się środkiem antystresowym i przynieść nam o wiele więcej korzyści niż tylko umiejętne wydobywanie

głosu. Za ćwiczeniami głosu przemawia też szereg korzyści zdrowotnych, ponieważ poprawiając jakość oddychania niezbędną w prawidłowej emisji powodujemy, że organizm jest bardziej dotleniony i rozluźniony, uzyskujemy też lepszą postawę ciała.

Każdy głos może być szkolony. Emisji głosu może nauczyć się każdy przy systematycznej i wytrwałej pracy, o ile nie ma przeciwwskazań medycznych i anatomicznych.

Czy zatem obowiązują jakieś zasady, do których wypełnienia powinny być zobligowane zwłaszcza osoby pracujące głosem?

Oczywiście. Jest ich parę, a ich stosowanie zapewni uniknięcie narażenia głosu na różnego rodzaju niebezpieczeństwa. Są nimi między innymi: zadbanie o odpowiednie parametry powietrza (wilgotność i odpowiednia temperatura), zmniejszenie zapylenia w powietrzu, między innymi poprzez wymianę powietrza w miejscu pracy, zmniejszenie poziomu hałasu, dbałość o higienę życia, a także pamiętanie o elementarnych podstawach emisji głosu i właściwej dykcji. Przede wszystkim trzeba chcieć coś zmienić w sobie, nie zrażać się ewentualnymi niepowodzeniami i nie zapominać, że głos jest jeden na całe życie.

A co mają robić osoby, u których wystąpiły już problemy z głosem?

Przede wszystkim udać się do foniatrii, a potem do logopedy na ćwiczenia w zakresie emisji głosu.

I ostatnie pytanie do Pani Doktor. Czy WSEIil kształcąca młodych ludzi powinna zwrócić szczególną uwagę na problemy związane z emisją głosu w trakcie studiów?

Jak najbardziej, ponieważ już od kandydatów, zwłaszcza na kierunku nauczycielskie, wymaga się oprócz innych warunków, prawidłowo rozwiniętego narządu głosu, braku przewlekłych zmian chorobowych w obrębie narządu głosu, gardła i jamy nosowej, aparatu mowy, prawidłowej koordynacji fonacyjno-oddechowej, czasu fonacji, prawidłowej dykcji i słuchu. Statystyki pokazują, że mimo tych początkowo dobrych warunków do pracy głosem, problemy z głosem zaczynają się pojawiać w drugim roku pracy, ale „boom” przeciążeniowy nadchodzi dopiero po około 10 latach pracy. Kłopoty z głosem czasem mają swoje ukryte źródło, które zaczyna generować problemy znacznie wcześniej. Praca zawodowa najczęściej ten problem odstawia. W pracy nad głosem nie wystarczy sama wiedza, jak być powinno. Potrzebne są świadomie prowadzone ćwiczenia w ramach studiów, bo dopiero wtedy staną się podstawą zdrowych nawyków emisji głosu.

dr Anna Żebryk-Stopa jest neurologopedą, wykładowcą i pracownikiem Katedry i Kliniki Foniatrii i Audiologii Uniwersytetu Medycznego w Poznaniu, wykładowcą ODN Uni-Terra oraz WSEIil w Poznaniu.





Głos ludzki jako instrument muzyczny

„Dla mnie muzyka jest czymś najpiękniejszym na świecie, a zdolność pokonywania trudności za pomocą tak kruchego instrumentu, jakim jest głos, daje satysfakcję tak czystą, że wydaje się płynącą z samej duszy.”

Maria Callas

Zastanawiając się nad treścią myśli wypowiedzianej przez Marię Callas można sobie postawić pytanie: Czy głos ludzki jest instrumentem muzycznym?

Dziś, w XXI wieku, można z całą stanowczością stwierdzić, iż jest on najstarszym instrumentem muzycznym. Na wstępie niniejszego artykułu chciałabym postawić tezę, którą rozwinę w dalszej jego części. Na początku był głos, potem stopniowo powstawały instrumenty na wzór głosów ludzkich. Z czasem stosowano zamiennie głos ludzki z instrumentem. Następnie muzyka instrumentalna przeżywała swój rozkwit i rozwijała się w związku z rozwojem technicznym. Tymczasem, muzyka wokalna pozostawała wierna tradycyjnym wzorcom. Dopiero wiek XX przyniósł nowe spojrzenie na głos ludzki, kiedy to stał się on instrumentem muzycznym. Powyższe prowadzi nas do jednoznacznego wniosku, iż **historia zakreśliła pełny okrąg**. Pragnąc udowodnić postawioną tezę należy prześledzić w bardzo wielkim skrócie jak traktowano i używano głos ludzki w stosunku do instrumentu muzycznego na przestrzeni wieków.

