**КУРС ЛЕКЦИЙ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «УЧЕБНО–МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА»**

**разработан преподавателем отделения «Сольное народное пение» Камаловой Л. С.**

**РАЗДЕЛ 1. «МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ СОЛЬНОМУ ПЕНИЮ»**

**Тема 1: «Что такое пение? Понятия «звук», «резонатор», «диапазон», «регистр», «тесситура»».**

Что такое человеческий голос? Это слово имеет не одно значение. **Голосом** музыканты называют отдельную партию в хоре, ансамбле, оркестре. Но чаще всего голосом называют звуки, производимые голосовым аппаратом и служащие для общения между людьми. Голос может быть речевым, певческим, шепотным. Человек может кричать, стонать, имитировать различные звуки. Они могут быть разнообразны. Человеческие голоса отличаются индивидуальной окраской, высотой, подвижностью громкостью, особенностями произношения слов и т. д. Все эти специфические качества человеческого голоса объясняются уникальностью голосового аппарата, т. е. системы органов, служащей для образования звуков голоса и речи.

**Вокал** (или пение) – самое древнее музыкальное искусство. **Пением** в тесном смысле называется воспроизведение различных звуков посредством голосового органа. Пение заключается в исполнении мелодии с помощью голоса человека. Исполнителей называют певцами или вокалистами. Вокал является искусством потому, что певец должен не только точно повторить мелодию, написанную композитором, но и про помощи голоса передать все ее оттенки, характер и настроение, не каждый человек способен на это.

**Выделяют три основных качества певца:**

* развитый музыкальный слух – это способность различать и запоминать музыкальные звуки разной высоты;
* чувство ритма – это способность точно воспроизводить ритмический рисунок мелодии, то есть, исполнять мелодию, выдерживая все длительности нот;
* координация между слухом и голосом – способность читать с листа мелодию или воспроизводить высоту услышанного звука.

Если у человека плохо развито одно из этих чувств, ему будет довольно сложно петь. Конечно, каждое чувство можно развить, но для этого необходимо много тренироваться.

Голос человека индивидуален, как и его отпечатки пальцев. Невозможно найти двух людей с абсолютно одинаковыми голосами. Несмотря на это можно разделить человеческие голоса на четыре категории: высокие женские голоса (в музыке их называют сопрано), низкие женские голоса (альт), высокие мужские голоса (тенор), средние мужские голоса (баритон), низкие мужские голоса (бас). Разделение зависит от диапазона голоса. Диапазон – это те ноты, которые певец может спеть. Например, низкий голос не сможет спеть очень высокую ноту и наоборот.

**Академический вокал**

Существует две разновидности пения: **народное и академическое**. **Народное** **пение** отличается открытым, прямым звуком. **Академическое пение** – более профессиональное, певец способен полностью управлять своим голосом. Первая школа, где начали обучать академическому вокалу, возникла в Италии в 17 веке. Конечно, до этого времени тоже были профессиональные певцы, но под словом школа понимаются особые традиции, собственная манера пения. Вокалисты итальянской школы, покоряли целые страны свои искусством пения. Вскоре появилась и французская школа вокала. Певцы Франции отличались по манере исполнения от итальянцев, они сильнее разрывали слова, делая фразы гораздо короче (итальянцы старались, как можно сильнее связать каждый слог слова, поэтому на одном вдохе они могли исполнить очень длинную мелодию).

**Понятие звука**

**Звук** — это объективно существующее в природе физическое явление, вызываемое механическими колебаниями какого-либо упругого тела (туго натянутой струны или мембраны, голосовых связок, металлической или деревянной пластины, воздушного столба, заполняющего корпус духовых инструментов и т.п.), в результате чего образуются звуковые волны, воспринимаемые ухом и преобразуемые в нем в нервные импульсы.

Звуковыми волнами называются периодически чередующиеся сгущения и разрешения в окружающей упругой, например воздушной (газовой), среде (звукопроводящими средами являются также жидкости и твердые тела), вне которой, как, скажем, в вакууме, звук возникнуть вообще не может. Звуковые волны, распространяющиеся в атмосфере от источника звука равномерно во все стороны (подобно радиоволнам), воспринимаются органами нашего слуха и при помощи определенных участков нервной системы передаются в головной мозг, где и осознаются как конкретные звуки.

В окружающей нас природе существует огромное количество самых разнообразных звуков, которые распадаются на две группы: звуки с определенной высотой (музыкальные) и с неопределенной (шумы). Музыкальные звуки, имеющие определенную высоту, в отличие от шумовых, обладают еще целым рядом отличительных свойств и составляют основу (т. е. звуковой фонд) музыки, использование же шумовых звуков ограничивается лишь эпизодическим применением некоторых из них в отдельных музыкальных произведениях для достижения тех или иных «эффектов». Для этих целей служат, например, такие инструменты, относящиеся к семейству ударных, как тарелки, бубен, тамтам, большой и малый барабаны и другие, обычно входящие в состав оркестра.

**Свойства музыкальных звуков**

Любой музыкальный звук имеет четыре основных свойства, которые мы воспринимаем как проявления тех или иных качеств звука:

1) высота,

2) длительность,

3) громкость,

4) тембр.

Эти свойства обусловливаются различными физическими предпосылками. По мнению специалистов, коме этих свойств при восприятии звука существенное значение имеет его пространственная локализация, то есть положение источника звука относительно слушателя (спереди или сзади, далеко или близко, в помещении или на открытой площадке и т.д.). Иногда это фиксируется в нотной записи различными ремарками, как, например, «Песня певца за сценой» (см. оперу «Рафаэль» А. Аренского).

 Разберем свойства звука по порядку.

Высота звука определяется частотой колебаний звучащего тела и находится от нее в прямой зависимости: чем больше колебаний в единицу времени (за которую принимается секунда) делает источник звука, тем выше будет звук, и наоборот, при уменьшении количества колебаний

# Определение понятий тесситура, резонатор, регистр и диапазон певческого голоса

**Диапазон** (от греч. diapason (chortlon) – через все струны) – звуковой объем певческого голоса, инструмента (от самого низкого, до самого высокого звука). Каждый вокалист имеет свой диапазон голоса. Он зависит от наработанной базы, от природной толщины связок человека и от многих других факторов. Например, о связках – чем тоньше связки, тем выше голос, как правило. Если говорить о женских связках – самые тонкие – тип голоса – сопрано; чем толще связки, тем ниже голос – меццо сопрано – средний тип; и самый низкий – контральто. Аналогичная история и с мужскими голосами. Это то, что нам дано самой природой. Однако можно подкорректировать и тип голоса (его звучание) и диапазон, путем упражнений и наработанной техники. Диапазон голоса профессионального певца – должен быть не менее двух октав. Диапазон – в значительной мере природное качество, однако при правильной методике развития голоса естественный диапазон может быть увеличен как вверх, так и вниз. Развитие верхнего участка требует постепенности, так как высокие звуки формируются с использованием предельных возможностей голосового аппарата. Рекомендуется сначала исполнять их в проходящем движении, учитывая действие механизма инерции. Выдерживание их и филировка осваиваются позднее, когда голосовой аппарат привыкнет к необходимым усилиям.

Диапазон можно разделить на **общий** и **рабочий**. **Общий диапазон** включает в себя все звуки, которые мы можем издавать – это и визг, и низкий говор, и все остальные. Этот диапазон очень большой. Но следует учесть, что между общим и рабочим диапазоном есть разница. Крайние верхние и нижние звуки общего диапазона мы не можем использовать в песнях – они попросту звучат плохо, неотработанно, на то они и крайние, это – предел нашего голоса на данный момент, как верхний, так и нижний.

**Рабочий диапазон** – как раз те ноты, которые звучат у Вас хорошо. Как правило, это нижний и средний регистры. То есть тот предел, который нам с Вами удобнее всего использовать, и привычнее. Рабочий диапазон меньше общего, зато он звучит наиболее ровно и красиво. Он может составлять октаву, или полторы у любителей пения. Рабочий диапазон профессионального певца гораздо больше – у оперных певцов должно быть 2 октавы или больше. Но две октавы идеально ровного и красивого, отшлифованного звука – обязательно. Иначе певец не сможет петь оперные партии, рассчитанные на большой диапазон. В эстрадном вокале все гораздо проще, нежели в академическом. Там нет обязательных критериев диапазона. Но традиционно считается, чем больше диапазон вокалиста, тем лучше.

**Тесситура** (итал. tessitura — ткань) — звуковысотное расположение мелодии по отношению к диапазону конкретного голоса, без учета предельно низких и высоких звуков голоса. Под тесситурой понимается степень напряжение голоса, связанная с относительно продолжительным пребыванием голоса в соответствующей части диапазона. К примеру, певец поет довольно долго в верхнем регистре своего диапазона. Несмотря на то, что высокие звуки входят в его диапазон, все же исполнение их будет затруднено вследствие напряжения голосового аппарата от длительного пения в верхней части диапазона. Различают тесситуру высокую, среднюю и низкую. Наиболее удобна для пения средняя тесситура. Выдерживание тесситуры — показатель выносливости голоса к звуковысотной нагрузке, одно из важных качеств при определении типа голоса.

**Регистр** (от лат. registrum — список, перечень) – ряд звуков певческого голоса, воспроизводимых человеком одним и тем же способом и однородных по тембру.В зависимости от преимущественного использования грудного или головного резонаторов различают грудной, головной и смешанный регистры. Регистровое строение голоса разное у мужчин и женщин и зависит от особенностей строения мужской и женской гортани.

Звуки, которые издают голосовые связки можно сравнить с камертоном. После удара камертон подносят к уху, чтобы услышать, так как камертон звучит очень тихо. Но если к камертону поднести резонатор, например, стеклянную банку, то звук усилится. Этот пример можно перенести на звучание голоса: связки – камертон, а в роли резонаторов выступают голова и грудная клетка.

Если говорить о человеческом голосе как инструменте, то резонаторы – это полости, окруженные костными границами. Над гортанью находятся полости глотки, рта, носа. В этих полостях происходит резонанс, то есть звук, который появляется в гортани и исходит от голосовых связок, усиливается.

Существует четыре типа регистров:

1. грудной или нижний тональный регистр (пение в грудном регистре бархатное, с ощутимым вибрированием в груди; самый привычный для человеческого голоса);
2. головной, фальцетный, тональный или верхний регистр (здесь все немного по-другому: вибрации при исполнении песен ощущаются в голове (нос, лицо); как правило, широкий круг людей знает этот регистр благодаря певцам, исполняющим свои песни фальцетом; «фальцет» в переводе на русский дословно означает «ложный голос», и это многое объясняет, т. к. звуки заметно отличаются тем, что они высокие и зачастую лишены призвуков, что делает их менее объемными, чем звуки в нижнем регистре, связки при этом смыкаются неплотно, а лишь краями; интересно, что у оперных певцов разница между звуками нижнего и верхнего регистра сглажена, что является следствием долгих лет практики);
3. шумный или нетональный регистр (чаще всего об этом регистре говорят штро-бас, что в дословном переводе с немецкого языка означает «соломенный бас»; суть регистра в том, что звук образуется в процессе смыкания голосовых связок, это один из видов расщепления звука);
4. флейтовый или свистковый регистр (используется в пении крайне редко, ярко выражен у маленьких детей, в полном объеме используется в сложных вокальных композициях).

**Резонатор** – какой-либо объем воздуха, заключенный в упругие стенки и имеющий выходное отверстие; это полости, резонирующие на возникающий в голосовой щели звук и придающие ему силу и окраску (тембр). **Резонанс** (от лат. resono – «звучу в ответ», «откликаюсь») – явление усиления собственных колебаний резонаторов под воздействием внешних колебаний той же частоты. У человека два основных резонатора, это: **верхний** и **нижний**. Полости глотки, рта, носа, лежащие выше голосовых связок – верхний отдел гортани, глотка, ротовая и носовая полости и придаточные пазухи – являются как бы продолжением гортани и называются «надставной трубкой». Это **верхние (головные) резонаторы.** Глотка и ротовая полость формируют звуки речи, повышают силу голоса, влияют на его тембр. В результате головного резонирования голос обретает «полетность», собранность, «металл».  
 Те резонаторы, которые находятся ниже гортани – в грудной клетке — трахея, бронхи — **нижние резонаторы (грудные)**. Грудное резонирование сообщает звуку полноту и объемность звучания. Злоупотребление грудным резонированием отяжеляет звучание, понижает интонацию.

Начинающему исполнителю необходимо понимание о природе возникновения и образования звука. Но для понимания нужны знания. Преподаватели вокала должны объяснять эти моменты учащимся. А чтобы объяснить, следует самому иметь представление о процессах формирования звука. Можно долго и безрезультатно требовать от ученика поднять верхнее нёбо при пении. А можно самому разобраться в том, что приподнять можно только**мягкое нёбо**, и расположено оно дальше, чем твердое нёбо. Почему «мягкое»? Да потому, что на ощупь оно, действительно, мягкое. И оно может принять форму зевка. А твердое нёбо – это кость. И говори, не говори, все равно не приподнимется. И это все нужно объяснять начинающему вокалисту. Объяснять, что от природы может быть очень красивый голос, богатый тембр. Но есть понятие «школа», «вокальная школа». Есть определенные правила, которые нужно знать начинающему вокалисту. И в частности, знать о резонаторах. И не только знать, но уметь ими пользоваться.

Резонаторами нужно уметь пользоваться. Как же проверить правильную работу резонаторов? Если использовать грудные резонаторы, то вибрирует грудная полость. Ощутить вибрацию можно положив руку на грудную клетку. При использовании головного резонатора вибрирует переносица. Можно прикоснуться к переносице и ощутить ее вибрации. Это физические ощущения. Но вокалист должен развивать еще и образное мышление. Рассмотрим несколько примеров. Мы уже знаем, что  
голос появляется в гортани, однако ощущаться в гортани он не должен, так как в этом случае звук будет зажатый, горловой. Нужно представлять, что звук зарождается в груди, а затем уже выходит наружу. При пении высоких звуков должно быть ощущение легкости и полетности. Представлять, что звук проникает сквозь мягкое нёбо и вырывается из темени и задней части головы – это головной голос. При пении средних звуков представлять, что звук вылетает изо лба, а звуки низкие – вылетают изо рта. Исполнитель определяет точку необходимого резонатора и мысленно направляет в нее звук. В этой точке звук образно собирается в пучок, в конус. Но это все – образные ощущения исполнителя.

Навык правильного использования резонаторов приходит с опытом, когда исполнитель разовьет свой слух и научится контролировать пение.  
 Умение пользоваться резонаторами – это умение направить звук в необходимую точку, в которой голос звучит лучше всего: при головном резонировании голос приобретает полетность и пение в высокой позиции – то, что ценно в звучании голоса. Головное резонирование обеспечивает голосу выносливость.  
При пении с использованием грудных резонаторов появляется мощь, сила и собранность звука.

**Тесситура** (итал. tessitura – «ткань») – преобладающее расположение звуков по высоте в музыкальном произведении по отношению к диапазону конкретного голоса или музыкального инструмента. Под тесситурой понимается степень напряжение голоса, связанная с относительно продолжительным пребыванием голоса в соответствующей части диапазона. К примеру, певец поет довольно долго в верхнем регистре своего диапазона. Несмотря на то, что высокие звуки входят в его диапазон, все же исполнение их будет затруднено вследствие напряжения голосового аппарата от длительного пения в верхней части диапазона. Различают тесситуру высокую, среднюю и низкую. Наиболее удобна для пения средняя тесситура. Выдерживание тесситуры — показатель выносливости голоса к звуковысотной нагрузке, одно из важных качеств при определении типа голоса.

Довольно частое заблуждение, что тип голоса определяется по тому, какие ноты мы "берём". Это абсолютно неправильно. Педагог определяет тип голоса ученика по нескольким параметрам, таким как тембр, диапазон, переходные ноты и по некоторым другим признакам. Даже очень низкие от природы голоса способны "доставать" теноровые ноты, однако это отнюдь не означает, что они автоматически становятся тенорами. Желание петь высоко довольно часто перевешивает здравый смысл, и вокалисты - особенно молодые, начинают нагружать свой голосовой аппарат, пытаясь выдавливать из себя ноты, которые им петь не следует. Это зачастую вызвано желанием подражать кумиру или певцу, исполняющему песню в оригинале, а так же позёрством, желанием доказать всем, что "я могу так же". Оригинальный вокал всё равно в итоге будет звучат гораздо лучше и естественнее, чем выдавленное силком пение.

Определить тип для непоставленного голоса бывает сложно и поэтому даже преподаватели вокала иной раз могут ошибаться, если у них не хватает опыта. Например, человек привык разговаривать в высокой позиции и осветление тембра для него привычно, однако, при проверке окажется, что он бас или баритон.  
 Так как же правильно определить свой тип голоса? В современной эстраде разделение голосов строится не по классической схеме "бас, баритон, тенор и т. д.", а по принципу "очень высокий, высокий, низкий и очень низкий голос". В отличие от академического пения чёткие границы отсутствуют. И, тем не менее, одно остаётся неизменным - тесситурная выносливость. Тесситура того или иного произведения определяется тем, как высоко/низко находится большинство его нот по отношению к крайним участкам нашего голоса - вверху или внизу. Иными словами - как долго и часто нам придётся петь ноты, близкие к нашим крайним "верхушкам" или крайним низам. Если такие ноты не встречаются или встречаются лишь изредка, то тесситура наша, если же они встречаются часто и голос быстро устаёт, то тесситура слишком высокая/низкая и имеет смысл опустить/поднять тональность произведения. Наша родная тесситура - это комфортная зона певческого диапазона, в которой мы можем петь долго и с удовольствием, без вреда для вокального аппарата.