Na początku śpiewano wspólnie w trakcie obrzędów rytualnych lub po prostu przy pracy, bowiem rytm pieśni pomagał skoordynować działania większej grupy ludzi, pozwalał również na wytworzenie przyjaznej atmosfery. Do dzisiejszych czasów śpiew towarzyszy człowiekowi poczynając od usypiania niemowląt poprzez większość ceremonii, takich jak chrzciny, śluby czy uroczystości pogrzebowe. W średniowieczu znaczenie śpiewu wzmocniło się jeszcze bardziej, od momentu gdy kościół chrześcijański wprowadził do liturgii chorał gregoriański. Należały do niego różne formy śpiewu, solowe i chóralne, podkreślające fragmenty mszy.

Ewolucyjnie w poszczególnych wiekach powstawały coraz bardziej skomplikowane partie wokalne, które wymagały większych umiejętności technicznych od wykonawców. Stopniowo wyłaniało się wiele form sztuki śpiewanej, od prostych pieśni ludowych, po wyszukane utwory wokalne pisane na potrzeby kościoła lub dworów królewskich. Powstawały również równolegle instrumenty muzyczne. Pomysł nowego instrumentu rodził się najprawdopodobniej na zasadzie przypadku. Jeszcze w okresie baroku „bezpośrednia konfrontacja głosu wokalnego z instrumentem solowym dawała

ówczesnym śpiewakom dodatkową możliwość popisania się znakomitą techniką wokalną i niezwykłą biegiłością głosu. Ówczesni twórcy pozostali jednak wrażliwi na charakterystyczne brzmienie instrumentów, dobierając je odpowiednio zarówno do rodzaju głosu, jak i do charakteru oraz przesłania danej arii.¹

Przełom nastąpił w okresie renesansu, kiedy to Adrian Willaert stworzył szkołę wenecką. Kompozytorzy tej szkoły obok muzyki wokalne pielęgnowali samodzielną muzykę instrumentalną, zwłaszcza orkiestrową i organową. O orkiestrze w znaczeniu nowoczesnym mówić tu jeszcze nie można, ponieważ muzyka wenecka zestawiała instrumenty na wzór rejestrów wokalnych, a więc nie indywidualizowała poszczególnych instrumentów, lecz łączyła je jakby w chór instrumentalny. Szczególnie motet, ówczesna modna forma wielogłosowa, osiągnął wówczas duży stopień trudności techniczno-muzycznej. W wielu wypadkach wykonanie tak bardzo skomplikowanych utworów przekraczało możliwości ówczesnych zespołów wokalnych, dlatego zaczęto stosować swoistą pomoc dla śpiewaków, a było nią instrumentalne wsparcie najpierw jednego, a następnie wszystkich głosów. Innymi słowy partie wykonywane przez głosy ludzkie wykonywane były wymiennie przez instrumenty. Nowa idea łączenia głosów z instrumentami spodobała się twórcom, a także odbiorcom.

Powstawanie samodzielnych utworów instrumentalnych nie dokonało się natychmiast, w ciągu krótkiego czasu. Był pewien „okres niezdecydowania”, kiedy na nutach pojawiały się nadruki mówiące – do wykonania wokálnego i instrumentalnego. W praktyce oznaczało to znaczne rozszerzenie możliwości wykonywanych utworów, taką kompozycję można było wykonać w wersji wokalne, instrumentalnej czy też wokально-instrumentalnej.

W partyturach XVI wiecznych notowano tylko głosy, bez określania jaki instrument ma je realizować. Jednym z pierwszych kompozytorów, który wyszczególnił skład zespołu instrumentów w partyturze opery „Orfeusz” był C. Monteverdi. W wieku XVII zaczęły powstawać samodzielne orkiestry, powstawały nowe instrumenty, a obok nich doskonaliły się głosy wokalne. Muzyka instrumentalna i wokalna rozwijały się równolegle. Rozwój koncertów publicznych w XIX wieku doprowadził do wykrystalizowania się orkiestry symfonicznej.

XX wiek to przede wszystkim czas instrumentów elektronicznych. Tradycyjny skład orkiestry zaczął łączyć się z instrumentami elektronicznymi, muzyką z taśmy, a kompozytorzy muzyki filmowej coraz częściej zaczęli traktować chór, czyli głosy ludzkie jako kolejną sekcję instrumentów w orkiestrze. Również w modern jazzie ludzkie głosy zaczęły grać rolę instrumentu, torując drogę nowej szkole – śpiewu instrumentalnego.

Dziś, w XXI wieku, liczba instrumentów stworzonych przez człowieka sięga kilku tysięcy. Pomimo, iż kompozytorzy mają do wyboru tak wiele instrumentów, badania nad głosem i jego wykorzystaniem nie zmalały. Przeciwnie głos jest dokładnie opisywany i nieustannie badany współczesnymi metodami. Głos jest często traktowany jako niezwykły instrument, który potrafi naśladować wiele innych zjawisk. Współcześnie muzycy często traktują głos jako instrument muzyczny. Postępowanie się własnym głosem jako instrumentem przedstawię na przykładzie wybranych zespołów jak Novi Singers i Audiofeels oraz wokalistów Urszuli Dudziak i Bobbego McFerrina.

Novi Singers to polski zespół muzyczny wykonujący jazz. Powstał w 1964 roku z inicjatywy Bernarda Kawki. Nazwa grupy zawiera skrót od „New Original Vocal Instruments”. Nazwa wynika z przyjętego stylu muzycznego Vocal Instruments, występującego

w modern jazzie, gdzie głosy ludzkie zaczęły odgrywać rolę instrumentów muzycznych. Wykonawca musiał być jednocześnie wokalistą, instrumentalistą oraz jazzmanem potrafiącym grać i śpiewać improwizowane partie. Na świecie miał miejsce stały postęp w tej dziedzinie a Novi Singers byli prekursorami tego trendu w Polsce i dokonali przełomu w tradycji polskich grup wokalnych. Największym ich sukcesem płytowym był album „Novi sing Chopin”, gdzie wirtuozowsko zrealizowali wokalnie partytury fortepianowe utworów F.Chopina.

Zespół Audiofeels powstał w kwietniu 2007 roku z inicjatywy uczestników chóru akademickiego UAM w Poznaniu. Młodzi ludzie kochający dźwięk, bez dyplomu Akademii Muzycznej, bez żadnego instrumentu muzycznego udowodnili, że doskonale brzmiące głosy ludzkie mogą brzmieć jak doskonała, profesjonalna orkiestra. Zespół pioniersko wykorzystał powstały w USA rodzaj aranżacji a capella, Vocal Play, polegający na wzbogaceniu wokalne muzyki a capella imitacją brzmienia instrumentów muzycznych za pomocą głosu oraz dodaniu elementów improwizacji. Zespół Audiofeels na swojej debiutanckiej płycie „Uncovered” pokazuje jak można imitować strunami głosowymi dźwięki instrumentów.

Także Urszula Dudziak, czołowa postać współczesnej wokalistyki, nie tylko jazzowej, jest wokalistką o oryginalnej technice wokalne, która rozwinęła nowy styl zwany scatem. Jego podstawą jest instrumentalne traktowanie głosu przez zastępowanie słów piosenki pozbawionymi konkretnego znaczenia sylabami. Niezwykła skala głosu Urszuli Dudziak, oryginalna technika wokalna oraz pionierskie osiągnięcia w zastosowaniach współczesnej elektronicznej technologii muzycznej pozyskały jej sławę wokalistki oryginalnej i kreatywnej. Swój aparat wykonawczy oparła ona również na elektronicznych przetwornikach głosu.

Bobby McFerrin to amerykański wokalista jazzowy, należący do grona najoryginalniejszych wokalistów współczesnych. Wykonuje utwory a cappella i z akompaniamentem, solo jak i z zespołem. Śpiewa utwory z gatunku jazz, pop, ale również nie stroni od kompozycji klasycznych. W swojej pracy artystycznej wykorzystuje motywy ludowe, zwłaszcza w zakresie kompozycji i sposobów emisji głosu. Jednak najbardziej charakterystycznym elementem jego aranżacji jest wydobywanie dźwięków o charakterze perkusyjnym poprzez uderzenia w swoje ciało. Krytycy podziwiają m.in. elastyczność jego głosu - łatwość w przechodzeniu od wysokich dźwięków, śpiewanych falsetem, do niskich dźwięków basowych, artysta ten jest znany z pokonywania wszelkich ograniczeń wokalnych.

Reasumując, wydaje się, że cechą charakterystyczną sztuki wokalne XXI wieku jest wszechstronność i interdyscyplinarność, a więc umiejętność łączenia wielu dziedzin. Aleksandra Bubicz – Mojsa stwierdza: „głos ludzki nie funkcjonuje autonomicznie, lecz jest częścią większej struktury, obejmującej cały ludzki organizm, którym zarządza mózg i związany z nim system nerwowy człowieka. Należy zatem uznać, że głos ludzki jest żywym instrumentem muzycznym, czyli że jego funkcjonowanie podlega zmianom pod wpływem czynników zewnętrznych, środowiskowych i wewnętrznych, zachodzących w ciele i psychice śpiewającego.”² Specyfika wydobywania głosu związana jest z faktem, że ta sama osoba jest wykonawcą i instrumentem, na którym gra. Myślę więc, że zgodzimy się z Danutą Gwizdałą, iż „głos jest niepowtarzalną wizytówką swego właściciela przez całe życie”, warto więc zadbać o to, by służył nam i reprezentował nas w jak najlepszej kondycji jak najdłużej.

mgr Jolanta Pałka (Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Łodzi)

1 Drożdżewska A., *Sposoby zestawiania partii trąbki i głosu w sopranowych ariach barokowych*, [W:] Wojtczak Z. (red.), *Głos ludzki i instrumenty dęte. Wspólne aspekty techniczne i wykonawcze*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Łódź 2007, s.120

2 Bubicz-Mojsa A., *Głos ludzki jako żywy instrument muzyczny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2001, s.8

Głos jako zjawisko wizualne i jego odbiór przez osoby niesłyszące

Głos traktujemy przede wszystkim jako zjawisko akustyczne. Jednak może być on, jako mowa dźwiękowa, traktowany również jako zjawisko wizualne. Wtedy, gdy go nie słyszymy.