Как определить голос по тесситуре? Некоторым кажется, что их диапазон гораздо шире за счет высоких звуков. Например, в мужских голосах – за счет фальцета. Однако фальцетные звуки неправильно включать в диапазон. Тип голоса по фальцету не определяется. Начинающие вокалисты порой бывают неспособны определить на слух, как и чем они поют, потому что у них в отделе мозга, отвечающего за слух, ещё не сложилась система звуковых образов, которые бы помогли отличить фальцет от грудного голоса. Вот тут-то и пригодится помощь педагога по вокалу. Определить тип голоса гораздо вернее в комплексе – по примарным тонам, по тембру, диапазону, строению голосового аппарата (путем анатомического исследования голосовых связок у фониатра, тесситуре и расположению переходных нот между грудным и головным регистрами.

**Тема 2: «Основные требования к телу исполнителя».**

1. Поза человека, поющего и говорящего на сцене, должна быть удобной и естественной. Стоять твердо на ногах, равномерно распределив нагрузку на все мышцы!
2. Плечи должны быть хорошо развернуты на прямом позвоночнике (вниз и назад), не напряжены.
3. Голова не опущена и не запрокинута.
4. Лицо свободно от гримас. Важен внутренний настрой и ощущение чувства радости.
5. Руки опущены вдоль тела, не зажаты.

Как справиться с волнением перед выступлением:

1. Собраться с мыслями, внутренне успокоиться, лишь потом начать выступление (2-3 вдоха через нос, ощутив напряжение мышц зева, глотки (зевок), а также вспомнить о дыхании).
2. Выработать уверенность в своих творческих силах (воля, устремленность, самодисциплина).
3. Концентрировать внимание перед выступлением , во время выступления на художественной стороне исполняемого произведения, на технических средствах, которые дадут возможность певцу передать все нюансы произведения.
4. Систематически тренировать и совершенствовать вокальную и артистическую технику.

**Тема 3: «Анатомия. Процесс голосообразования».**

**Строение голосового аппарата человека.**

Голосовой аппарат – это система органов, служащая для образования звуков голоса и речи. К нему у человека относятся: органы дыхания, гортань с голосовыми складками, артикуляционный аппарат и резонаторы.

Органы дыхания, создающие воздушное давление под голосовыми складками – источник звуковой энергии. Гортань с заключенными в ней голосовыми складками – источник звуковых колебаний.

Строение гортани: человеческая гортань расположена на уровне IV – VI шейных позвонков и связана с подъязычной костью. Вверху гортань переходит в полость глотки, внизу – в трахею. Снаружи ее положение заметно по выступу, называемому «кадыком» («адамовым яблоком»), более развитому у мужчин, и образованному соединением обеих пластинок щитовидного хряща.

Имеются значительные возрастные и половые особенности гортани. Рост и функция гортани связаны с развитием половых желез. У детей гортань расположена выше, чем у взрослых (нормальное положение устанавливается к 13-14 годам жизни), а у стариков ниже; у женщин несколько выше, чем у мужчин, причем в среднем длина гортани мужчины (44 мм) на 1/3 больше женской (35 мм). У новорожденного ребенка гортань относительно велика.

В течение первых 4-5 лет жизни ребенка она растет несколько медленнее трахеи. После 6-ти лет рост гортани замедляется, но перед наступлением половой зрелости у мальчиков рост ее ускоряется и размеры стремительно увеличиваются. В это время изменяется голос мальчиков (мутация).

Гортань подобно музыкальным инструментам создает звуки, отличающиеся исключительным разнообразием у разных людей и у одного и того же человека. Работа гортани, как и всего голосового аппарата, поддается нейрофизиологической «настройке».

Орган, в котором возникает звук – гортань. Любое упругое тело может являться источником звука. У человека – это **голосовые связки.** Они могут смыкаться и размыкаться, натягиваться. Образование звука происходит при сомкнутых голосовых связках, в связи с их колебанием и трением. Строение голосовых связок дает им возможность колебаться как целиком, так и отдельными участками, от чего зависит характер звучания голоса. Просвет между правой и левой голосовыми связками называется **голосовой щелью.** При молчании голосовая щель широко раскрыта, при разговоре или пении – сужается. Процесс начинается с вдоха, во время которого воздух нагнетается через ротовую и носовую полость, глотку, гортань, трахею, бронхи в расширенные при вдохе легкие. Затем под действием нервных сигналов (импульсов) из головного мозга голосовые связки смыкаются, происходит закрытие голосовой щели. Это совпадает с моментом начала выдоха. Под давлением воздуха на сомкнутые голосовые складки возникает звук.

Размеры голосовых связок определяют тип голоса. У людей с низкими голосами складки более длинные и толстые, а с высокими – короткие и тонкие. Как правило, более толстыми и длинными являются голосовые связки мужчин, из-за чего у мужчин голоса более низкие.

Органы голосового аппарата делятся на **активные** (подвижные) и **пассивные** (неподвижные). К активным относятся:

* голосовые складки, которые, вибрируя на выдохе, создают звук;
* язык, состоящий из поперечно-полосатых мышечных волокон, которые имеют различное направление; язык способен к самым разнообразным изменениям своей формы и положения, он прикрепляется своим корнем к подъязычной кости, непосредственно связанной с гортанью;
* губы;
* мягкое небо с маленьким язычком (уволой); во время речи и пения мягкое небо поднимается и перекрывает ход в носоглотку;
* глотка – полость, расположенная за зевом, сообщающаяся при дыхании с носовой полостью и гортанью; при пении глотка должна быть свободно и широко открыта; сложное отверстие ротоглотки называют еще вторым (певческим) ртом, подчеркивая этим факт формирования при пении звука именно в этом месте.

К пассивным органам относятся:

* зубы;
* твердое небо;
* верхняя челюсть.

**Голос и слух.**

Связь между слухом и голосом двухсторонняя: не только голос не может формироваться без участия слуха, но и слух также не может развиваться без участия голосовых органов. Есть такое понятие, как координация между слухом и голосом. Зачастую ее отсутствие приводит к фальшивому пению, в связи с чем необходимо развивать взаимосвязь между слухом и голосом специально направленными на это упражнениями.

**Механизмы голосообразования у человека.**

Процесс образования звука голоса называется голосообразованием, или **фонацией.** Звукообразование является результатом сложного и тонкого взаимодействия всех частей гортани, которое осуществляется через широкую сеть нервных связей с головным мозгом. Речь осуществляется вследствие существования в мозге специальных центров речи. Центр двигательных механизмов речи локализован в лобной доле коры, центры памяти, относящиеся к речи – теменной, а центры контроля речи – в височной доле. Центры речи согласовывают работу мышц всего речевого аппарата, и связаны с процессами сознания и мышления.

Согласно общепризнанной миоэластической теории, звуковые волны возникают в голосовой щели в результате сопротивления сомкнутых голосовых складок давлению выделяемого воздуха, что вызывает их колебание. Пропустив порцию воздуха, складки снова смыкаются в силу эластичности, затем цикл повторяется. В результате возникают периодические порывы (толчки) воздуха, т. е. звуковые колебания определенной частоты. Частота колебаний воспринимается как высота звука (в акустике частота звука измеряется в герцах – ГЦ).

Положение гортани зависит от свободы движений нижней челюсти и языка, естественного зевка и правильного дыхания. Полное смыкание связок формирует грудной голос, неполное наблюдается при фальцете (головное резонирование), в среднем регистре связки могут смыкаться и плотно, и неплотно. Основные типы работы голосовых складок при фонации:

– образование звука при плотно сомкнутых по всей длине, колеблющихся во всю ширину голосовых складок с грудным резонированием;

– образование голоса при сближенных, а не сомкнутых складках, колеблющихся только своими внутренними краями, с головным резонированием.

Отсюда выделяют два регистра – головной и грудной. Но есть еще и смешанный (микстовый) регистр. Грудной и головной – натуральные регистры, у необученных певцов, а смешанный – от природы встречается реже, его звучания добиваются работой над техникой. При формировании микстового регистра необходимо применять мягкую атаку, умеренную силу звука, организовать плавное, опертое дыхание. Фальцет (фистула) – звучит чисто в головном регистре, связки при этом наименее сближены.

Высота звука определяется формой и размерами гортани, связок и резонаторных полостей (голоса делятся по типу). Звуки также характеризуются силой и громкостью звучания, окраской (тембром). **Тембр** – основной признак голоса, определяющий качество его звучания. Существует масса эпитетов, какими мы можем охарактеризовать голос: серебристый, бархатный, светлый, мягкий, тусклый, темный, резкий, теплый, холодный и т. п.

**Тема 4: «Дыхание, опора, атака звука».**

**Дыхание**. Выделяют три вида дыхания: грудное (ключичное, поверхностное, не для пения), брюшное (диафрагмальное), грудо-брюшное (костно-абдоминальное). В вокальной практике наиболее удобное – нижнереберно-диафрагмальное дыхание (смешанное), 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. Чтобы вдох был достаточно глубоким и полным, его надо брать в нижний отдел грудной клетки и при этом энергично поднимать и расширять нижние ребра. Вместе с ними во время вдоха поднимается и выдвигается вперед верхняя часть живота.

**Опора**  дыхания – напряжение при выдохе (как при вдохе) – важнейшее ощущение в пении. Чувство опоры возникает не сразу: только по мере овладения техникой певческого голосообразования начинают выявляться те ощущения, при которых голос начинает принимать «опертый» характер. Под чувством опоры следует понимать субъективное образное ощущение, сопровождающее правильное, «опертое» певческое голосообразование. Это своего рода ощущение «столба воздуха». Для большинства певцов понятие опоры связано не с каким-нибудь одним ощущением, а с целым комплексом ощущений. Они и создают всегда индивидуальное чувство опоры. Это чувство облегчает работу гортани, способствует выносливости голоса. Напряжение как бы переносится с голосовых связок на дыхательную систему. При потере чувства опоры звук сразу же ощущается на гортани, как говорят «садится на связки». Необходимо внимательно следить за работой гортани в пении. Стоит недостаточно опустить ее, и вход в гортань приоткроется, нарушится импеданс (сопротивление голосовых связок потоку выдыхаемого воздуха), и звук «сядет на связки».

Чрезмерная опора ведет к запиранию дыхания. Кроме оптимального дыхания существуют вялое и форсированное дыхание. При вялом дыхании вдох и выдох недостаточно полные, форсированное – чрезмерное, шумное, звук при этом также форсированный, крикливый, бедный по тембру, нет силы.

Утверждение, что правильное голосообразование, снимающее утомляемость голосовых связок, определяется верной координацией давления под голосовыми складками и над ними, мы можем найти у Л. Дмитриева. По его словам, необходимо, чтобы вход в гортань был сужен, а связки работали свободно. Вход в гортань сужается при стоне, поднятии тяжестей, «затайке» дыхания. Этими приемами в своей практике пользуются многие педагоги, вырабатывая у своих учеников ощущение опоры звука.

**«Затайка»** дыхания играет огромную роль в пении. После вдоха обязательно должен быть момент (его называют «мертвой точкой»), когда певец не вдыхает и не выдыхает воздух, т. е. затаивает дыхание. Этот момент позволяет певцу как бы «запереть» дыхание внутри, почувствовать работу мускулатуры грудной клетки и живота и переключить работу голосового аппарата с вдоха на выдох. Эта маленькая пауза позволяет привести весь певческий аппарат в состояние полной готовности и заставляет наиболее экономно использовать выдыхаемый воздух.

Потеря верной координации опоры звука и дыхания ведет к деградации голоса. В нем появляются различного рода дефекты, делающие его непрофессиональным: нечистая интонация, «качание» голоса, сокращение его диапазона, быстрая утомляемость, звуковая «зажатость» и т. п. Если вы заметили в голосе учащегося вышеназванные дефекты, рекомендуется прибегнуть к «затайке» дыхания, «твердой» атаке, стону, кряхтению. Эти приемы надо использовать осторожно, как временную меру. При любом из них слуховой контроль педагогом качества звука учащегося является главным критерием их целесообразности.

Для развития дыхания необходимо выполнять специальные упражнения:

* «свечка» – работа со свечой (набрать воздух через нос и плавно выпускать в маленькое отверстие через рот, при этом, пламя должно слегка и равномерно колыхаться, тем самым помогая контролировать равномерность, силу и экономию выдоха);
* «счет» – вдохнуть воздух через нос, затем плавно, как бы растягивая, на одном звуке считать до тех пор, пока воздух в легких не закончится (счет должен совпадать с секундной стрелкой); это же упражнение можно выполнять лежа на твердой поверхности с книгами на животе;
* дыхательная гимнастика по методу Стрельниковой А. Н.

Чтобы проследить за процессом, при отработке правильного певческого дыхания, руки для контроля можно держать на ребрах. Но не стоит этим увлекаться и привыкать, т. к. это может привести к зажимам. Вот еще несколько упражнений для развития дыхания:

– активно (через рот) вдохнуть, на выдохе говорить слог «да-да-да…» (ударяя языком по небу за зубами), звук округленный;

– глубокий вдох, выдох – «стон»;

– мычание (в удобной тесситуре).

Для укрепления мышц гортани рекомендуется упражнение «Апельсин»: с сомкнутыми губами опустить максимально нижнюю челюсть вниз, внутри также опущен корень языка, мягкое небо максимально поднято, задняя стенка гортани максимально отведена назад; такое напряжение сохранять в течение двух-трех секунд, затем расслабить; это упражнение можно повторять в течение дня 2-3 раза по 2-3 захода. Для расслабления мышц гортани и снятия зажимов в голосе рекомендуется массаж с мычанием (на нижнем тоне).

**Атакой звука в пении** называют начало фонации или начало звучания чистых гласных. Различают три вида атаки: твердая, мягкая и придыхательная.

**Твердая атака** характеризуется плотным смыканием голосовых складок до начала звука и их быстрым размыканием под влиянием поднятого подскладочного давления. Звук при этом бывает обычно точным по высоте, ярким, энергичным, при утрировке – жестким. Она может быть потенциально опасной с точки зрения возникновения спонтанного вокального зажима (срабатывания особого сфинктера ложных голосовых связок (ЛГС)). Поэтому обучаться использовать твердую атаку звука необходимо после овладения контролем над ЛГС.

При **придыхательной атаке** голосовые складки смыкаются на уже вытекающей струе воздуха, что и создает своеобразное придыхание. Этот вид атаки является основой вокальности «фальцет» (или «субтон», если речь идет о тонах низкого регистра), которая, в свою очередь, занимает в современном вокале очень мощные позиции. Помимо этого придыхательная атака может использоваться и при жестком состоянии смыкания голосовых складок, и в данном случае потеря опоры служит выразительным задачам, голос обретает «сипловатый» оттенок, приобретая весьма интересную окраску и неся иную смысловую нагрузку в песнях, нежели при других видах атаки.

**Мягкая атака**, которой стремятся пользоваться певцы, характеризуется одновременностью смыкания голосовых складок и посыла дыхания. Она обеспечивает чистоту интонации и наилучшие звуковые возможности работающим голосовым складкам. Мягкая атака является наиболее необходимой (потенциально), поскольку служит навыку получения «тонкого» состояния смыкания голосовых складок. Это состояние, в свою очередь, служит основным певческим задачам, поскольку оно – механизм генерации звука в среднем и верхнем регистрах. Научиться хорошо петь середину и верха диапазона возможно только в случае верного освоения мягкой атаки звука.

Певец должен владеть всеми тремя видами атаки, употребляя их в зависимости от выразительных задач. Разные виды атаки используются в педагогической практике для организации певческого голосообразования, для борьбы с дефектами певческого голоса.

В современном вокале существует еще такое понятие, как **fry-атака.** **Vocal-fry**  – это довольно резкий, трескучий голос с металлическим оттенком, который распространен в речи детей и подростков. В дословном переводе vocal-fry означает «жареный голос». Поскольку звук очень напоминает шкворчание масла на раскаленной сковороде. В академическом вокале часто можно услышать термин **strowbass** (шробас), это одно и то же. Этот метод феноменален, т. к. помогает уничтожить вокальное напряжение быстрее, чем какой-либо другой метод. Суть в том, что вокальное напряжение обусловлено вовлечением в процесс звукоизвлечением глотательных мышц или внешних мышц гортани, а также вокальным зажимом, связанным с защитной функцией фальшивых голосовых связок (ложных). При производстве же звука fry происходит отключение внешних мышц шеи, известных науке, как двубрюшные. Мышца названа «двубрюшной» по наличию двух разделенных сухожилием частей (брюшек) и располагается под челюстью. Научное обоснование упражнения состоит в том, что, когда производится vocal fry, то голосовые связки находятся в расслабленном состоянии и только начинают вибрировать, но не полностью. Такая вибрация способствует их плавному включению в вокальный процесс, разогреву, быстрому обретению эластичности без усилия и, соответственно, без помощи «посторонних» мышц. Этот метод особенно подходит для любителей блюза, джаза и соул, а также широко используется в рок музыке, в частности, в его экстремальных стилях. Помогает он и в развитии, так называемого, грудного голоса (микст, бэлтинг).

**Тема 5: «Артикуляционный аппарат, дикция».**

К голосовому аппарату, помимо органов дыхания и места возникновения звуков – гортани, относятся артикуляционный аппарат и резонаторы.