Jedną z form percepcji języka narodowego w postaci mowy dźwiękowej, stosowanych przez osoby niesłyszące, jest obserwacja ruchów ust rozmówcy w trakcie aktu komunikacyjnego. Czynność ta najczęściej nazywana jest odczytywaniem mowy z ust. Technika ta, chociaż jest niewątpliwie najdoskonalszą formą odbioru przez osoby niesłyszące informacji przekazywanej w języku mówionym, nie jest umiejętnością łatwą do opanowania i nawet przy osiągnięciu wysokiego poziomu nie może ona w pełni zastąpić słuchu. Wzrokiem można bowiem dostrzec jedynie te elementy mowy – fragmenty układów i ruchów artykulacyjnych – które są widoczne z zewnątrz, a więc głoski artykułowane z udziałem warg. Jest ich jednak niewiele, stanowią bowiem nieco ponad 30 proc. zbioru wszystkich głosek polskich, a ponadto wiele z nich prezentuje się wizualnie identycznie lub bardzo podobnie.¹

W języku polskim istnieje ok. 40 fonemów, którym odpowiada taka sama liczba głosek. Kinemów artykulacyjnych, czyli zewnętrznych układów artykulacyjnych głosek, które można dostrzec wzrokiem obserwując proces naturalnego mówienia, jest zdecydowanie mniej. Zależnie od wyrazistości wypowiedzi osoby mówiącej można wyróżnić zaledwie od 6 do 10², przy czym odpowiadają one ok. 20 głoskom. Oznacza to, że prawie każdemu zewnętrznemu układowi artykulacyjnemu odpowiada więcej niż jedna głoska (np. *p*, *b* i *m* mają identyczny układ artykulacyjny, wyjątek stanowi głoska *a*, która jest artykulacyjnie jednoznaczna), ponadto wiele głosek środkowo- i tylnojęzykowych posiada neutralny zewnętrzny układ artykulacyjny, na podstawie którego nie można głoski wyróżnić i zidentyfikować. Oznacza to, że tzw. odczytywanie jest w rzeczywistości nie-

zwykle trudnym odgadywaniem na podstawie niepełnych i niejednoznacznych danych, zwłaszcza, że w ciągu jednej sekundy realizowanych jest kilkanaście układów artykulacyjnych, co dodatkowo utrudnia percepcję.

U podstaw umiejętności odczytywania z ust leżą zatem:

- umiejętność wyróżniania wzrokiem tych widzialnych głosek, które dają się wyróżnić,
- trafne odgadywanie głosek wyróżnionych w grupach artykulacyjnych,
- odgadywanie i uzupełnianie tych, których artykulacja jest niewidoczna na zewnątrz – na podstawie ogólnej orientacji w temacie, czasu trwania wypowiedzi, akcentów wyrazowych i zdaniowych itd.

Mimo znajomości artykulacji i kinemów artykulacyjnych poszczególnych głosek, wobec wieloznaczności większości kinemów artykulacyjnych próby odczytywania z ust wyrazów nieznanymi zwykle kończą się niepowodzeniem. W rozmowie z osobą niesłyszącą należy zatem posługiwać się tylko znanymi jej pojęciami. Jest to szczególnie ważne w przypadku małego dziecka niesłyszącego, które operuje ograniczonym zasobem pojęć, których obrazy artykulacyjne już funkcjonują w jego świadomości, natomiast nowe wyrazy powinny być wprowadzane w ramach procesu dydaktyczno-wychowawczego metodą wielokanałowego przekazu – równoległe poprzez słowo z jego obrazem artykulacyjnym i akustycznym, zapisem literowym, znakami daktylograficznymi i ideogramem.

Odczytywanie mowy z ust nie przebiega w sposób analityczny – głoska po głosce, lecz w sposób syntetyczny – odbiorca rejestruje i analizuje nie obrazy artykulacyjne poszczególnych głosek, lecz przebiegi przestrzenno-czasowe zestawów artykulacyjnych składających się na całe słowa. I. Ewing³ opisuje bada-

nia testowe na osobach niesłyszących, polegające na identyfikacji spółgłosek w sylabach, słowach i zdaniach. Z badań wynikało, że odczytanie wzrokiem spółgłosek w sylabach okazało się możliwe w 15 proc., w słowach w 44 proc., a w zdaniach dochodziło do 90 proc. Zakodowane u odbiorcy wzorce artykulacyjne dotyczą więc nie tylko 6 czy 10 układów artykulacyjnych poszczególnych głosek, ale kilkuset, kilku tysięcy czy kilkudziesięciu tysięcy obrazów artykulacyjnych słów i zwrotów⁴.