**Артикуляционный аппарат** – это часть голосового аппарата, формирующая звуки речи. К нему относятся: ротовая полость (щеки, губы, язык, челюсти, небо), глотка, гортань – это подвижный резонатор.

Первое условие работы артикуляционного аппарата – естественность и активность. Развивать его необходимо на отработке произношения гласных, согласных. Работать желательно с зеркалом, чтобы одновременно следить за мышцами лица.

Пока певец внимательно не разобрался в механизме, воспроизводящем гласные и согласные, его артикуляция будет лишена свободы и энергии, он не овладеет секретом сохранения того развития и ровности своего голоса, которые он приобрел при упражнениях в простой вокализации. И не сможет по своему желанию пользоваться тембром, свойственным тем чувствам, которые он выражает. Правильно ставить голос и в то же время хорошо артикулировать – два редких достоинства, однако, вполне совместимые между собой и очень необходимые.

Артикуляция, составляющая самый необходимый элемент внятного произношения, и необходимость быть понятым – ведут к тому, что вообще опирают согласные более сильно, когда декламируют, чем когда говорят, и еще более сильно при пении. Певческий голос воспроизводится при помощи той же комбинации, что и разговорный, и звуковые волны проходят через те же две полости: ротовую и носовую. Из этих двух полостей первая наиболее важная, потому что ее стенки и органы, которые она в себе заключает, – главные факторы произношения (артикуляции) слова.

Существует тесная аналогия между образованием гласных и образованием тембров. Из такого сходства механизма между гласной и тембром в результате получается соотношение взаимной зависимости: нельзя изменить гласной, не изменяя тембра. Для певца это соображение имеет существенное значение. Оно поможет ему точно применять для каждой гласной тембр, наиболее свойственный намеченному им эффекту, и одновременно дает возможность сохранить совершенную ровность на всем протяжении голоса. Чтобы слух получил ощущение ровности голоса, певец должен, искусно им владея, незаметно изменять гласные.

**Дикция.** Интенсивность и согласованность работы артикуляционных органов определяет качество произношения звуков речи, разборчивость слов, или дикцию. Рот поющего должен быть свободен, эстетичен. Певчески красивое открывание рта помогает правильному положению языка, глотки, гортани и должной «установки» всего голосового аппарата. Для того, чтобы развивать дикцию, существует масса упражнений как для мышц лица, так и для работы над активностью и одновременной свободой произношения звуков, активизация губ, языка, снятия зажатий. Очень полезно использовать скороговорки в работе.

**Тема 6: «Постановка голоса. Вокальный слух. Основные понятия голосообразования (психологическая готовность к пению, вокальная «маска», «атака звука» и т.д.)».**

**Постановка голоса** – это выработка правильных певческих навыков. Т. е. развитие и тренинг голоса для профессиональной работы. Поставленный голос отличается звучностью, красотой звучания, богатством тембральной окраски, широтой диапазона, дыхания, четкостью произношения слов, чистотой интонации, малой утомляемостью.

Методы постановки голоса (вокальные школы) могут быть разные, но все они опираются на общие принципы и этапы в работе: развитие и совершенствование дыхания, приобретение понятий и навыков в использовании резонаторов, позиции (зевка), атаки звука, в овладении техническими вокальными приемами, в работе с артикуляционным аппаратом.

Для музыканта-исполнителя важную роль играет развитый музыкальный слух. Для певцов – еще и вокальный. Давайте разберемся, что такое вокальный слух, и чем он отличается от музыкального слуха? Может ли у одного человека музыкальный слух быть, а вокальный отсутствовать?

**Музыкальный слух** – это способность человека воспринимать музыку, музыкальные звуки, различные соединения музыкальных звуков между собой. Музыкальный слух имеет также и свои градации и зависит от разных факторов. Некоторые люди от природы одарены прекрасным музыкальным слухом, а некоторым нужно много заниматься и развивать свой слух, чтобы добиться хороших результатов. Таким образом, можно сделать вывод, что разные люди обладают разным уровнем владения или обладания музыкальным слухом, так, например, слышать отдельные ноты или интервалы — это одно дело, а запомнить на слух и воспроизвести целое произведение – совсем другое. Таким уникальным слухом обладают лишь единицы. Музыкальный слух делится на несколько разновидностей, таких как абсолютный слух, относительный слух, внутренний слух и вокальный слух. Мы остановимся поподробнее на последнем – вокальном слухе. Что же такое вокальный слух и как выражаются вокально-слуховые умения?

**Вокальный слух** – это, прежде всего, способность человека не только воспринимать на слух музыкальные звуки, но и умение воспроизвести и помнить на мышечном уровне его звучание, «видеть», зрительно представить себе работу органов голосообразования. Таким образом, мы можем говорить о том, что человек обладает вокальным слухом, если он может чисто интонационно воспроизвести прослушанную мелодию или отдельные звуки.  В этой работе помогает внимание, способность слушать свои ощущения и «представлять» эти процессы, т. е. видеть «внутренним взором» и контролировать себя. Певец как будто бы помнит, как должен быть настроен его голосовой аппарат для извлечения необходимых ему звуков. Следовательно, у человека, обладающего хорошим вокальным слухом, существует неразрывная связь между самим звуком и теми движениями на мышечном уровне, которые исполнитель должен совершить, чтобы воспроизвести этот звук.

Так же как и музыкальный слух, вокальный слух требует от вокалиста постоянной тренировки и развития вокально-слуховых умений. Развитие вокального слуха – это, прежде всего, регулярная работа. Здесь к нам на помощь приходит [**сольфеджио**](http://singlikeme.ru/chto-takoe-solfedzhio/) – незаменимая дисциплина, во время занятий которой очень хорошо развивается не только вокальный слух, но и музыкальный слух в целом. Ведь знание о том, как устроена нотная грамота, высота ступеней и т.д. даёт начинающему певцу представления о том, как ему настраивать свой голосовой аппарат, обладая теоретическими знаниями.

Зачастую, человек с хорошим слухом не всегда обладает хорошим вокальным слухом. Это происходит в случае нарушения координация между слухом и голосом. Чтобы исправить это недоразумение, нужно обязательно регулярно [заниматься вокалом](http://singlikeme.ru/uslugi/), который научит вокалиста пользоваться своим голосом правильно и добиваться того звучания, которое будет соответствовать его внутренним представлениям о том, как должен звучать его голос, и какие [ноты](http://singlikeme.ru/noty-po-vokalu-dlya-nachinayushhix/) он поёт.

Обучение пению проходит в двух направлениях одновременно:

– освоение навыков певческого голосообразования и голосоведения с помощью упражнений и вокализов;

– изучение репертуара.

Задача педагога – объяснить значимость первого направления для работы над вторым.

Необходимо отметить такие важные понятия в процессе голосообразования, на которые обязательно стоит обращать внимание, как:

– готовность к пению физическая и психологическая;

– дыхание;

– вокальная «маска» и головной резонатор;

– «атака звука»;

– грудной резонатор – нижняя опора звука;

– вокальный зевок и положение гортани.

**Свойства певческого голоса.**

**Голос** – это совокупность разнообразных звуков, возникающих в результате колебаний воздух в дыхательных путях человека и распространяющихся в виде волн во внешнюю среду. Как всякий звук, голос имеет определенные свойства: силу или громкость, высоту или частоту, тембр или окраску, диапазон, вибрато. В двух проявлениях человеческого голоса – разговоре и пении – эти свойства различны и певческий голос имеет свои особенности.

**Сила голоса** (громкость) – это размах, амплитуда колебательных движений воздуха, появляющихся в гортани и степень его усиления при прохождении по дыхательным путям. Она имеет большое значение для словесного общения на расстоянии, а в певческой работе – особое значение при работе на сцене. Сила голоса может изменяться в зависимости от необходимости. Оперное пение требует сильного голоса, который может наполнять большой зал и быть слышным на фоне оркестрового сопровождения. Сила голоса или громкость измеряется в децибелах.

**Высота голоса** – это способность органов слуха человека воспринимать частоту колебания воздушной струи, которая в свою очередь прорывается через колеблющиеся голосовые складки гортани в процессе голосообразования. Она является важнейшим средством передачи смысловой и эмоциональной информации при речевом общении, а в пении приобретать способность выражать музыкальные мысли. Высота звука – это частота движения голосовых складок за 1 секунду. Чем чаще совершается колебания складок и воздуха, тем более высокий мы слышим звук. Высота звука измеряется в герцах. У мужчин она колеблется от 85 до 200 Гц, у женщин от 160 до 340 Гц. Таким образом, основным определяющим моментом для высоты голоса человека является пол человека, а если более точно сказать – гормональный фон – качество и уровень половых гормонов организма. Последний может меняться с возрастом, в связи с этим может и измениться и высота голоса. В процессе голосообразования высота, или частота колебаний голосовых складок регулируется напряжением их и зависит от размеров гортани – длины, ширины, толщины, упругости складок, т. е. от «природы», но она может меняться в процессе обучения певца.

**Тембр** или окраска звука – важное выразительное качество голоса, особенно певческого голоса, определяется различными терминами «светлый, «темный», «серебристый», «бархатный», «металлический», «мягкий» и др. В физическом значении тембр зависит от частоты и силы колебаний. Все звуки голоса сложные и состоят из основного тона и многочисленных обертонов, более высоких, чем основной тон. Вершина обертонов называется формантой. Наличие в звуке высотных формант (высокая певческая форманта) делает голос серебристым, полетным, звонким. Низкочастотная форманта (низкая певческая форманта) делает голос глубоким, мягким, матовым. Таким образом, обертоны и форманты обеспечивают характерное звучание голоса у каждого певца индивидуально. При современном уровне записи, если вырезать певческую форманту, голос обедняется, и узнать, кто поет, невозможно.

С физиологической точки зрения, тембр – это результат тонких процессов в психике, создающих основу для большого разнообразия модуляций тонов по высоте. Тембр может передавать состояние человека. Голос человека во время разговора и во время пения может существенно отличаться. Певческий голос отличается особым тембром «поставленного голоса», звучащим звонко, ярко, объемно. Тембр определяет основной признак ценности голоса – качество звучания, на тембр обращают особое внимание при отборе в специальные учебные заведения – музыкальные училища, училища искусств, консерватории, академии музыки. Тембр – природное качество голоса, но он может улучшаться в процессе обучения. Вокальный тембр характеризуется такими элементами как: блеском (это, как правило, врожденное качество), объемом, плотностью, окраской. Умение певца изменять тембровую окраску звука – создавая различные оттенки тембра – имеет в певческом искусстве огромное значение для создания художественного образа. Самые блестящие способности и самые тембрально красивые голоса нуждаются в развитии, правильной постановке, системной работе. Только разумное и упорное обучение может сделать ясным тембр, усовершенствовать гибкость и усилить силу голоса. И совершенно ясно, что в тембрах будет столько оттенков сколько эмоций, переживаний в это будет вкладывать певец.

**Диапазон голоса** – объем тонов, которые могут быть воспроизведены голосом в пределах границ между самым низким и самым высоким звуком. Зависит он от возраста, пола, природных данных, вокального образования, развития голоса. Разговорный и певческий голос различается по диапазону: первый имеет тоновую чистоту в пределах одной октавы, а тоновый диапазон певческого голоса значительно шире и зависит от вокального образования. В процессе профессионального обучения диапазон должен расширяться, т. е. развиваться по возможности голосового аппарата до максимальной степени. Мужские голоса достигают диапазона в 2 – 2,5 октавы, а женские могут превышать 3 – 4 октавы (перуанская певица Има Сумак использовала 4 октавы, американская певица Мэрайя Кэри также поражает своим диапазоном и разнообразием технических приемов, богатством тембрального звучания в разных регистрах – 5 октав (в 2010 году ее феноменальные способности занесли в Книгу рекордов Гиннеса)). Такой большой диапазон это результат развития голоса и тщательной работы над ним. Увеличение диапазона – процесс тонкий, требующий осторожной, длительной работы и постепенного развития голосового комплекса.

**Вибрато** - это периодические изменения высоты, силы и тембра звука в пределах ½ тона; своеобразная ровная пульсация во время его звучания. Певческий голос имеет приятную, ровную пульсацию, вибрирование голоса по силе и высоте – вибрато. Естественное вибрирование складок по амплитуде частоте зависит от их тонуса. Это индивидуальное качество голоса может меняться во время обучения. Оно может меняться в зависимости о тесситуры, силы звука, от психоэмоциональных переживаний певца и характера исполняемой оперной партии, произведения. 6 колебаний голоса в секунду считается нормой, более 7ми – дрожание голоса, менее 5ти – качание голоса. Вибрато создает у слушателя ощущение богатства звучания, эмоционального исполнения и делает звук полетным. Отсутствие вибрато («прямой звук») превращает пение в безжизненное напряженное звучание. Изменение вибрато бывает при заболеваниях или при неправильном режиме работы голосового аппарата, такие как: длительная форсировка, неустойчивое положение гортани что может привести к тремоляции, пение в высокой тесситуре не свойственной для природы голоса. Профессиональный певческий голос не может звучать качественно без использования резонаторов.

**Резонатор** – это полое тело, заполненное воздухом, имеющее стенки и выходные отверстия. В голосовом аппарате это грудная клетка (самый большой резонатор), полость глотки, рта, носа, и придаточных пазух носа. Необходимо сказать, что певец может сохранить свой голос молодым и свежим только тогда, когда будет постоянно присоединять головной резонатор ко всем остальным положениям звука. В этом и кроется великая тайна певцов, сохранивших свой голос молодым и свежим до глубокой старости. В этом и заключается сложность достижения совершенства выбранной профессии.

**Тема 7: «Гласные и согласные в пении»**

Прислушиваясь к манере пения и характеру звучания голоса у различных певцов, можно заметить, что только у настоящих «мастеров пения» гласные сохраняют на большей части диапазона голоса свои характерные звуковые черты. Только у них *а*звучит как *а*, *о* как*о* и т. д. при самых разнообразных нюансах художественного исполнения. Пение у таких певцов производит впечатление простоты, естественности и легкости. Кажется, будто исполнитель не прибегает к каким-либо особым искусственным мерам для того, чтобы голос казался более сильным, широким и звучным, нежели это соответствует его природному голосовому материалу.

Более внимательное наблюдение над певцами показывает также, что ясность произношения слов (дикция) в пении определяется не только четкостью артикулирования согласных звуков, но в очень большой мере - ясностью и отчетливостью (чистотою) гласных.

Усвоенные лучшими певцами ***фонационные*** навыки дают им возможность в нужной мере осуществить требование **cantare come parlare (петь, как говорить)**, выдвигавшееся лучшими представителями итальянской школы пения эпохи ее расцвета, как обязательное для художественного пения. **Это требование и является основным правилом эстрадного вокала! «Пою, как говорю».**

Совершенно иное можно наблюдать у певцов, плохо владеющих голосом: гласные в пении у них либо звучат вяло, неопределенно, неясно, либо оказываются в той или иной степени искаженными.

Формы искажения вокальных гласных у певцов с плохо поставленными голосами очень разнообразны. Наиболее часто встречается соскальзывание одной гласной в другую; например, гласная, *а* звучит почти как *о* или, наоборот, *о* — близко к *а*, *у* больше напоминает *о* или представляет собой смесь двух гласных, нечто среднее между *о* и *а* и т.д. Причиной такого рода искажения гласных является в одних случаях утрированное «затемнение» («сомбрирование») звука, а в других случаях, наоборот, чрезмерное его «обеление».

Нередко при длительном протягивании гласных они несколько раз меняются, поочередно переходят одна в другую, например, из *а* в *о* и обратно, - в таком случае вместо *мой* слышится *мо-аи*, слово *мама* звучит как *мо-а-мо-а* и т. д. При недостаточной четкости произнесения гласных обычно невозможно разобрать в пении большинства слов даже при удовлетворительном артикулировании согласных. Так что становится прямо непонятным, на каком языке поет певец.

Наряду с вялым артикулированием и искажением гласных, наблюдается еще засорение гласных всякого рода антихудожественными оттенками. Например, так называемый «небный», «щечный», «гландовый», «носовой», а иногда и «горловой» оттенок звука являются не чем иным, как прямым или косвенным следствием того или иного дефекта в формировании вокальных гласных. Как это будет видно из дальнейшего, даже такие свойства певческого звука, как звучание «высокое», «близкое», «в маске», звук «собранный», «выдвинутый» или, наоборот, «низкое», «далекое» звучание, звук «затылочный», «опрокинутый» и т. д., - зависят если не всецело, то уже во всяком случае преимущественно от степени умения артикулировать вокальные гласные.

В результате неправильного формирования гласных пение обычно кажется неестественным, а самое звучание голоса певца, даже при наличии у него хорошего природного голосового материала и при правильной работе гортани и дыхательного аппарата, в большинстве случаев все же становится мало удовлетворительным.

Гласные являются той формой, в которую окончательно выливается певческий звук. Они, если можно так выразиться, «выносят на своих плечах» голос певца. В гласных, как в фокусе, собираются положительные и отрицательные черты усвоенной тем или иным певцом манеры звукоизвлечения (постановки голоса).

Роль хорошей дикции в пении отмечается в большинстве трудов вокальных педагогов-методистов. Но, говоря о дикции, эти авторы обычно останавливаются главным образом на важности правильного артикулирования согласных; значения же качества (окраски) гласных для вокальной дикции и для звучания голоса вокалисты в большинстве случаев недооценивают. Поскольку не существует певческого звука вне гласной, поскольку певцы поют не каким-то абстрактным звуком, а звуком, окрашенным в ту или иную гласную, постольку качество фонируемых гласных приобретает в художественном пении исключительно большое значение.

Среди дефектов, наблюдаемых у певцов, не овладевших правильной постановкой голоса, почти всегда имеют место разного рода неправильности в артикулировании гласных.

Что же является источником неправильного артикулирования и искажения гласных?

В большинстве случаев искажения гласных являются вынужденными, как результат отсутствия необходимой координации в работе органов голосового и артикуляционного аппарата. Певец, не овладев теми движениями, которые нужны для правильного звукоизвлечения, прибегает к компенсирующим неправильным движениям, кажущимся ему более легкими, но приводящим, наряду с другими дефектами в звучании голоса, также к той или иной форме неправильного артикулирования, вплоть до резкого искажения гласных.

Нередко, однако, неправильное формирование или искажение гласных является следствием игнорирования значения хорошего качества гласных для полноценного звучания голоса. В этих случаях певцы искажают ту или другую гласную, на которой голос плохо звучит, или подменяют одну гласную другой, замаскировывая этим тот или иной дефект в звучании голоса на данной гласной.

Певческая практика, однако, показывает, что в подавляющем большинстве случаев такая маскировка дает результаты, противоположные тем, на которые певец рассчитывает. Так, чрезмерно «сомбрированный» звук (т.е. окрашенный в слишком темную гласную) кажется широким и полным лишь самому исполнителю и близко находящимся к нему лицам (педагогу) в комнатной обстановке. В зале же или со сцены он не «несется», звучит глухо, заметно теряя в силе и яркости (не говоря уж о том, что при нем очень заметно страдает дикция певца).

Но и излишне открытый, или так называемый «белый», звук, т.е. окрашенный в слишком светлую гласную, хотя и кажется ярким, «металлическим» (и ясность дикции при нем, рассуждая формально, сохраняется), является в такой же мере неудовлетворительным. Отрицательные тембровые свойства звучания, с ним связанные, выступают обычно настолько рельефно, что общий звуковой эффект обычно вызывает у слушателя (за исключением случаев исполнения некоторых характерных жанровых произведений) антихудожественное впечатление. Не только пение «белым» звуком, но даже одно применение в пении чисто речевых гласных, лишенных специфически-певческих свойств, а тем более злоупотребление ими лишает звук певца необходимой «вокальности».

Такое явление можно наблюдать у певцов, которые в пении обнаруживают тенденцию больше говорить, чем петь, выдвигают на первый план слово, совершенно игнорируя звук, тем самым нанося ему явный ущерб.

Такая манера пения нередко приводит к срыву голосов, т.е. к ухудшению их тембрового качества, ограничению диапазона, «расшатыванию» звука и даже к полной его потере.

С другой стороны, нередко можно наблюдать также, что певцы, прекрасно пользующиеся голосом в пении и не чувствующие усталости даже после длительного пения, совершенно не умеют справляться со своим голосовым аппаратом в речи.

Если они по тем или иным причинам вынуждены много разговаривать, то очень быстро утомляются, расшатывают голос, хрипнут и подвергаются частым заболеваниям голосового аппарата, функциональным и органическим.

При недостаточной активности в работе артикулирующих органов получаются неопределенные гласные, лишенные той отчетливости, которая является одним из обязательных для художественного пения условий; иначе говоря, уменьшение ясности гласных зависит от уменьшения «аккуратности», отчетливости в движениях органов артикуляции (это не значит, что достаточная напряженность сама по себе гарантирует отчетливость гласных, но она в такой же мере является ее предпосылкой, как и следствием).

Наконец, сама «константность», т.е. длительность, протяженность гласных в пении, значительно большая, чем в речи, также требует определенной тонической напряженности артикулирующего аппарата.

Поэтому у певцов, обладающих вялой, неопределенной дикцией, плохая резонантностъ звучания сопровождается недостаточной устойчивостью гласных, которые, при более или менее значительной их длительности, непрерывно «скользят», т.е. меняются в своей окраске, переходя из более светлой (открытой) в более темную (закрытую) и обратно.

Огромное значение для правильной «вокальной дикции» имеют также согласные звуки и их взаимоотношение с гласными.

Значение согласных звуков для дикции и всего звука певца всегда ясно осознавалось и осознается вокальными педагогами, и артикулированию согласных обычно уделяется в вокально-педагогической практике достаточно внимания. Все педагоги знают, что в тот момент, когда ученик с вокализов переходит на пение со словами или хотя бы на пение отдельных слогов, выступает ряд новых трудностей, которые (если их не преодолеть вовремя) часто приводят к тому, что приобретенные при пении упражнений или вокализов установки голосового аппарата теряются, и звук вновь становится неудовлетворительным по качеству.

Значение согласных для дикции певца усугубляется еще тем, что согласные оказывают непосредственное влияние на самое качество гласных, так как органы артикуляции (губы, зубы, мягкое небо, язык), участвуя в образовании согласных, являются в то же время органами формирования гласных.

В экспериментальной фонетике имеются указания на то, что гласные в сочетании с той или иной согласной несколько меняются в своем характере. Кроме того, из вокальной практики известно, что чем более четко произносятся согласные, тем ярче звучит голос (гласные). С другой стороны, гласные не остаются без влияния на согласные: так, например, при артикуляции гласной рот уже как бы несколько заранее должен быть готов для артикуляции следующей за ней согласной. В общем можно сказать, что как при переходе с согласной на гласную, так и с гласной на согласную оба эти элемента слога сливаются в один общий момент, причем в первом случае установка губ и языка для гласной уже подготовляется при образовании предшествующей согласной, а одна и та же гласная меняет свое окончание в зависимости от следующей за ней согласной. Таким образом, мы видим, что гласные и согласные находятся в теснейшем взаимоотношении, и от качества одних зависит качество других.

Если внимательно присмотреться к практике постановки голоса, т.е. к тому, как обычно в классе происходят занятия вокального педагога с учеником, то мы увидим, что в отношении дыхания указания педагога в большинстве случаев сводятся преимущественно к чисто негативным замечаниям: не набирать слишком много воздуха, не напрягаться, не дышать ключицами и т.д.

Позитивные же указания крайне ограничены, весьма неопределенны как в смысле их теоретического обоснования, так, главным образом, в отношении их реального осуществления учащимся, так как методические приемы педагога сводятся, главным образом, к расплывчатому требованию «держать звук на опоре».

Работа самой гортани представляет собою (за исключением атаки звука) акт преимущественно рефлекторный, лежащий вне сознания поющего. Тот же момент в работе гортани, который поддается воле вокалиста, именно установление рабочего положения гортани, не является изолированным, а находится в тесной связи с тем же артикуляционным аппаратом, так как гортань получает ту или иную позицию в связи с фонируемыми гласными и их характером.

Между тем, по установившемуся в вокально-педагогической практике обычаю, именно здесь, вместо применения определенных (реальных) методических приемов, внимание и энергия педагогов наиболее часто направляются в сторону выполнения таких требований и приемов, которые по своему объективному содержанию не ясны ни самому педагогу, ни тем более учащемуся, либо, если их принимать буквально, даже совершенно невыполнимы, как находя­щиеся в явном противоречии с основными законами физика.

Так, педагог настойчиво требует от ученика, чтобы тот правильно «направлял» звук в ***резонатор***, в определенную «точку» твердого неба, «поставил» звук «высоко», «собрал», «выдвинул» звук вперед, «ударил звук в лобные пазухи» и т.д. Причем обычно он не дает никаких конкретных указаний, какое содержание он вкладывает в эти понятия и что именно необходимо сделать, чтобы добиться нужных качеств звука.

Совершенно естественно, что поскольку понятия о правильном «направлении» звука в резонатор, о «точке», «высоком», «близком», «собранном» звуке неопределенны, расплывчаты, постольку и указания педагога о методах, приемах и движениях, которыми эти свойства звука должны быть осуществлены, не могут быть конкретными, ясными, понятными.

Получается блуждание впотьмах: учащийся, втянутый педагогом в круг неясных, туманных понятий, не имея перед собой более или менее определенных объектов стремления, ни тем паче конкретных указаний педагога о средствах к достижению требуемых свойств звучания, в поисках этих качеств голоса совершенно невольно вызывает у себя ряд хаотических движений голосового аппарата, нередко приводящих к результатам, противоположным тем, к которым педагог и учащийся стремятся.

Наиболее часто прямым следствием такого «метода» является плохое качество звука и плохая вокальная дикция.

Между тем, если бы педагог осознал, что термины и понятия, вроде: «правильно направить звук в резонаторы», «выдвинуть звук», «высокий», «низкий», «близкий», «далекий», «загнанный в затылок» и др. звук - относятся лишь к слуховой сфере и потому могут быть рассматриваемы только как образные выражения, употребляемые в переносном значении, так как звук в прямом смысле, строго говоря, не может быть ни «выдвинутым», ни «собранным», «высоко» или «низко» стоящим, ни, тем более, быть направлен куда бы то ни было по желанию поющего, - он постарался бы свести до возможного минимума, а то и вовсе отказаться от ряда таких методических приемов, которые не могут быть четко сформулированы, а во многих случаях являются заведомо ложно направлен­ными, вытекающими из ложных же представлений об имеющих место при пении физиолого-акустических процессах.

Из сказанного становится очевидной необходимость создания особой «практической вокальной фонетики», которая учила бы педагогов сознательно вырабатывать при постановке голоса своих учеников специфические для пения установки ротоглоточной полости, а ученикам давала бы возможность сознательно пользоваться артикуляционным аппаратом для четкого образования гласных и согласных звуков, при одновременном сохранении в полной мере их вокальных свойств.

Так называемый фонетический метод обучения иностранным языкам, основанный на сознательном овладении речевым аппаратом и дающий на практике вполне удовлетворительные результаты, может при этом служить образцом, по которому вокальным педагогом должны быть построены его приемы обучения в области вокальной фонетики.

Осознание мускульно-двигательной работы артикуляционного аппарата дает возможность анализировать движения органов ротовой полости, находить связь между движениями этих органов и получа­ющимся звуковым эффектом (и разбираться в различных его оттенках) и тем самым способствовать нахождению определенных,, конкретных методических приемов; у самого поющего оно развивает мышечное чувство, умение устанавливать степень напряжения артикуляционного аппарата в целом и каждого его органа в отдельности и таким путем находить нужное качество гласных и нужные качества звука в целом.

Как иллюстрацию трудностей, с которыми сопряжены правильная артикуляция гласных в пении и вытекающая отсюда важность сознательного подхода к выработке гласных в пении, приведу хотя бы следующий пример.

Столь простое, казалось бы, условие для правильного звучания гласных (голоса), как достаточно широкое раскрытие рта, на деле оказывается не столь легко осуществимым.

Нередки случаи, когда ученик, проучившись уже ряд лет, при переходе к новому педагогу бывает вынужден выслушать элементарную истину о том, что он не научился достаточно раскрывать рот, а потому и качество звучания голоса является у него неудовлетворительным.

При этом совершенно несомненно, что и прежний педагог тоже

неоднократно говорил ему о необходимости достаточного раскрытия рта.

Дело, однако, в том, что, говоря о раскрытии рта, педагог одновременно не сказал, для чего это нужно сделать, какими средствами можно при более раскрытом рте добиться хорошего звучания гласных, т.е. придать вокальным гласным специфические вокальные свойства, при полном сохранении их четкости, и не научил его пользоваться этими средствами. Педагог не научил ученика правильно раскрывать рот потому, что не осознал взаимосвязи между движениями органов артикуляции и звуковым эффектом и не изучил соответствующих индивидуальных свойств и привычек ученика, на свой лад деформирующего гласные. Он, например, не обратил внимания на то, что ученик, стремясь открывать рот, вместо опускания челюсти опускает лишь нижнюю губу, между тем как это дает совершенно иной акустический эффект, нежели увеличение так называемого «челюстного угла», вызываемое опусканием нижней челюсти.

В другом случае педагог не заметил, что при открывании рта у ученика происходит вялое отвисание нижней челюсти, в то время как именно для данного ученика, у которого вяло работает весь артикуляционный аппарат или какой-нибудь его отдел, важно как раз активное, энергичное опускание челюсти.

Некоторые учащиеся-вокалисты осуществляют необходимое для правильного фонирования гласной о раскрытие рта только путем соответствующего сокращения губ; между тем для правильного звучания о, на ряду с соответствующим формированием губ, необходимо большее, чем в речи, раскрытие рта посредством опускания нижней челюсти. Нередко певцы при артикулировании той или иной вокальной гласной прибегают, наоборот, только к раскрытию рта (путем опускания нижней челюсти) без одновременного, необходимого для правильного звучания данной гласной соответствующего уклада (сокращения) губ и языка.

При выработке артикуляции в пении моментом чрезвычайной важности является именно учет индивидуальных привычек каждого певца - как тех, которые связаны с его речью, так в еще большей степени тех, которые являются результатом индивидуального строения его голосового (и артикуляционного) аппарата или приобретены каждым певцом в период «самодеятельного» пения или при занятиях с другим педагогом.

В речи каждого человека, а в не меньшей степени и в пении, существуют такие индивидуальные привычки мускульно-двигательной работы артикуляционного аппарата, которые делают произношение гласных одного человека далеко не тождественным с произношением другого.

Поэтому для достижения одного и того же по качеству звучания необходимо иногда двум лицам давать диаметрально-противоположные упражнения. Так, один привык слабо вытягивать губы, поэтому небольшое выпячивание их, например, при «о», для него явится более чувствительным, чем для другого, который обнаруживает, вследствие приобретенных привычек, склонность «шлепать» губами, т.е. сильно выпячивать их вперед.

Напряжение языка для одного вокалиста не есть напряжение для другого, у которого в пении язык и другие органы артикуляции привыкли быть значительно более сокращенными, не такими вялыми, рыхлыми, как у первого.

Не меньшую роль играют и индивидуальные особенности анатомического строения артикуляционного аппарата каждого певца. Так, одному субъекту для правильного произношения того же звука «о» следует сильно выпячивать губы вперед, в то время как другому, обладающему большими, мясистыми губами, нужны минимальное усилие и напряжение губ при пении той же гласной.

Практические тезисы «вокальной фонетики», которая, по моему мнению, главным образом и должна лечь в основу методики постановки голоса, совпадая в основных принципах с фонетическим методом новых языков (сознательное владение артикуляционным аппаратом), несомненно, во многом будет значительно отличаться от фонетики речевой.

Так, например, речевая фонетика считает, что одним из характернейших признаков, сопутствующих переходу гласной *а* в гласную *о* является уменьшение челюстного угла, сопровождающееся известной степенью сближения и сокращения губ.

Между тем, для пения это во многих случаях (в зависимости от усвоенных привычек, индивидуального строения артикуляционного аппарата и даже характерных особенностей данного индивидуального тембра голоса, а также от художественного содержания исполняемого) может оказаться неприемлемым, и характерными признаками указанного перехода могут оказаться:

а) или напряжение губ без уменьшения челюстного угла (сближения челюстей),

б) или сближение челюстей без заметного напряжения губ. Совершенно очевидно, что эти два способа дадут различно окрашенные *о*.

Вопрос о применении того или иного варианта в различных конкретных случаях художественной практики должен явиться предметом отдельного суждения педагога и, следовательно, также и применения особых приемов в каждом отдельном случае.

Приведем еще пример: согласно речевой фонетике, переход от *е* к *и* обязательно сопровождается уменьшением челюстного угла. При пении, однако, после непродолжительного упражнения не трудно научиться петь букву *и* с тем же приблизительно раскрытием рта, при котором в речи произносится гласная *е*, что достигается соответствующим компенсирующим движением языка (поднятие его спинки), чему ученик должен быть научен.

Наконец, вокальное *е* (как, впрочем, и все другие вокальные гласные) имеет больший челюстной угол, чем речевое. Большее напряжение органов глотки при пении, чем при речи (раскрытие глотки), приводит к тому, что гласная *е* округляется, звучит темнее, почти как *э*, или, во всяком случае, очень близко к нему.

Большинство вокальных педагогов при первоначальной работе с учениками обычно уделяет гласной «а» подавляющее количество времени и внимания; на этой именно гласной преимущественно проводится проработка упражнений и вокализов.

Такой метод работы нередко приводит к тому, что учащийся, у которого «произносительные» установки гласной «а», как наиболее прочно зафиксированные, превалируют над установками других гласных, переходя к пению со словами, либо пытается на всех гласных сохранить установку, близкую к выработанной на букве «а» (что, конечно, в виду их специфичности, совершенно невозможно), либо возвращается к привычным речевым установкам и вступает таким образом в конфликт с ранее выработанными навыками вокализации.

Отсюда вывод о необходимости с самого начала работы над голосом одновременной выработки специфически вокальных установок каждой гласной.

Работая над гласными, педагог должен иметь в виду создание у ученика навыков к артикуляции не только основных типовых гласных, но и различных их оттенков и нюансов, необходимых в художественном пении.

Несомненно, что и самый природный характер голоса (драматический баритон, лирический тенор и т.п.), а еще более и индивидуальные его свойства («мягкий», «матовый», «бархатный» звук или звук «металлический», «жесткий») может и должен подсказать направление работы над правильной организацией гласных при постановке голоса.

Для того чтобы каждый данный голос приобрел необходимые тембровые свойства, он должен иметь в себе индивидуальный акустический состав гласных, который вместе с обертонами звука, образованного в гортани, создал бы благоприятный аккорд, определяющий красивое, полноценное звучание голоса.