Czytelność układów artykulacyjnych nie jest zatem jedynym czynnikiem określającym możliwość wzrokowego odbioru mowy. Na skuteczność tego procesu ma wpływ wiele innych czynników, które można podzielić na 4 zasadnicze grupy – czynniki związane z nadawcą tekstu, z odbiorcą, ze środowiskiem, w którym odbywa się akt komunikacyjny oraz z samym tekstem⁵.

Wśród czynników związanych z osobą przekazującą informację należy wymienić cechy anatomiczne i charakterystyczne twarzy (deformacje, tiki, wąsy i broda itp.), mimikę twarzy i gestykulację, wyrazistość i naturalność artykulacji, tempo artykulacji (szybkość, równomierność), dykcję i natężenie dźwięku (jeśli odbiór mowy jest wspierany słuchem), stosowanie środków pomocniczych (fonogesty, alfabet palcowy, migowe znaki ideograficzne, inne).

Czynniki związane z odbiorcą to przede wszystkim sprawność spostrzegania wzrokowego (ostrość i męczliwość wzroku), znajomość kinemów artykulacyjnych głosek, odpowiednio bogate słownictwo bierne (odczytać z ust można wyłącznie znany wyraz), doświadczenie w porozumiewaniu się, możliwość odbioru słuchowego, elastyczność myślenia i szybkość kojarzenia.

Czynniki środowiskowe związane z

1 B. Szczepankowski: *Oczy pomagają słyszeć*. Podręcznik odczytywania mowy z ust. PZG, Warszawa 1973, s.6.

2 B. Szczepankowski: *Fonetyka akustyczna, audytywna i wizualna*. Wydawnictwo UW, Warszawa 1985, s.93-94.

3 I. Ewing: *O odczytywaniu mowy z ust i aparatach słuchowych*. Tłum. M. Góralówna. PZG, Warszawa 1974, s.11-12.

4 B. Kaczmarek: *Wzrokowa percepcja wypowiedzi słownych*. UMCS, Lublin 1986, s.39.

5 Tamże, s.19.



komfortem wizualnym w miejscu, gdzie przebiega akt komunikacyjny, to oświetlenie twarzy osoby mówiącej, odległość (najlepsza jest do 1,50 m), liczba rozmówców (najlepiej rozmawia się z jedną osobą), istnienie czynników rozpraszających (np. włączony telewizor w zasięgu wzroku, rozmowa prowadzona na ulicy), komfort akustyczny (gdy odczytywanie z ust wspierane jest akustycznie).

Czynniki związane z tekstem aktu komunikacyjnego wiążą się przede wszystkim z operowaniem znanym słownictwem, konstruowaniem poprawnych i krótkich zdań, orientacją w temacie rozmowy i trzymaniem się tego tematu przez nadawcę, współdziałaniem osoby niesłyszącej w akcie komunikacyjnym (zadawanie pytań wtrąconych dla potwierdzenia odbieranych informacji itp.).

Warto zwrócić uwagę na fakt, że wieloznaczność i niekompletność informacji uzyskiwanej za pomocą odczytywania z ust powoduje, iż jest to proces wymagający bardzo dużej koncentracji. Konieczność ciągłego intensywnego skupiania wzroku na szybko zmieniających się układach ust rozmówcy jest czynnością wyjątkowo wyczerpującą i wymagającą bardzo dużego wysiłku. Praktycznie można uczestniczyć aktywnie w procesie odczytywania z ust najwyżej 3-4 minuty, potem konieczny jest kilku, a nawet kilkunastominutowy odpoczynek. Warto wiedzieć, że w przypadku uczestniczenia w rozmowie z osobą, czy też osobami niesłyszącymi odczytującymi mowę z ust, nie tylko nie jest konieczne podtrzymywanie konwersacji za wszelką cenę, lecz przeciwnie, należy dać odpocząć oczom osoby niesłyszącej. Niektóre

osoby niesłyszące i słabosłyszące niejako w obronie własnej nie dopuszczają innych do głosu, mając świadomość, że rozmówcy nie znoszą próżni w rozmowie i natychmiast zaczną kolejną swoją wypowiedź, zmuszając osobę z uszkodzonym słuchem do podjęcia kolejnego zwiększonego wysiłku. W ostatecznym efekcie dochodzi do tego, że odczytywanie z ust, jeśli jest jedynym źródłem informacji, wymaga tak dużego wysiłku, że może zniechęcić do aktu komunikacyjnego.

Zagadnienia odczytywania z ust nie można rozpatrywać jedynie w aspekcie zaangażowania wzroku w proces odbioru mowy. W obecnym stanie rozwoju techniki uszkodzenie słuchu, którego w żadnym stopniu nie można skompensować środkami technicznymi stanowi dziś bardzo rzadkie zjawisko. Równocześnie wsparcie akustyczne – kojarzenie wrażeń wzrokowych z niepełnymi wrażeniami słuchowymi ma niezwykle istotne znaczenie dla skutecznego odczytywania z ust. Kompleksowe wykorzystywanie słuchu i wzroku przy odbiorze mowy leży u podstaw prawidłowego i skutecznego porozumiewania się, ponieważ obydwa analizatory wzajemnie się wspomagają.

W rozwijaniu umiejętności wzrokowo-słuchowego odbioru mowy u niesłyszącego dziecka szczególnie istotną sprawą jest kształtowanie obrazów akustycznych całych wyrazów, nie zaś pojedynczych głosek⁶. Wsparcie akustyczne wzrokowego odbioru mowy sprzyja także zmniejszeniu wysiłku podczas odbioru informacji. Wysiłek związany z koncentracją uwa-

6 I. Ewing, dz. cyt., s.11-12.

gi na ustach rozmówcy jest wówczas mniejszy, a całkowity czas efektywnego odbioru wzrokowo-słuchowego może być nawet znacznie dłuższy niż w przypadku odbioru wyłącznie wzrokiem.

Wzrokowo-słuchowy odbiór mowy może być również skutecznie wspomagany za pomocą środków manualnych, takich jak alfabet palcowy, fonogesty czy znaki ideograficzne języka migowego.

Poruszone powyżej problemy wskazują na fakt istnienia niezwykle szerokiego spektrum zagadnień występujących w pracy surdologopedy. W porównaniu do pracy logopedy z normalnie słyszącym dzieckiem z wadą wymowy, gdzie proces rewalidacji dotyczy przeważnie tylko tej wady, surdologopedia pracuje z dzieckiem także nad całością procesu komunikowania się – emisją i percepcją mowy. Oznacza to, że nie może on ograniczać się jedynie do kształtowania i usprawniania mowy dźwiękowej, ale musi uwzględniać w procesie rewalidacji dziecka z uszkodzonym słuchem także zagadnienia odbioru mowy, w tym trening słuchowy i odczytywanie mowy z ust.

dr hab. Bogdan Szczepankowski

Autor jest nauczycielem dzieci niesłyszących i nauczycielem akademickim, profesorem Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie i Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Łodzi, napisał ponad 400 publikacji z dyscyplin związanych z uszkodzeniami słuchu. Jako osoba niedosłysząca od wczesnego dzieciństwa omawiane problemy zna również z autopsji.



Specyfika pracy nad głosem w logopedii artystycznej

Z pomocy logopedy korzystają nie tylko osoby mające problemy z prawidłową wymową. Mogą korzystać z niej także wszyscy ci, którzy ze względu na wykonywaną pracę pragną świadomie i umiejętnie posługiwać się swoim głosem.

Logopedią artystyczną nazwano gałąź logopedii zajmującą się nie zaburzeniami mowy, ale doskonaleniem wymowy już ukształtowanej. L. Kaczmarek (1991) definiował ją jako „kulturę żywego słowa: potocznego, publicystycznego i artystycznego (w recytacji i śpiewie), stosowaną i wdrażaną w teatrach, telewizji, wyższych szkołach muzycznych, teatralnych i filmowych”. W logopedii artystycznej istotne jest doskonalenie zdobytych wcześniej kompetencji (językowej i komunikacyjnej, pragmatycznej), a nie ich budowanie czy odbudowywanie.

Mimo wyodrębnienia działu „logopedia artystyczna”, w środowisku zawodowym logopedów do dziś nie przyjęto się jedno, powszechnie używane określenie specjalisty w tej dziedzinie. Bardzo rzadko lub wcale nie jest używana w praktyce oficjalna nazwa ‘logopeda artystyczny’. W ostatnich latach coraz częściej spotkać się można

z określeniem logopeda medialny. Używają go w stosunku do siebie logopedzi zajmujący się przygotowaniem do pracy i doskonaleniem komunikacji osób występujących w mediach. Nie zajmując się problemem terminologicznym, związanym z nazwą omawianej tu specjalności, będę używała w tekście określenia „logopeda artystyczny/medialny”.