Таким образом, работать над гласными нужно отнюдь не трафаретно (у басов - гласные темные, у баритонов - светлее, у теноров - светлые и т. п.). Путем выработки соответствующего расположения и напряжения органов артикуляционного аппарата нужно искать и найти для каждого голоса ту индивидуальную, особенную окраску гласного звука, которая помогла бы вызвать в голосе каждого певца максимум заложенных в нем потенциальных возможностей.

Конечно, все дело создания вокальной фонетика, о которой идет речь, еще впереди, и на очереди стоит огромная исследовательская работа в данной области. Но хочется думать, что каждый сознательный педагог, не дожидаясь окончания этой работы, может и должен, на основе своего опыта и опыта своих товарищей, приняться за отыскание тех практических, совершенно конкретных способов управления артикуляционным аппаратом, которые должны привести к художественному сочетанию слова и музыкальной линии в пении в их сложных взаимоотношениях и разнообразных сочетаниях.

**Характеристика гласных и согласных.**

**Гласные:**

И –звонкий, в головном резонаторе, показан при сипе (активизирует смыкание складок).

Э –у мужских голосов удобен при формировании головных звуков, способствует активной атаке звука.

О – хорошо поднимает мягкое небо, усиливает ощущение зевка, снимает «горление» и зажатие, рекомендован при чрезмерно близком, резком и плоском звучании.

У **–** глубокий, «темный», активизирует, стимулирует работу губ, ощущение прикрытия в верхнем регистре мужких голосов.

**Йотированные:** Е, Е\*\*, Я, Ю – более собранные, яркие, высокие, звучание близкое.

**Согласные:**

Звонкие (голосовые) – Б, Д, Г, В, З, Ж, Л, М, Н, Р;

Глухие (безголосовые) – П, Т, К, Ф, С, Ц, Ш, Щ, Ч, Х.

Губные – Б, В, М, П, Ф.

Язычные – Д, З, К, Г, Л, Р, Т, Ц, Ч, С, Х, Ш, Й, Н.

Небные – Н, Р.

Заднего уклада – К, Г (горловые).  
Переднего уклада – все, кроме К, Г.

Среднего уклада – Х, Ш, Щ, Р, Ж.

Согласные звуки переднего уклада приближают звук, особенно звонкие – Д, З, Л, и поэтому применяются при глубоком, глухом звучании. Согласные звуки заднего уклада исправляют близкое звучание. Для поднятия неба – К, Г, губные – активизируют губы, язычные – язык.

Взрывные (Т, П,) – связаны со значительным напором дыхательной струи, используются для активизации дыхательной функции.

Б, Д, Р – стимулируют работу дыхания и голосовых складок. Д – хорошо для отработки твердой атаки.

Щелевые – В, Ф, З, С, Ж, Ш, Щ, Х.

Сонорные – Л, М, Н, Р – имеющие протяженность и не прерывающие звучность.

Л – активизирует кончик языка, собранное звучание, мягкую атаку.

Л, М – приближают звук.

М, Н – небные, носовые (небо опущено) – не применяются при вялом, носовом призвуке.

Сначала нужно добиться полной свободы всех органов артикуляции, а затем четкой согласованной работы и максимальной активизации.

Хорошего открытия рта добиваются на гласных А, О, У (для проверки – проговорить и спеть).

Для того, чтобы освободить язык, следует произносить слоги с согласными Л, Р, Д, Т, Ц, Ч.

Для развития координации губ – О, У; для четкости их смыкания – Б, П, М, В, Ф; можно чередовать И с У. На И – расслабить мышцы, на У – собрать (можно на О).

Для работы мягкого неба рекомендуется работа на слоги КУ, ГУ, КО, ГО.

**Тема 8:** . **«Утомление и переутомление (нервная система и развитие утомления; факторы, препятствующие утомлению; утомление в мышцах)»**

**Нервная система и развитие утомления.**

Пение – это не только работа голосового аппарата и мышц, это большой нервный труд, в результате которого может наступить утомление. Оно выражается в падении работоспособности и возникает вследствие того, что в нервной системе певца происходят определенные функциональные сдвиги.

Пение – творческий труд, связанный с выполнением сложных исполнительских задач, и, кроме того, это мышечный труд. Активная мышечная работа при пении есть следствие интенсивной деятельности нервных центров, заведующих движением. При долгом и интенсивном пении функция двигательных нервных центров нарушается, что выражается в изменении равновесия между возбудительным и тормозным процессами. Начинает преобладать тормозное состояние, нарушается голосообразование. Вследствие этого диапазон по краям пропадает, «садится» голос, пение затрудняется.

**Факторы, препятствующие утомлению.**

Существуют различные способы борьбы с утомлением.

**Эмоциональный фактор.** Эмоциональное переживание исполняющего повышает деятельность ЦНС (центральной нервной системы), позволяет легче преодолевать трудности произведения и бороться с утомляемостью. Большое значение имеют обратные связи, несущие в ЦНС возбуждающее влияние от работающих мышц, от рецепторов слухового, вибрационного и др. анализаторов. Вибрации (в голове, от «включения резонаторов») по нервным путям оказывают стимулирующее влияние на нервные центры, заведующие деятельностью голосового аппарата.

**Речь.** Речь – вторая сигнальная система. Слова одобрения помогают легче выполнять работу. Недовольство педагога подавляет ученика, снижает работоспособность, резко повышает утомляемость.

**Утомление в мышцах.** Утомление в мышцах выражается в том, что амплитуда их сокращений становится все меньше, фаза расслабления все больше увеличивается, а само расслабление становится все менее полным, что может привести к *контрактуре* (судорожное состояние). Мышца, проще говоря, «деревенеет», появляется тяжесть и боль. Соответственно, меняется качество звука. В таком случае необходим отдых, массаж, чтобы она расправилась. Сильное утомление может привести к несмыканию складок. Чтобы этого избежать, работать лучше при умеренной нагрузке в тренировке голосового аппарата.

Как предупредить переутомление? Основная задача на занятиях вокала – не довести голос до утомления. С урока ученик должен уходить бодрым, не с уставшим голосом. Для этого необходимо всю нагрузку равномерно распределять, чередуя с перерывами на отдых. Если в голосе наблюдаются нарушения, то необходим перерыв до полного восстановления. Соблюдение гигиены и режима голоса дает возможность уберечь голосовой аппарат от подобных явлений.

**Тема 9: «Гигиена и режим. Охрана детских голосов»**

Для успешных занятий пением необходимо создать наиболее благоприятные условия. Прежде всего, надо наладить нормальную певческую функцию, т. е. установить естественную взаимосвязь между отдельными органами, которая позволит работать голосовому аппарату с наименьшим напряжением. Это достигается при воспитании профессиональных вокальных навыков. Развитие голоса зависит от правильности пользования им.

**Основные причины, нарушающие работу голосовых связок:**

– пение в несвойственной тесситуре (высокой или низкой);

– самостоятельное упражнение на высоких нотах, не умея пользоваться голосовым аппаратом (особенно грешат этим дети);

– несоблюдение физиологических особенностей ( возрастных, индивидуальных);

– неправильное распределение нагрузки (на органы, и по времени).

**Режим.**

Первые индивидуальные занятия не должны превышать 20 минут с небольшим перерывом после 5-10 минут пения. При первых признаках усталости необходимо прекратить занятие.

По мере развития выносливости индивидуальные занятия постепенно удлиняются до 30-45 минут с двумя-тремя перерывами по 5-10 минут в течение этого времени.

Индивидуальные занятия с детьми на первом году обучения не должны превышать 30 минут с перерывами. К детям следует подходить с особой осторожностью, учитывая недоразвитость их голосовых органов, слабость мышц и быструю утомляемость нервной системы. Нагрузка на голос, нормальная для взрослого, непосильна для ребенка. Помимо хрупкости голосового аппарата, ребенок не в силах долго быть внимательным и активным.

Все изменения в организме певца влияют на его голос. Общее состояние здоровья иногда определяет возможность занятий пением. При некоторых пороках сердца и заболеваниях легких петь нельзя. При всех хронических заболеваниях, вызывающих общую слабость, недомогание и вялость, занятия пением не будут результативными.

От настроения также зависит качество урока.

Общий тонус зависит и от **режима сна.** Сон должен быть спокойным и длительным. Для взрослого человека – не менее семи часов в сутки, для детей – больше. К занятиям вокалом можно приступать только спустя 1-1,5 часа после пробуждения.

**Режим питания.** Время приема пищи, ее качество и количество также влияют на голос. Принимать пищу надо за 2-3 часа до пения. Пища должна быть богата витаминами.

Со стороны нервной системы – не должно быть никаких стрессовых ситуаций, человеку необходим достаточный отдых, чтобы быть в тонусе. Полезно: физические нагрузки, если они правильно распределены (полезно 15-20 минут заниматься утренней зарядкой), закаливание организма, прогулки, занятия спортом, витамины и т. д. Вредно: курение (дает сип в голосе), алкоголь («сажает» голос). Желательно меньше говорить, не петь усталым.

Для устойчивости слизистых оболочек к неблагоприятным факторам надо: дышать носом, избегать сухих и пыльных помещений, увлажнять воздух в помещении, в котором находишься; полоскать щелочными водами («Боржоми») рот, глотку, носоглотку; избегать резких смен температуры воздуха и не выходить пения сразу на улицу (а через 15 минут); не говорить на морозе, и, тем более, не петь; не ходить быстро, т. к. при быстрой ходьбе дыхание становится интенсивным и человек начинает дышать через рот, что приводит к переохлаждению связок; не петь и не кричать, не говорить громко во время критических дней (связки в этот период набухают, сосуды расширяются), поэтому первые три дня – полный голосовой покой.

Для голоса полезны регулярные упражнения (распевки): 20-30 минут (для начинающих ежедневно ближе к обеду и во второй половине дня); 2 часа (для более продвинутых) – 1час + 1 час, либо разбить два часа на три этапа. Петь без перерыва более 45-60 минут категорически нельзя!

**Тема 10. «Диапазоны голосов (классификация)»**

В настоящее время профессиональные голоса имеют весьма широко разработанную классификацию. Между тем, в ранние периоды развития вокального искусства таковая была весьма проста. Различались два типа мужских и два типа женских голосов – та классификация, которая сохранилась до настоящего времени в хорах. По мере усложнения вокального репертуара эта классификация стала все более и более дифференцироваться. В мужской группе сначала выделился промежуточный голос – баритон. Затем произошло дальнейшее разделение в каждой из групп. Самый высокий мужской голос – тенор – имеет рабочий диапазон от **до малой** до **до второй октавы.**

**В настоящее время принято различать в теноровой группе:**

**Тенор-альтино**, обладающий особенно высокими нотами, звучит прозрачно, легко. Обычно эти голоса не бывают особенно сильны, но способны достигать **ре второй октавы**. Партия Звездочета в «Золотом петушке» Римского-Корсакова поручается обычно такого рода голосу.

**Лирический тенор** — тенор теплого, нежного, серебристого тембра, способный выражать всю лирическую гамму чувств. Может быть достаточно крупным и насыщенным по звучанию. Типичным лирическим тенором, например, обладали Собинов, Лемешев.

**Характерный тенор** – тенор, обладающий характерным тембром, но не имеющий красоты и теплоты лирического голоса или богатства, насыщенности и силы драматического.

**Лирико-драматический тенор** — голос, способный к исполнению партий широкого диапазона как лирических, так и драматических. Однако он не может достигать силы и драматизма чисто драматического голоса. К таким можно отнести голоса Джильи, Нэлеппа, Узунова.

**Драматический тенор** — крупный голос, имеющий большой динамический размах, способный выражать самые сильные драматические ситуации. Диапазон драматического голоса может быть короче, не включать верхнего **до**. Для драматического голоса написаны, например, партия Отелло в опере «Отелло» Верди. К драматическим тенорам можно отнести, например, голос Таманьо, Карузо, Монако.

**Баритоновая группа:**

**Лирический баритон**, звучащий легко, лирично, близок по характеру к теноровому тембру, но все же всегда имеет типичный баритональный оттенок. Партии, написанные для этого голоса, имеют наиболее высокую тесситуру. Типичные партии для этого типа голоса — Жорж Жермон, Онегин, Елецкий. Лирические баритоны — Баттистини, Грызунов, Бекки, Мигай, Гамрекели, Лисициан, Норцов.

**Лирико-драматический баритон**, обладающий светлым, ярким тембром и значительной силой, способен к исполнению как лирических, так и драматических партий. К таким голосам следует отнести, например, Хохлова, Гобби, Херля, Коня, Гнатюка, Гуляева. Партии Демона, Мазепы, Валентина, Ренато чаще всего исполняются голосами этого характера.

**Драматический баритон** – голос более темного звучания, большой силы, способный к мощному звучанию на центральном и верхнем участках диапазона голоса. Партии драматического баритона более низки по тесситуре, но в моменты кульминации поднимаются и до предельных верхних нот. Типичные партии – Яго, Скарпиа, Риголетто, Амонастро, Грязной, Князь Игорь. Драматическим баритоном обладали, например, Титта Руффо, Уоррен, Савранский, Головин, Политковский, Лондон.

**Басовая группа:**

**Бас**, наиболее низкий и мощный мужской голос, имеет рабочий диапазон от **фа большой** октавы до **фа первой**. Среди этого типа голоса различают высокий бас, центральный (певучий, кантанте) и низкий бас. Кроме того, в хорах весьма ценным голосом считаются басы-октависты, способные брать самые низкие звуки большой октавы и даже некоторые звуки контроктавы.

**Высокий бас**, бас певучий (кантанте), имеет рабочий диапазон до **фа первой** октавы наверху. Это голос светлого яркого звучания, напоминающий баритоновый тембр. Иногда некоторые такие голоса называют баритональными басами. Баритональные басы исполняют партии Томского, Князя Игоря, Мефистофеля, Графа Альмавивы в «Свадьбе Фигаро» Моцарта, Нилаканты в «Лакме» Делиба. К таким басам можно отнести голоса Шаляпина, Огнивцева, Христова.

**Центральный бас** обладает более широкими возможностями диапазона и носит ярко выраженный басовый характер тембра. Этим голосам доступны не только партии с высокой тесситурой но и более низкие, включающие нижние ноты до **фа большой октавы**, такие, как Гремин, Кончак, Рамфис, Зораастро, Спарафучиль. К центральным басам можно отнести голоса Г. и А. Пироговых, Рейзена, И. Петрова, Пинца, В. Р. Петрова, Гяурова.

**Низкий бас** кроме особенно густого басового колорита и более короткого в верхнем участке диапазона голоса обладает глубокими, мощными, низкими нотами. Это так называемый профундовый бас. К таким басам можно отнести голоса Михайлова, Поля Робсона.

**Басы-октависты**, которые находят себе место в хорах, иногда могут брать ряд звуков контроктавы, доходя до поразительно низких звуков. Известны случаи, когда голос мог спускаться до **фа контроктавы**.

В обработанных **женских голосах** также различается ряд типов.

Среди наиболее высокого тембра женских голосов — сопрано, имеющих рабочий диапазон от до малой до **до третьей октавы**, различают:

**Колоратурное сопрано** — имеющее легкое, прозрачное звучание, большую способность к подвижности и в дополнение к сопрановому диапазону еще кварту или квинту, а иногда и более в верхнем участке диапазона. Голос колоратурного сопрано обычно не достигает большой мощности, но обладает большой способностью нестись в зал, исключительной чистотой и прозрачностью звучания. Колоратурные сопрано исполняют такие партии, как Лючия, Линда, Царица ночи, Лакме, Джильда, Шемаханская царица. К колоратурным голосам следует отнести голос Галли-Курчи, Луизы Тетрацини, Матильды Доббс, Роберты Питерс, Мадо Робен Тоти даль Монте, Мирошниченко, Аллы Соленковой, Гоар Гаспарян.

**Лирико-колоратурное сопрано** — голос более плотного, широкого звучания, по подвижности способный к исполнению колоратурных партий, но способный также и к пению лирических партий. К таким певицам надо отнести Нежданову, Степанову, Барсову, Ренату Скотто, Беллу Руденко, Олейниченко, Сазерленд.

**Лирическое сопрано** уже не обладает такой степенью колоратуры, но зато голос этот мощнее и шире по звучанию, звучит светло, серебристо. Рабочие ноты вверху не переходят до третьей октавы. К партиям, которые поют певицы, обладающие лирическим голосом, можно отнести Микаэлу, Мими, Манан, Баттерфляй, Иоланту, Татьяну, Марфу, Антониду. Лирические сопрано — Жуковская, Шуйская, Шпиллер, Вишневская, Мирелла Френи.

**Лирико-драматическое сопрано** — широкий лирический голос, более насыщенного грудного тембра, способный к пению как лирических, так и драматических партий. Их партии такие: Мария в «Мазепе» Чайковского, Кума, Горислава, Тоска. К лирико-драматическим сопрано можно отнести голоса Держинской, Смоленской, Покровской, Милашкиной, Луиз Маршалл, Марии Каллас, Ренаты Тебальди.

**Драматическое сопрано** отличается большой мощностью звучания и насыщенным драматическим тембром, на низких нотах напоминающее меццо-сопрановое звучание. Драматические голоса обычно поют такие партии, как Брунгильда, Ярославна. Голосом драматического сопрано обладали Сливинская, Роза Понселл, Биргит Нильссон.