Odrębną kwestią, o której warto wspomnieć, jest sprawa przygotowania zawodowego osób specjalizujących się w zakresie logopedii artystycznej. Dopiero w roku akademickim 2008/2009 zaczęły powstawać pierwsze podyplomowe studia w zakresie szeroko rozumianej logopedii artystycznej, ale do chwili obecnej jest ich zaledwie kilka. Wcześniej jedyną właściwą drogą zdobywania umiejętności i doświadczeń koniecznych w pracy logopedy artystycznego był staż u osoby uznanej za autorytet w tym zakresie,

ponieważ niezwykle istotne jest opanowywanie w bezpośrednim kontakcie z uznanym specjalistą szczególnego rodzaju wiedzy, związanej z doskonaleniem słuchowej wrażliwości na szczegółowe zjawiska natury segmentalnej i suprasegmentalnej, weryfikowanie wypowiedzi nie tylko z punktu widzenia normatywnego, ale i estetycznego, zapoznanie się z istniejącą często wyłącznie w przekazie ustnym tradycją i sposobami pracy nad słowem najwyższej jakościowo próby.

Logopedzi artystyczni/medialni pracują z osobami głównie dorosłymi, które przygotowują się lub już pracują w zawodach wymagających używania oficjalnej odmiany polszczyzny mówionej, np. aktorzy, śpiewacy, piosenkarze, prezenterzy radiowi, telewizyjni i estradowi, dziennikarze, nauczyciele, lektorzy, prawnicy, biznesmeni, menadżerowie, politycy, księża, pracownicy telemarketingu, infolinii, pracownicy sekretariatu (Adamiszyn, Topiłko, 2003). W ostatnich kilkunastu latach w Polsce, w związku z postępującymi zmianami polityczno-ekonomicznymi, powiększyła się znacznie grupa ludzi związanych zawodowo z mediami lub mających dostęp do mass-mediów. Do logopedy artystycznego/medialnego zwracają się zatem te osoby, które czują potrzebę poprawienia wyrazistości mówienia i pracy z głosem. Jeśli osoby takie zgłaszają się do logopedy dobrowolnie, może oznaczać to ich większą motywację do pracy. Ma to duże znaczenie podczas zajęć, gdyż często wiąże się między innymi z koniecznością pokonywania bardzo utrwalonych nawyków artykulacyjnych i emisyjnych, a – jak wiadomo – proces zamiany dotychczasowych, złych nawyków na poprawne nie jest łatwy.

Oceniając wypowiedź z punktu widzenia logopedii artystycznej ważne jest zarówno stosowanie kryteriów zgodności z normą językową na poziomie wzorcowym, jak i uwzględnianie kryteriów estetycznych. Przedmiotem oddziaływań w logopedii artystycznej są nie tylko głoski, lecz tekst i sposób jego wygłaszania. Jednym ze składników wypowiedzi jest głos, ale trudno rozpatrywać go jako element izolowany. Logopeda artystyczny (medialny) pracuje nad doskonaleniem artykulacji, wyrazistością, ekspresją słowa, poprawnością akcentowania, frazowania tekstu i jego interpretacji, właściwą intonacją, ale także nad właściwym oddechem i emisją, które umożliwią wykorzystywanie odpowiedniej siły i barwy głosu w różnych sytuacjach komunikacyjnych. Jest to zatem praca nad całością językowego kształtu wypowiedzi, jej estetyką i ekspresją. Z wymienionych tu elementów wyłania się obraz specyfiki pracy logopedy specjalizującego się w dziedzinie logopedii artystycznej i jednocześnie zakres podstawowych różnic między tą dziedziną a logopedią korekcyjną.

Specyfika pracy nad głosem w logopedii artystycznej polega na tym, że patrzymy na niego nie tylko z perspektywy nadawcy komunikatu, ale i odbiorcy: jakie wrażenie na słuchaczach wywiera nasz głos, jaki ma wpływ na skuteczność przekazywanych przez nas komunikatów. Głos interesuje nas zatem jako składnik kompetencji pragmatycznej nadawcy i element skuteczności komunikacji. Oceniając brzmienie czyjegoś głosu powinniśmy kolejno zająć się poszczególnymi parametrami; wysokością, czyli natężeniem, czasem trwania i barwą (timbrem). Umiejętność świadomego używania wszystkich parametrów głosu w zależności od kontekstowo i społecznie uwarunkowanej sytuacji komunikacyjnej jest ważnym atutem mówcy. W sytuacjach oficjalnych występów wszystkie parametry głosu powinny być wykorzystywane z pełną świadomością. Niemożliwa jest diametralna zmiana zarówno wysokości, jak i barwy głosu, ale dzięki ćwiczeniom różnego rodzaju: oddechowym, fonacyjnym, dykcyjnym, także intonacji, akcentowania, interpretacji, można sprawić, że głosu i wypowiedzi słucha się z zainteresowaniem.