**Меццо-сопрано** — женский голос грудного темного, теплого тембра с диапазоном от ля малой октавы, до ля — си второй октавы. Среди этой группы различают голоса более высокого звучания, типа голоса Максаковой или Долухановой, и более густого, темного тембра, как у Обуховой, Преображенской, Зинаиды Палли или Борисенко. Примером партий, написанных для меццо-сопрано, могут служить Кармен, Любаша, Ольга, Азучена, Амнерис. Некоторые меццосопрано удачно справляются с мужскими ролями, написанными для низкого женского голоса, — такими, как: Ваня в «Иване Сусанине», царевич Федор, Зибель и т. п.

**Контральто** — самый низкий и редко встречающийся женский голос, насыщенный грудным тембром на всем диапазоне. Таким голосом обладали Антонова, Збруева, Мариан Андерсон.

   Эта развернутая классификация, однако, не охватывает всего разнообразия голосов, которые встречаются в природе. Есть голоса с неясным характером, имеющим промежуточное звучание, например — драматический тенор или лирический баритон, сопрано — или меццо-сопрано. Эти промежуточные голоса, чаще встречающиеся в начальном периоде обучения и требующие особенно внимания, обычно в процессе постановки голоса развиваются в ту или иную сторону, но иногда так и остаются промежуточными.

  Наблюдаются и переходы от одного типа голоса к другому у профессиональных певцов. Так, известная нам как меццо-сопрано певица Зара Долуханова с сезона 1962/63 года перешла в сопрано. Драматический тенор Димитр Узунов начинал как баритон. История знает много таких фактов. Они показывают, что в формировании профессионального звучания играют роль не только природные анатомо-физиологические данные, но и профессиональные приспособления.

  Некоторые певцы обладают настолько большим мастерством, что способны к переходу от одного характера партий к другому. Так, например, многие выдающиеся итальянские тенора, такие, как Джильи, Карузо, ди Стефано, могли исполнять как лирические, так и драматические партии. Такими широкими возможностями в изменении характера голоса обладает, например, Мария Каллас, исполняющая все сопрановые партии — от колоратурных до драматических. Этот тип, как итальянцы называют, «абсолютного» голоса, способного петь все, в настоящее время увлекает многих певцов.

  Однако надо сразу предостеречь от таких увлечений. Такими возможностями обладают лишь от природы уникальные голоса, к тому же при огромном внимании к отработке техники пения, чем так славится итальянская школа. Для большинства же певцов следует строго придерживаться того характера партий, который согласуется с их естественным тембром голоса. Для большинства певцов пение несвойственных характеру их голоса партий, как правило, ведет к вокальной деградации.

**Тема 11. «Недостатки в пении и их устранение»**

Многие исполнители от природы или в результате неправильного предшествующего пения имеют или приобретают определенные недостатки в качестве звучания голоса: отсутствие или наличие слишком большого вибрато, форсирование голоса, пение зажатым звуком, носовое пение гнусавым звуком.

**Вибрато** – это легкое вибрирование голоса, сопутствующее певческому голосообразованию и отсутствующее в речевом, это смена силы, тембра, высоты звука в пределах ½ тона, своеобразная ровная пульсация во время его звучания. Такое вибрато украшает тембр и придает голосу живой, трепещущий, выразительный характер. Голос, лишенный вибрато, становится прямым, «мертвым», невыразительным, похожим на гудок. По количеству колебаний в норме считается вибрато в 6 колебаний в секунду, меньше пяти – «качание» голоса, больше семи – дрожание.

Образование вибрато связано с колебаниями гортани в мышцах шеи. Когда гортань сильно колеблется – вибрато усиливается, производя неприятное на слух впечатление. То есть и наличие большого вибрато, и полное его отсутствие в одинаковой степени становится дефектом. С ним можно и нужно бороться. Каждый человек, владеющий голосом, может сделать его прямым, невибрирующим, т.е. может остановить вибрато и может его усилить. Следовательно, оно поддается непосредственному воздействию воли. Можно приучить себя петь более «инструментально», с небольшим вибрато, удерживаясь от больших колебаний.

Следует отметить, что свободное и естественное вибрато напрямую связано с правильным звукообразованием. Если голосовой аппарат напряжен, скован – это немедленно сказывается на характере вибрато, и, наоборот, с выработкой правильной манеры звукообразования улучшается его качество.

В случае, когда вибрато в голосе отсутствует, а голос приобретает прямой, гудкообразный характер, следует отдельно поработать над его выработкой. Поскольку причина отсутствия вибрато одна – перенапряжение, скованность гортани – основное внимание нужно направлять на снятие этого напряжения и поиск естественного состояния.

Можно выработать хорошее, ровное вибрато при помощи упражнений на трель, работы над беглостью, над снятием напряжения (приложить руку к кадыку гортани педагога и понять, как нужно правильно двигать мышцами; также можно контролировать вибрато рукой, прислонив ее к мышцам живота, следить за работой диафрагмы).

Следующий дефект – это **форсированное звучание голоса**, под которым следует понимать не просто громкое пение, а такое, при котором голосовой аппарат работает с явным перенапряжением. В результате с течением времени голос начинает «раскачиваться», тремолировать и разрушаться. Начиная работать над снятием форсировки, следует добиваться смягчения голоса и находить более естественно звучащие ноты. Нельзя сразу переводить певца на облегченное звучание (субтон), иначе он может сняться с опоры и потерять профессиональные качества. Субтоном в совершенстве владеет певица Шаде. Если не знать всех секретов мастерства – можно потерять голос.

Среди упражнений, снимающих голосовой форсаж, полезны те, которые построены на быстром темпе, беглость – лучшее средство борьбы с форсированным звуком.

Третий дефект – **горловой**, когда **зажатый звук** связан с неверной работой голосовой щели. Создается впечатление, что горло напряжено и звук как бы «выжимается». Лучшим средством борьбы с зажатостью является придыхательная атака, которая приучает гортанный затвор работать с большим пропуском воздуха за счет менее плотного смыкания голосовой щели. Придыхательную атаку нужно давать как прием на определенное время, постепенно переходя к мягкой атаке.

Четвертый дефект – **пение в нос**, когда мягкое нёбо недостаточно плотно закрывает вход в носовую полость. Существует очень простое и эффективное упражнение – пение распевок: *ба-бэ-би-бо-бу*, *да-дэ-ди-до-ду*с открытым и закрытым носом поочередно; так же помогает волевое прижатие мягкого нёба к носоглотке. Обычно носовой призвук появляется на высоких нотах. Чтобы избежать этого, можно понизить тесситуру, изменить тональность. Также хорошо помогает глубокое опущение корня языка, тем самым тянущее за собой звук и уводящее от носа.

С дефектами можно и нужно бороться, но для этого необходимы усилия и время.

Наличие хорошего певческого голоса как природного дарования при отсутствии необходимой музыкальной и общекультурной подготовки не может быть основой для того, чтобы стать певцом, достойным выступать на концертной эстраде. Говоря о приемах исполнения, следует иметь в виду весь комплекс технических требований, необходимых для правильного голосообразования, а именно: правильное положение корпуса и свободное владение им при пении, полное развитие диапазона голоса, непринужденное владение дыханием и резонаторами, точность мелодической интонации, достаточную и необходимую подвижность и гибкость голоса, четкую артикуляцию гласных и согласных звуков.

Очень важна выработка ровности звучания. Для этого нужно обнаружить самый красивый звук в зоне примарного звучания (как правило, это «***ля***» первой октавы), укреплять его и постепенно переносить на весь диапазон.

Предметом постоянной заботы вокальных педагогов является формирование ровности звучания вокальных гласных. «Как неприятны эти пёстрые голоса, – писал К.С. Станиславский, – в которых звук «*а*» вылетает из живота, звук «*е*» – из голосовой щели, «*и*» протискивается из сдавленного горла, «*о*» - гудит, точно в бочке, а звуки «*у*», «*ы*», «*ю*» попадают в такие места, из которых их никак не вытащить!»

Что такое правильная постановка голоса певца? Это постановка, при которой певцу удобно петь, а публике приятно слушать его пение. Неправильное пение всегда сопряжено с усталостью голоса, с неудобством в горле певца, неестественностью звука и неудовлетворенностью слушателей.

**Тема 12. «Стили в музыке (3 основных типа мелодий: кантилена, декламация, колоратура)»**

**Вокальное искусство** (пение) - исполнение музыки голосом; искусство передавать выразительными средствами певческого *голоса* идейно-образное содержание музыкального произведения. Пение может быть со словами или без слов (*вокализация*). В вокальном искусстве при помощи выразительных средств музыки раскрывается логическое и эмоциональное содержание поэтического образа. Истоки вокального искусства восходят к народно- песенному творчеству. В характере вокального искусства различных народов получают отражение интонационные, ладовые и ритмические особенности народной музыки. На формирование специфических черт национального певческого искусства оказывает влияние фонетический состав языка, непосредственно воздействующий на певческое звукообразование.

Профессиональное вокальное искусство возникло в глубокой древности. Оно было известно в странах Древнего Востока, античного мира. Со времён средневековья носителями профессионального народного вокального искусства являлись странствующие музыканты (в России и на Украине - скоморохи, лирники, бандуристы; в странах Западной Европы - барды, скальды, трубадуры, миннезингеры; на Кавказе - ашуги, гусаны и др.). Искусство народных певцов, которые часто были и творцами песен, основывалось на определённых правилах устной традиции. Своим исполнением они придавали песне индивидуальную окраску, обогащали, шлифовали её.

Формирование национальных вокальных школ, связанное с развитием оперного искусства, опиралось на достижения народного певческого творчества, эстетические принципы, теоретические обобщения отдельных певцов, композиторов, учёных, основывалось на общем процессе развития национальных культур. Известное значение для развития вокального искусства имело и культовое пение (первые профессиональные певческие школы были организованы при монастырях, крупных городских церквах).

В эпоху Возрождения в связи с подъёмом светской культуры возникают новые, более сложные и развитые жанры вокальной и вокально-инструментальной музыки (*опера, кантата*, *камерная песня*, позднее - *романс* и др.). Это обусловило интенсивное развитие профессионального певческого искусства. В конце 17 в. выдвинулась неаполитанская оперная школа во главе с А. Скарлатти. Выдающееся значение для развития вокального искусства в 18 в. имело творчество К. Глюка и В. Моцарта. В последней четверти 18 в. формируется национально-самобытный демократический музыкальный театр в России. В 19 в. вокальное искусство развивалось под знаком утверждения реализма и национальной самобытности оперных школ.

Существуют следующие виды вокального искусства: сольное (одноголосное), ансамблевое (на два голоса - дуэт, на три - трио, на четыре - квартет и т. д.) и хоровое (с инструментальным сопровождением или без него - "a kapella"). Вокальное искусство различается также по жанрам. Главные из них: оперное пение, применяющееся в театральных представлениях, связанное с драматическим действием (оно охватывает обычно все виды вокального искусства (пение соло, ансамбли, хор)); и камерное вокальное искусство, включающее, главным образом, исполнение романсов и песенной лирики, рассчитанной на певца-солиста или небольшие ансамбли (без сопровождения или с сопровождением одного или нескольких инструментов).

Различают три основных способа пения или три вокальных стиля: певучий стиль, где господствует широкая, плавная напевность - **кантилена**; **декламационный стиль**, приближающийся к строению и интонациям речи (музыкальная декламация, речитатив), и **колоратурный**, в котором в той или иной мере утрачивается прямая связь с текстом, и пение приближается по своему характеру к игре на музыкальном инструменте.

**Певучий стиль** основан на выразительном, пластичном и стройном воспроизведении напевной мелодии. Интонационные изгибы, ритм, движение мелодии в единстве с поэтическим текстом служат средством передачи цельного музыкального образа. В певучем стиле написаны многие оперные арии (например, ария Джильды из 3-го действия оперы "Риголетто", ария Антониды "Не о том скорблю, подруженьки" из 1-го действия оперы "Иван Сусанин").

**Декламационный стиль** тяготеет больше к воспроизведению эмоционально-смысловых модуляций речи и часто приближается к последней. Вокальная декламация основывается обычно на сравнительно коротких музыкальных фразах, напоминающих собой интонационный строй и склад обыденной речи или патетическую театральную декламацию. В декламационном стиле (главным образом, в ариозном, т. е. распевно-декламационном) пишутся часто большие сцены и монологи в операх (монолог Бориса Годунова в одноименной опере), иногда целые оперы ("Каменный гость" Даргомыжского, "Фальстаф" Верди и др.).

**Колоратурный стиль** характерен обилием мелизмов, пассажей, трелей и др. Его отличительной чертой являются различного рода мелодические украшения. В определённые исторические эпохи в Европе, начиная с 3 - 4 вв. (орнаментированные христианские гимны, расцвеченные кантилены 10 - 11 вв., песни трубадуров и труверов) вплоть до конца 18 - нач. 19 вв. (пение кастратов), колоратурный стиль занимал доминирующее место в вокальном искусстве. В опере под воздействием реалистических тенденций колоратурный стиль пения значительно оттесняется стилем певучим и декламационным и в то же время становится часто средством создания вокального сценического образа. Колоратурное пение присуще обычно лёгким, чаще всего высоким голосам. Способность к пению этого рода нередко встречается и у более низких голосов (в старой итальянской школе колоратура вырабатывалась у всех голосов).

Как вокальный оперный стиль колоратурное вокальное искусство впервые достигло высокого развития в Италии. Глубокую выразительность колоратурный стиль вокального искусства приобрёл в творчестве русских оперных композиторов (Глинка, Римский-Корсаков) и певиц (А. В. Нежданова, Н. И. Забела, В. В. Барсова и др.). Яркие образцы колоратурного стиля - ария Розины из оперы "Севильский цирюльник" Россини, каватина Людмилы из оперы "Руслан и Людмила" Глинки.

Различные стили, художественные вокальные приёмы могут быть применены в одном и том же вокальном сочинении. В реалистическом вокальном искусстве правдивая и сильная декламация органически сочетается с напевной, свободно льющейся мелодией.

Первой исторически сложившейся европейской школой вокального искусства явилась ***итальянская вокальная школа****.* Возникнув в эпоху Возрождения, она на протяжении нескольких столетий оказывала значительное влияние на развитие профессиональных навыков у певцов других национальных европейских школ. Итальянские певцы, славившиеся превосходными голосами и блестящей вокальной техникой belcanto, достигли высокой степени совершенства в вокальном искусстве. Исключительное развитие виртуозная сторона вокального искусства получила у певцов-кастратов, среди которых особенно прославились Фаринелли, Каффарелли, Крешентини, Сенезино и др.

В 19 в. оперное творчество Россини, Беллини, Доницетти и, в особенности, Верди, а в 20 в. – Пуччини, определило дальнейшее развитие итальянского вокального искусства. Многие итальянские певцы 19 - 20 вв., в т. ч. А. Каталани, А. Тамбурини, Дж. Паста, Л. Лаблаш, А. Патти, А. Мазини, Э. Карузо, М. Баттистини, Титта Руффо, А. Галли-Курчи и др., получили мировое признание.

***Французская вокальная школа*** тяготеет больше к декламационной стороне пения. Французский певческий стиль в значительной степени обусловлен традициями исполнения средневековых поэтов-певцов и декламацией поэтов и актёров французской классической трагедии 17 - 18 вв. (Корнель, Расин). Развитию реалистического вокального искусства во Франции способствовало оперное творчество композиторов Люлли, Рамо, Глюка, Гретри, Мейербера, Гуно, Бизе. Среди выдающихся франц. певцов: А. Нурри, Ж. Л. Дюпре, Д. Арто, М. Малибран, П. Виардо-Гарсиа и др.

***Немецкая вокальная школа*** опиралась в своём развитии на национальную вокальную музыку Баха, Бетховена, Мендельсона-Бартольди, Вебера, Шумана и др., а также на творчество австрийских композиторов: Моцарта, Шуберта. Большое развитие получило в Германии искусство камерного пения. Особый оперный стиль немецкого вокального искусства сложился под влиянием творчества Вагнера. Среди лучших представителей немецкой вокальной школы: Г. Зонтаг, В. Шредер-Девриент, Л. Леман, Ю. Штокхаузен, А. Ниман и др.

В 19 - 20 вв. выдвигается также ряд представителей других вокальных школ – выдающиеся польские певцы М. Зембрих, Э. Бандровска-Турска, А. Дидур, Э. Решке, крупнейшая чешская певица Э. Дестинова и др.

***Русская вокальная школа*** возникла на основе народного певческого искусства. В 18 в. выдвинулись замечательные русские певцы Я. С. Воробьёв, Е. С. Сандунова и др. Русская классическая вокальная школа сформировалась в 1-й пол. 19 в. и была органически связана с передовыми эстетическими взглядами эпохи. Её реалистическая художественная направленность сложилась под непосредственным воздействием оперного и камерного вокального творчества композиторов-классиков: Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова. Вместе с тем, в своём историческом развитии русская вокальная школа творчески претворила лучшие достижения мирового вокального искусства (в особенности, итальянского). Характерные черты русской классической вокальной школы: простота, искренность, задушевность исполнения, напевность и ритмическое изящество мелодического рисунка. Глубокая выразительность слова, логически верно оттенённого, произносимого ясно, непринуждённо, всегда находилась у певцов русской школы в органическом единстве с мелодией. Основоположником русской классической вокальной школы был Глинка, педагогическая деятельность которого имела большое значение. Лучшие певцы 1-й половины 19 в. - О. А. Петров, А. Я. Воробьёва-Петрова, Д. М. Леонова, А. П. Лодий и мн. др.- совершенствовали свои дарования под его руководством. На принципах русской школы воспиталась плеяда замечательных певцов: Е. А. Лавровская, П. А. Хохлов, Ф. И. Шаляпин, А. В. Нежданова, Л. В. Собинов, И. В. Ершов и др. Достижения русских певцов, в искусстве которых проникновенная выразительность сочеталась с совершенной вокальной техникой, оказали большое влияние на мировое вокальное искусство.

***Советская вокальная школа***, являющаяся преемницей русской классической и мировой вокальных школ, носительницей лучших традиций прошлого, развивается в тесной связи с идеологией, эстетикой, со всеми жизненными и духовными запросами советского народа. В числе советских певцов, развивавших достижения русской классической вокальной школы: В. В. Барсова, Н. А. Обухова, К. Г. Держинская, Е. А. Степанова, И. С. Козловский, С. Я. Лемешев, Г. С. Пирогов, С. П. Преображенская, М. Д. Михайлов, А. С. Пирогов, Н. С. Ханаев, М. О. Рейзен.

В СССР получили развитие национальные школы пения народов других республик, опирающиеся на опыт и художественные достижения русской вокальной школы. Представителями этих школ являются певцы: Б. Р. Гмыря, И. С. Паторжинский, М. И. Литвиненко-Вольгемут (Украина), Л. П. Александровская (Белоруссия), А. Б. Даниэлян (Армения), Ш. Мамедова, Бюль-Бюль (Азербайджан) и мн. др. В ряде советских республик (Казахской, Киргизской, Туркменской и др.), где в дореволюционное время не было оперного искусства, также возникли национальные вокальные школы, воспитана плеяда талантливых оперных артистов: К. Байсеитова (Казахская ССР), X. Насырова (Узбекская ССР), А. Аннакулиева (Туркменская ССР), С. Киизбаева (Киргизская ССР), М. Рахманкулова, М. Булатова (Татарская АССР) и мн. др. Высокого уровня развития достигло в СССР хоровое вокальное искусство.

Вокальная педагогика служит с давних пор предметом всестороннего научного исследования. Вокальному педагогу, кроме глубокого знания музыки и её законов, необходимо изучить анатомию певческих органов, физиологию, психологию, педагогику и т. д. Профессиональный певец должен иметь певческий голос красивого тембра, достаточной силы, а также прирождённую музыкальность и исполнит, одарённость. Путём специальной тренировки голос начинающего певца может быть значительно развит, увеличен диапазон, приобретена гибкость, пластичность, выработано свободное владение голосом.

Методология вокального искусства как отрасль вокальной педагогики изучает искусство вокальной школы, направляет педагогическую практику преподавания. Среди теоретических исследований, посвящённых вопросам В. и. 19 в. на Западе, для своего времени имели значение работы педагогов и певцов М. Гарсиа, Ж. Л. Дюпре, Л. Лаблаша, Ф. Ламперти и др. Ценный вклад в вокальную методику внесли русские певцы и педагоги А. Е. Варламов, И. П. Прянишников, А. М. Додонов и др. Изучение вокального искусства с анатомо-физиологической стороны было начато во Франции в 18 в. врачом Феррейном (трактат о певческих органах). В течение многих десятилетий 19 в. (главным образом, в Германии) господствовала анатомо-физиологическая школа, рассматривавшая проблемы вокальной педагогики с узких, односторонних позиций.

Современная наука рассматривает вокальное искусство как сложный психо-физиологический процесс, тщательно изучает его отдельные стороны. Проблемы русской вокальной школы получили глубокую разработку в советское время (работы Д. Л. Аспелунда, В. А. Багадурова, Ф. Ф. Заседателева, Л. Д. Работнова и др.). Большое место отводится вокальному обучению в специальных музыкальных, а также общеобразовательных учебных заведениях. Пение получило громадное распространение в колхозной и городской художеств, самодеятельности. Издаётся специальный нотный материал, а также научная методическая и популярная литература по вопросам вокального искусства. Систематически организуются показы исполнителей, педагогической конференции, проводятся конкурсы, фестивали, декады национального искусства, певческие праздники и т. п.

**Тема 13: «Задачи обучения сольному пению»**

**Обучающие:**

- формирование вокально-исполнительских умений и навыков;

- совмещение пения с актерским обыгрыванием;

- развитие навыков сольного пения с сопровождением;

- обогащение знаниями о фольклоре, как о самобытной, вариативно-

импровизационной культуре;

- освоение региональных особенностей певческой культуры.

**Развивающие:**

– общий культурный и музыкальный уровень;

– певческое устойчивое дыхание на опоре;

– ровность звучания на протяжении всего диапазона голоса;

– высокую вокальную позицию и точное интонирование;

– певучесть, напевность голоса (кантилена);

– дикционные навыки, четкую артикуляцию;

– развитие голоса и его регистров, диапазона, тембра;

– развитие кругозора и интереса к народной культуре;

– развитие слуха, музыкальной памяти и мышления;

– способствовать развитию художественного вкуса;

– развитие индивидуальных певческих и артистических способностей;

– приобщение к концертной деятельности.

**Воспитательные:**

- формирование нравственных принципов, патриотических чувств;

- воспитание развитой культуры чувств, эмоций и художественно-образного

мышления;

- воспитание творчески активной личности, проявления своих лучших

качеств;

- формирование умения организовывать свой труд.

- развитие мотивации к познанию народных традиций и овладению

специфическими чертами народной музыки;

- получение учащимися необходимых знаний об аутентичных народных

традициях и песенной культуре;

- создание условий для передачи знаний и представлений о разнообразных

жанрах музыкально-поэтического творчества (вокальном, инструментальном,

литературном, танцевальном и др.);

- развитие художественных способностей учащихся до уровня, необходимого дальнейшего обучения в профессиональных образовательных учреждениях культуры и искусства.

Обучающие возможности фольклора огромны. Структура программы

определяется народным календарем. Наблюдая за изменениями в природе,

деятельностью человека, за годовым циклом дети учатся языку народной

культуры.

В работе над вокальными навыками необходимо не допускать форсированного звучания, наносящего часто непоправимый вред.

В работе над вокальными произведениями необходимо:

– учитывать степень вокально-музыкальной подготовленности учащегося;

– подбирать репертуар по степеням трудности в каждом отдельном случае;

– прививать учащимся навыки сознательного освоения музыкально-художественного содержания исполняемого произведения (проводить с учащимся до исполнения подробный музыкальный и текстовый анализ).

Репертуар постепенно должен усложняться. Концертный – составляется только из произведений, пройденных в классе.

Для достижения поставленной цели и реализации задач предмета

используются следующие **методы обучения:**

– словесный (рассказ, беседа, объяснение);

– наглядный (наблюдение, демонстрация);

– практический (упражнения воспроизводящие и творческие).

– эмоциональный (подбор ассоциаций, впечатления).

Методика обучения сольному пению универсальна и может работать на

любом локальном стиле традиционной культуры. Она включает в себя

конкретные формы разнообразной практики, которые позволяют в полном

объёме комплексно изучить традиционную культуру любой этнографической

местности, реализовать методику музыкально - эстетического воспитания

детей посредством фольклора и вокального исполнительства. Содержание

уроков основано на изучении традиционного фольклора, посредством

сольного исполнения народных песен.

**Тема 14: «Этапы формирования детских голосов. Особенности возрастных групп»**

**Об особенностях детского голоса.**

Не случайно в вокальных конкурсах учитываются особенности детского голоса, и участники делятся на возрастные группы. Категории могут слегка варьироваться, но в методической литературе существует следующее подразделение на возрастные группы: 7 — 10, 10 – 13, 13 – 15, 15 – 18. В последние годы, правда, в конкурсах принимают участие совсем юные исполнители от… и до семи лет. Есть, конечно, талантливые дети в этом возрасте, но, в основном, преподаватели стараются пораньше «выпустить» ребенка на сцену, пока у него нет еще сценического страха и волнения, и приучать постепенно к концертной и конкурсной деятельности.

**7-10 лет – этот возраст принято называть младший предмутационный возраст.** Голоса мальчиков и девочек однородны и, почти все, являются дискантами. Ребенок в этом возрасте развивается постепенно, так же развивается и голосовой аппарат ребенка. Бывают в этом возрасте и «гудошники», но в последние годы таких детей мало. Однако преподаватели вокала отмечают возросшее число детей с дефектами речи, начиная от едва выраженных дефектов до дефектов явных, например, связанных с неправильным прикусом. Детям этого возраста свойственно головное резонирование, лёгкий фальцет, при котором вибрируют только края голосовых связок. Диапазон ограничен звуками «до» первой октавы – «ре» второй. Наиболее удобны звуки «ми – ля» первой октавы. Звук очень неровен. Гласные буквы звучат пестро. Задача руководителя – добиться более ровного звучания гласных звуков на протяжении небольшого диапазона.

**10-13 лет** – **старший предмутационный возраст.** К 11 годам в голосах детей, особенно у мальчиков, появляются признаки грудного звучания. В результате правильной вокальной работы с детьми младшего предмутационного возраста развивается голосовая мышца. Голосовые связки уже колеблются не только краями, но и срединной частью. В связи с развитием грудной клетки, более углублённым дыханием, голос начинает звучать насыщеннее. Появляется тембровая окраска в голосе, полетность и звонкость. Лёгкие и звонкие дисканты имеют диапазон от «си» малой октавы до «соль» второй. Альты звучат плотно, с оттенком металла и имеют диапазон от «си» малой октавы до «до» второй. В этом возрасте в диапазоне детских голосов, как и у взрослых, различают три регистра: головной, смешанный – центральный, грудной.

У девочек преобладает звучание головного регистра, и явного различия в тембре сопрано и альтов не наблюдается. Основную часть диапазона составляет центральный регистр. Диапазон голосов некоторых детей может быть шире, чем указано выше. В предмутационный период голоса приобретают тембровую определённость и характерные индивидуальные черты, свойственные взрослому голосу. У дискантов исчезает полётность и подвижность. Альты звучат массивнее.

**13-15 лет –** **мутационный (переходный) период.** Он совпадает с периодом полового созревания детей. Формы мутации протекают различно: у одних постепенно и незаметно, у других – более явно и ощутимо (голос срывается во время пения и речи, происходит так называемая «ломка» голоса).

Приблизительно с 13 лет начинается бурное изменение детского организма – половое созревание. И это видно невооруженным взглядом: начинают меняться черты лица, дети быстро растут. Происходят резкие изменения и в голосовом аппарате, который тоже старается не отстать от растущего организма. Появляются сип в голосе, звучание становится напряженным и менее ярким, уменьшается диапазон голоса, звучание верхних звуков – крикливое, голос может срываться. Но чаще всего дети вообще не могут петь верхние звуки. Работа ограничивается рабочим диапазоном. Голос становится неуправляемым, возникает желание откашляться, так как голосовые связки набухают, и на них появляется слизь.

Все эти признаки – особенности начинающейся мутации, когда детский организм начинает бурно расти, изменяться и превращаться во взрослый организм. Это так называемый переходный период, когда дети ощущают происходящие изменения в себе, но не понимают, что с ними происходит. Меняется характер и поведение ребенка – он становится или замкнутым, или дерзким. Об особенностях переходного периода необходимо знать и родителям, и преподавателям, чтобы объяснить детям, что этот период – естественный в жизни каждого человека, и его нужно пройти; что в это время ребенок превращается во взрослого человека, и происходят изменения не только анатомические, но и психологические.  
В голосе мальчиков этого периода изменения более явные, чем у девочек, как и изменения во внешнем облике, так как организм мальчиков растет и формируется более интенсивно.

Время мутационного периода – начало и продолжительность — в каждом случае индивидуально. Оно может длиться от нескольких месяцев до нескольких лет. Причем, если дети начали петь задолго до наступления мутации, то этот период протекает не так явно и проходит быстрее.  
 В период мутации занятия вокалом не прекращаются, но необходимо соблюдать певческий режим, избегать громкого пения, пения высоких звуков.

Продолжительность мутационного периода может быть различна – от нескольких месяцев до нескольких лет. У детей, поющих до мутационного периода, он продолжается обычно быстрее и без резких изменений голоса. В этот период очень важно услышать начало мутации и при первых её признаках принять меры предосторожности: чаще прослушивать голоса детей и вовремя реагировать на все изменения голоса. Вокальные упражнения, работу над техникой рекомендуется не останавливать, учитывая особенности каждого голоса и работая в возможностях диапазона каждого ученика. Как показала практика, ученики не теряют технику исполнения.

**16-18 лет** – **юношеский возраст, постмутационный период.** Становление голоса взрослого человека. Важно соблюдать «санитарные» правила пения, не допускать форсированного звука, очень осторожно расширять диапазон. Крикливое пение может нанести непоправимый вред нежным и неокрепшим связкам.

При правильной работе в мутационный период 13 – 15 лет, к 16 годам начинают проявляться характерные черты взрослого голоса. Гортань в это время еще продолжает расти, но голос уже набирает силу и приближается по динамике к звучанию взрослого голоса. Продолжает развиваться дыхательный аппарат. Диапазон в этот период нужно развивать осторожно. Звук должен быть мягкий, без крика, так как связки после мутации еще не окрепшие и нежные.

Окончательно голосовой аппарат, как и человеческий организм, формируется лишь к 20 – 21 году.

Рассмотренные выше периоды – это стадии развития детского голоса. Нужно понимать, что каждый период, и каждый детский голос имеет свои особенности, которые следует учитывать при работе над развитием детского голоса в классе вокала.

**Тема 15: «Основные физические характеристики звучания детского голоса»**

Говоря о качестве звучания детского голоса, мы имеем в виду, прежде всего, его основные физические характеристики: тембральную, интонационную, динамическую.

Разберем, какие качества относятся к каждой из этих характеристик.

**Тембральная:** спектральная насыщенность или обертоновый состав звука; плавность регистровых переходов; звонкость и полетность голоса; степень свободы или напряженность звучания; вокальная позиция; степень округлости гласных; качество певческого вибрато.

**Качественная  оценка тембра певческого голоса.**

Тембр певческого голоса –  наиважнейшая характеристика вокального искусства. Часто тембр голоса называют окраской голоса или просто цветом голоса. По тембру мы легко различаем  голоса знакомых. По тембру вокальные  педагоги определяют тип голоса певца, степень его профессионализма. Первая забота вокального педагога –  это свобода голосового аппарата учеников при пении. Степень свободы или избыточная напряженность звучания голоса хорошо воспринимаются на слух. Специалисты ценят резонансное пение, округленность гласных, плавность регистровых переходов, звонкость и полетность голоса, близкую и высокую вокальную позицию, певческое вибрато, богатство тембровых красок.

Характеризуя качество тембрового звучания голоса на слух, музыканты  редко дают ему определения из области зрительных, пространственных, осязательных и других ассоциаций: например голос льющийся или, наоборот прямой, как палка. Звук голоса: округлый или плоский; мягкий или жёсткий; резкий, трескучий или тусклый, матовый; металлический или ватный, разваленный  или собранный; грудной или головной; опертый или неопертый, худосочный; активный или вялый; позиционно заваленный или низкий; белый, открытый, или  темный, перекрытый; тремолирующий, гнусавый, гудкообразный, бархатный, надсадный, крикливый, задавленный, удушенный, горловой, утробный и т.д.

Все бесконечное разнообразие, которое мы различаем в звуках певческого голоса, является результатом  различных сочетаний и изменений  во времени только трех характеристик звука: частоты колебаний источника звука, амплитуды колебаний и обертонового состава самого звука певческого голоса.

Эти три характеристики при  оценке на слух мы воспринимаем соответственно как высоту, силу и тембр голоса.

**Форманты гласных  в пении.**

Первичный звук возникает  на голосовой щели. Оказалось, что  он совершенно не похож на те звуки, которые мы слышим в пространстве. У этого звука нет ни тембра, ни формы гласного или согласного. В формировании привычных речевых звуков, узнаваемых на слух, явно главная роль принадлежит ротоглоточному каналу. Именно в нем – благодаря изменению его формы и проявлению резонансных эффектов – и происходит окончательное формирование формы звуков и их тембра. Каждая гласная имеет ротовую и глоточную форманты. Их присутствие в спектре гласных, которые произносят разные люди и на разной высоте тона, и дает возможность нашему уху воспринимать их именно в такой форме. Эти форманты принято называть формантами гласных, то есть главными, определяющими эти гласные частотами. Остальные обертоны, присутствующие в тембре голоса говорящего или поющего, составляют его индивидуальную краску.

Приведем примеры ротовой  и глоточной формант гласных:

* и – полость рта мала, гласная резонирует на высокой частоте 3200Гц, которая приближается к высокой певческой форманте и потому применяется вокальными педагогами для высокого светлого тона, глоточная форманта – 370Гц,
* у – глотка широко растягивается, поэтому резонирует на низкой частоте – 900Гц и рекомендуется педагогами для нахождения грудного резонирования, частота ротовой форманты – 400Гц,
* о – частота глоточной форманты – 1000Гц, ротовой – 700Гц. Весь объем рупора становится как бы однородным, поэтому педагоги по вокалу рекомендуют эту букву для выработки округлого звука,
* а – близка к гласной о, имеет частоты соответственно 700Гц и 1000Гц,
* е — 700 Гц и 1400 Гц.

Объем ротовой полости  увеличивается в последовательности: и – е – а – о –  у. Объем глоточной полости уменьшается  примерно в той же последовательности.