Do logopedy medialnego (artystycznego) zwracają się nie tylko osoby, które doświadczyły już problemów z głosem, ale głównie osoby, które świadomie chcą nim operować w swojej pracy,

chcą, by był ich (czasami głównym czy bardzo ważnym) atutem, a nie tylko użytecznym narzędziem. Sposoby pracy nad właściwą emisją, czyli oddechem dolnożebrowo-przeponowym, wykorzystaniem rezonatorów, opanowaniem tzw. miękkiego ataku dźwięku, impostacją są w logopedii artystycznej – co oczywiste – takie same lub bardzo zbliżone jak w przypadku każdej pracy nad głosem. Odrębność polega na tym, że wykorzystujemy zdobyte umiejętności w pracy z tekstem i z tym związane są oczekiwania osób zgłaszających się do logopedy medialnego.

W opracowaniach poświęconych sztuce występów podkreśla się znaczenie operowania głosem. Omawiając wykorzystanie parametrów głosu (natężenia, wysokości i barwy), wskazuje się jednocześnie na wykorzystywanie wymienionych przeze mnie wcześniej elementów: intonacji, tempa, wyrazistej artykulacji, poprawnego akcentowania logicznego. Poprawna artykulacja przy jednoczesnej neurozmaiconej, monotonnej intonacji i wysokim głosem nie zapewni sukcesu mówcy, natomiast ciekawy, pełny, interesujący głos, giętka intonacja przy jednocześnie występującej wadzie wymowy może sprawić, że wypowiedź mimo wszystko przyciąga uwagę słuchacza. Zakres możliwej pomocy logopedy artystycznego, zależy w znacznej mierze od tego, w jakim stopniu osoba zgłaszająca się do niego potrafi dokonywać autooceny słuchowej oraz, oczywiście, jak długo można z tą osobą pracować. Wiadomo jednak, że możliwości ingerencji w naturalne warunki głosowe są ograniczone. Dlatego też czasami należy skupić się na pracy nad intonacją i frazowaniem tekstu, na poprawie artykulacji, by niejako odwrócić uwagę od nieciekawego brzmienia głosu; musimy zadowolić się namiastką, ale jedynie osiągalną dla klienta zmianą wysokości głosu, ociepleniem barwy, zakamuflowaniem niedoskonałości, zwróceniem uwagi na rolę odpowiedzialnej postawy podczas mówienia. Kwestia umiejętności oceny słuchowej (także samokontroli) nie tylko artykulacji, ale i głosu, prozodii własnej wypowiedzi jest – moim zdaniem – kluczowa. Tej nietłatwej sztuki należy się uczyć, by współpraca była efektywna. Bardzo pomocne jest nagrywanie wypowiedzi i odsłuchiwanie ich na początku razem z logopedą, a później samodzielnie.

„Obiektem działań logopedy jest przede wszystkim człowiek, a nie wyizolowane zaburzenie komunikacji” (Grabias, 1991). Ten sam autor definiuje logopedię jako naukę i uznaje ją za „część metalingwistyki – nauki o komunikacji językowej we wszystkich jej przejawach”. Choć dyskusyjny jest status logopedii artystycznej, to jednak poszerzając na potrzeby niniejszego artykułu definicję Grabiasa: Logopedia to „nauka o zaburzeniach i doskonaleniu komunikacji językowej we wszystkich jej przejawach”, możemy chyba przyjąć, że omówione w artykule aspekty pracy nad głosem po pierwsze wpisują się w zakres działań logopedii artystycznej, a po drugie – dowodzą specyfiki tych działań i wskazują na konieczność wykorzystywania przez logopedę medialnego (artystycznego) środków wykraczających poza najczęściej stosowane w logopedii ogólnej.

dr Barbara Kamińska

Bibliografia (wybór):

Adamiszyn Z., Walencik- Topiłko A. (2003). *Logopedia artystyczna*. W: T. Gałkowski, G. Jastrzębowska (red.). *Logopedia. Pytania i odpowiedzi*. Opole: Uniwersytet Opolski.

Grabias S. (1997). *Mowa i jej zaburzenia*. W: *Audiofonologia*, t.10, 32-34.

Kaczmarek L. (1991). *Model opieki logopedycznej w Polsce*. Gdańsk: Gdański Związek Logopedów.

dr Barbara Kamińska jest wykładowcą w Katedrze Logopedii Uniwersytetu Gdańskiego.



nys. Dariusz Pietrzak



Wyższa Szkoła Edukacji
Integracyjnej i Interkulturowej
w Poznaniu

Studia I stopnia

DIETETYKA

ETNOLOGIA

ARCHEOLOGIA

PEDAGOGIKA
SPECJALNA

**Studia podyplomowe kwalifikacyjne dla nauczycieli
Kursy kwalifikacyjne i szkolenia rad pedagogicznych**

REKRUTACJA NA STUDIA TRWA!

ul. Prądyńskiego 53, 61-527 Poznań
Tel. 61 8330 530, Fax 61 8331 543, e-mail: rekrutacja@wseiip.pl

Biuro rekrutacji

WWW.WSEIIP.PL