**Высокая и низкая певческие форманты.**

К профессиональному академическому голосу применимы следующие определения: звучит ярко, с большим количеством  «металла» или «серебра», округло, мягко, объемно, с «бархатом». Путем  анализа спектра голоса удалось  установить, что «блеск», «металличность», «серебристость» определяется наличием в голосе так называемой высокой певческой форманты, т. е. наличием высокочастотной области, в которой сосредоточено 30-35% звуковой энергии голоса. Для низких голосов эта высокочастотная область находится около 2500-2800Гц, для высоких голосов – 3200Гц.

В вокальной педагогике существует также понятие низкой певческой форманты в области 517Гц. С помощью аппаратуры было определено, что от этой формантной области зависит «мясистость», «бархатистость» голоса. У профессионального певца голос выровнен с точки зрения регистрового строения и умения формировать гласные так, чтобы сохранялись области высокой и низкой певческих формант. Вот так с позиций акустики можно объяснить тезис итальянских педагогов: «Ставь грудь на голова, голова – на грудь».

**Полетность.**

От наличия высоких  певческих формант зависит способность  голоса пробивать зал, перелетать через  оркестр – полетность голоса. Если с помощью приборов вырезать из голоса эту высокочастотную область, то голос теряет блеск, становится глухим, далеким, заметно уменьшается по силе. Эта высокая форманта соответствует фа четвертой октавы.

Рентгенологические исследования процесса пения профессионалов показали, что у певца образуется сужение  при входе в гортань. Размер этой полости равен 2,5-3см, и соответственно она резонирует на частоте 2500-3000Гц.

Высоких обертонов много  бывает и в голосе, когда певец  применяет твердую атаку. Если атака  вялая, то голос носит «несобранный»  характер.

Итак, первичный тембр, возникающий  на голосовых связках, изменяется за счет резонанса в трахее, гортани, глотке, рту. В трахее и гортани  оформляются певческие форманты, в глотке и во рту – форманты гласных.

Акустика также объясняет  наличие носового призвука. Если мягкое нёбо опущено, то в носоглотке образуется канал, в котором поглощаются  частоты порядка 2000Гц. Отсутствие этих частот в голосе и воспринимается ухом слушающего как носовой призвук.

Направленность певческого голоса вперед, на зрителя, зависит  от наличия в нем высокой певческой  форманты. Акустика показывает, что  такие шипящие, как с, ц, ш, щ и  др., имеют в своем спектре много  высоких частот, поэтому в вокальной  педагогике уделяется особое внимание произнесению согласных такого типа с точки зрения дикции и близкого звука.

**Певческое вибрато.**

Тембр певческого звука определяется спектральным составом, во-первых, а  во-вторых, он зависит от вибрато. На слух при наличии естественного вибрато голос воспринимается свободно льющимся, теплым. При вибрато с частотой 6-7 колебаний в секунду меняются все характеристики звука: высота, сила, тембр. При более редких пульсациях в голосе появляется эффект «качки». При более частых колебаниях говорят, что в голосе слышится «барашек» или «тремоляция». Голос в процессе вибрато изменяется по высоте на 1/2 тона, т.е. он вибрирует около средней частоты, которая воспринимается как основной тон. В голосе ребенка вибрато слабо выражено. Различают вибрато высоты, тембра (т.е. на одной и той же высоте характер звука изменяется от более светлого к более темному) и вибрато силы звука.

**О высокой позиции.**

С умением настраивать  работу организма так, чтобы в  голосе возникала область высокой  певческой форманты и именно в  ней шла концентрация энергии  певческого голоса, связана высокая позиция звука. Это понятие можно определить как физиологическое приспособление голосового аппарата для получения максимальной силы звучания голоса при минимальных затратах энергии. Именно поэтому устремления педагогов по вокалу таковы, что они работают в первую очередь над высокой позицией звука, а не над его силой.

**Интонационная:** точность и чистота интонирования; ширина звукового диапазона, его высотное расположение на шкале частот.

Певческий звук как  акустическое явление.

Под звуком в акустике понимается распространение колебаний в  упругой среде. Звук голоса - это  колебания частиц воздуха, распространяющиеся в виде волн сгущения и разрежения. Его можно сравнить с концентрическими волнами на воде от упавшего камня.

Когда человек говорит  или поет, то его голос проходит не только по воздушным путям в  наружное пространство, но и распространяется по внутренним мягким тканям организма, вызывая у певца ощущение вибрации в различных участках тела и особенно в области груди и головы.

Звуковые волны певческого голоса зарождаются в гортани  в результате колебаний голосовых  складок и распространяются концентрическими кругами во все стороны по тканям, окружающим гортань. Лишь частично они  выходят в наружное пространство через ротовое отверстие. До уха  слушателя доходит только 1/50 их часть.

Воздушные пути голосового аппарата покрыты мягкой слизистой  оболочкой. Певцу при фонации  необходимо сделать их более твердыми для того, чтобы усилить звучание голоса. Именно для решения этой задачи в процессе постановки голоса певца используются следующие вокальные  приемы:

* раскрытие крыльев носа (как будто принюхиваясь к приятным запахам);
* ощущение мягкого нёба, как купола при зевке;
* опускание корня языка вниз по вертикали вместе с гортанью, как при утрированном произношении гласного у;
* раскрытие глотки по горизонтали, как при произношении гласного у;
* глубокий, но умеренный по объему вдох на зевке при помощи диафрагмы, мышц живота, спины и пр.

Все эти движения направлены на растяжение мягких тканей слизистой  оболочки воздушных путей голосового аппарата, чтобы сделать их более  упругими, с целью повышения звуковой энергии голоса. Главное состоит в том, чтобы певец смог запомнить и  зафиксировать в своем сознании положение артикуляционного аппарата, стремясь сохранить его и во время  пения, – в этом и заключается  сущность постановка голоса. Особое значение в этом процессе имеет стабилизация положения гортани в пении. Независимо от вокальной задачи (типа гласного или смены высоты тона) гортань при пении не должна перемещаться. Этому способствуют сохранение положения вдоха на уровне диафрагмы и оптимальная активность мышц всего тела за счет определенной певческой установки.

Степень активности голосообразующей системы зависит от мышечного  тонуса всего тела. В этом проявляется  физиологический закон существования  межмышечной координации в целостной  системе организма человека. Вот  почему петь стоя легче, чем сидя в  расслабленном состоянии. Этим же объясняется  и необходимость соблюдения особой певческой установки, которая способствует сохранению мышечной активности всего  тела при пении.

Повышение эффективности  звуковой энергии певческого голоса в большой степени связано  с работой резонаторной системы. Резонирование голоса является наиважнейшим элементом качества певческого тона. Однако в процессе фонации резонаторы могут озвучиваться недостаточно или  вовсе не включаться. Полноценное  резонирование также зависит  от мышечной активности голосового аппарата и особенно от упругости стенок речевой  тракта и трахеи.

Певец должен запомнить это  ощущение «резонирования». Для этого  в вокальной практике существуют специальные приемы:

* пение закрытым ртом при определенном положении артикуляционных органов (зубы расцеплены, постоянное ощущение скрытого зевка);
* губы, собранные в трубочку, сомкнуты слегка, но значительно выдвинуты вперед;
* пение в наклоненном положении.

**Высота звука.**

Высота звука – это  субъективное, условное восприятие частоты  колебательных движений источника  звука. Чем чаще совершаются периодические  колебания воздуха, тем выше нам  кажется звук. Повышение частоты колебаний  источника звука связано со степенью активного натяжения голосообразующих мышц. Натяжение голосовых складок  совсем не говорит об их зажатом  состоянии – это их разные состояния. При правильном пении натяжение  голосовых складок, которое певец  не должен ощущать, создается в результате рефлекторного взаимодействия различных  мышц гортани, которые пытаются компенсировать давление подскладочного воздуха, идущего  из легких. Напряжение, которое приводит к зажатости голосовых складок, создается в результате использования  мышц, лежащих вне гортани, в попытке  сжать их вокруг нее, чтобы контролировать высоту и интенсивность.

При неправильном положении  тела во время пения, усталости или  при плохом настроении мышечная система  человека может самопроизвольно  расслабляться — в этом проявляется  защитная реакция организма. В результате наблюдается нарушение чистоты  интонирования. Качество интонирования  во многом зависит от состояния мышц всего организма поющего человека. Активность мышц связана с правильной певческой установкой. Значительную роль при этом играют положительные  эмоции при пении, от которых во многом зависит мышечный тонус всего  тела и голосового аппарата певцов.

Среди звуков, которые нас  окружают, мы различаем тоновые звуки, имеющие определенную высоту, и шумы, неопределенные по высоте. Все музыкальные звуки являются тоновыми, так как имеют четко выраженную ноту. Тоновые звуки получаются тогда, когда источник колебаний производит периодически повторяющиеся движения с определенной частотой. Шумы представляют собой  непериодические колебания и  потому не имеют определенной высоты.

В голосовом аппарате человека в речи и пении возникают как  тоновые, так и шумовые звуки. Все гласные звуки имеют тоновый  характер, а глухие согласные —  шумовой. В самом деле, если прислушаться к звучанию таких согласных, как  с, п, ч, ш, то легко можно определить их шумовую природу.

Гортань — место в голосовом  аппарате, где зарождается качество высоты звука. Голосовые складки  человека — источник звука, и высота голоса определяется частотой их смыкания. Других механизмов, которые могли  бы изменить высоту после ее рождения в гортани, не имеется.

Особенности восприятия высоты звука слухом человека.

Наше ухо имеет свои особенности восприятия высоты звуков. Одна из них заключается в том, что далеко не всякую частоту оно  способно услышать и различить. У  слухового восприятия есть ограничения  в диапазоне частот от 16 до 20 000 Гц. Частоты, лежащие за пределами этого  диапазона выше и ниже, соответственно называются инфра- и ультразвуками, которые наше ухо не слышит. Однако воспринимаемый нами диапазон намного  превышает диапазоны певческих  голосов: низкие ноты баса, например ре-бемоль большой октавы, — 60-70 Гц, а высокие  ноты сопрано — ре третьей октавы — 1200-1300 Гц,

Люди, отличающиеся друг от друга своеобразием слухового восприятия, по-разному дифференцируют точность интонации певца, т.е. воспринимают высоту звука с различной точностью. Это зависит от качества музыкального, в частности звуковысотного слуха, который по своей природе может  быть абсолютным или относительным. У людей с абсолютным слухом очень быстро устанавливается слуховая память на раздражение звуком той  или иной высоты, которая закрепляется за названием определенной ноты. Ноты могут определять и люди с относительным  слухом, которые слышат их как ступени  лада. Однако как у тех, так и  у других проявляется еще одна особенность слуха: зонная природа  восприятия высоты. Таким образом, абсолютный слух на самом деле не является абсолютным, а тоже имеет зонную природу.

Наш слух воспринимает как  одну и ту же высоту звуки, имеющие  на самом деле разную частоту в  пределах какой-то полосы частот или  зоны. Ширина этой полосы (или зоны частот) для отдельных людей имеет  разные параметры. И естественно: чем  она уже, тем тоньше звуковысотный  слух человека. У высококвалифицированных  музыкантов ширина этой зоны частот колеблется в пределах 1/8 тона или 25 центов. У  каждого музыканта свой порог  различения высоты тона, который в  результате тренировки может совершенствоваться.

**Динамическая:** ширина динамического диапазона на различных звуковысотных уровнях.

**Сила голоса.**

Сила любого звука (интенсивность) – это субъективное восприятие звукового давления, которое зависит от размаха колебательных движений источника звука, То есть от амплитуды колебаний. Соотношение между различными уровнями громкости называется динамикой.

Амплитуда колебаний источника  звука не зависит от их частоты, но определяет силу звука. Например, если по струне фортепиано ударить молоточком слегка, а потом сильно, то высота звука не изменится. Изменится только размах вибраций струны, т. е. сила толчков, с которой струна будет давить на окружающие ее частицы воздуха. Таким  образом, чем больше амплитуда колебаний  частиц воздуха, тем громче нам будет  казаться звук. Сила голоса, так же как  и высота, рождается в гортани  на уровне голосовых складок и  растет с увеличением силы подскладочного давления. Величина подскладочного давления рефлекторно влияет на степень смыкания голосовых складок.

Чем больше его  величина, тем плотнее они смыкаются, стремясь противостоять этому давлению. Чем с большим напором прорываются  через голосовую щель порции воздуха, тем выше энергия, которую они  несут, больше степень сгущений и  следующих за ними разрежений, т. е. увеличивается амплитуда колебаний  частиц воздуха и соответственно сильнее их давление на барабанную перепонку нашего уха. Таким образом, сила певческого голоса определяется величиной подскладочного давления.

У каждого певца имеется  свой предел усиления звука за счет увеличения подскладочного давления. При пении на crescendo вначале между этими величинами устанавливается линейная зависимость — чем больше давление, тем громче звук. Но очень скоро наступает момент, когда, сколько бы ни напрягался певец, звук его голоса не будет усиливаться, пока не перейдет в крик, лишающий певческий голос всех его вокальных качеств.

С точки зрения физиологии голосообразования подскладочное  давление регулируется непроизвольно, за счет рефлекторных перемещений диафрагмы  и постоянно меняющихся объемов  воздухоносных путей в соответствии с расположением артикуляционных  органов при произношении различных  фонем.

Предельная величина подскладочного давления зависит от общего физического  и эмоционального состояния организма  поющего, от работы его эндокринной  и нервной системы, акустики помещения  и других факторов. С точки зрения психологии оно может меняться произвольно, в зависимости от намерения певца  произвести громкий или тихий  звук, от волевого посыла звуковой энергии  в соответствии с исполнительскими задачами.

Для характеристики различных  динамических градаций музыкальных, в  том числе и певческих звуков у музыкантов приняты такие обозначения, f, mf, р, mр, и другие оттенки. В отличие от высоты, они не имеют абсолютной величины и являют собой понятия относительные. Интерпретация их значения зависит от особенностей нашего слухового восприятия и обработки этой информации нашим мозгом.

**Особенности восприятия силы голоса на слух.**

Наше ухо обладает различной чувствительностью к восприятию силы звука в зависимости от высоты тона. Звуки, имеющие одинаковую силу, но разные по высоте нам кажутся разными по громкости. Высокие звуки воспринимаются нашим слухом как более громкие, чем низкие, хотя по абсолютной силе звукового давления на самом деле они могут быть одинаковыми. Таким образом, сила и громкость звуков с точки зрения акустики не являются синонимами.

Для более точной оценки силы голоса, т.е. его абсолютной величины, в научных целях его принято  измерять при помощи специального прибора  – шумомера. Единицей измерения  является децибел (дб). Физиология слухового  восприятия человека такова, что имеет  неодинаковую чувствительность к звукам разной высоты. Ученые измерили порог  слухового восприятия человека на всем его диапазоне и определили его  параметры. Порог слухового  восприятия — это такой уровень громкости, когда ухо человека его едва различает. Усредненный порог  слухового восприятия человека вычисляется на основе измерений порога слухового восприятия большого количества испытуемых с нормальным физическим и музыкальным слухом. У каждого человека порог  слухового восприятия имеет свои индивидуальные особенности, но проявляется  и общая для всех закономерность, которая заключается в том, что  наше ухо оказывается наиболее чувствительно  к частотам от 1000 до 3000 Гц.

Итак, сила от целого ряда факторов: высоты тона, типа гласного, способа артикуляции, физического (работы эндокринной системы) и эмоционального состояния певца, степени озвученности резонаторов, вокальной техники и пр.

На протяжении всех лет обучения необходимо развивать у учащегося тембровое чувство и мышление, пополнять ресурс выразительности исполнения вокальных произведений, создавать условия, в которых учащийся испытывает радость ощущения исполнительской свободы и творческого комфорта.

Особенно тяжело проводить работу по постановке голоса, т. к. голоса учащихся 12–18 лет, в период обучения, могут находиться в состоянии мутации и постмутации. Тем не менее, задача преподавателя состоит в обучении правильному пению в единстве его сложных проблем: проблемы звукообразования и напевности голосоведения, певческого дыхания и дикции.

Во время работы над чистотой интонации одновременно следует добиваться полетности, звонкости и вибрато голоса, а так же естественности звучания. Репертуар должен подбираться в соответствии с индивидуальными вокальными данными учащегося, постепенно усложняться, должен быть доступным.

Работа над дыханием заключается в том, чтобы при пении мышцы были свободно-активные, но не расслаблены. Стимул для развития дыхания – дыхательная гимнастика, вокальные упражнения.

**Тема 16: «Распевки (понятие, функции, задачи)»**

Для развития творческой индивидуальности детей в условиях дополнительного образования, применяется тщательно продуманная и организованная совместная работа педагога и воспитанников.

В работе по подбору музыкального материала для занятий, используются произведения, обладающие выразительной мелодией, грамотным поэтическим текстом, помогающие воспитывать у детей культуру исполнения и творческого самовыражения.

Но чтобы красиво исполнять произведения, детей нужно сначала научить петь. Существует много различных методик и программ, и, в основном, все сводятся к одному: начинать нужно с элементарных приёмов освоения вокальных навыков. В воспитании красивого и выразительного пения особая роль принадлежит также артикуляции и дикции. Стимул для развития дикции – специальные упражнения, например, скороговорки, чтение текста вслух, без спешки, тщательно выговаривая слова; а также вокальные упражнения, развивающие звукообразующие органы: губы, язык, челюсти, гортань.

У начинающих певцов часто артикуляционный аппарат слабо работает, скован, зажат. Это необходимо устранять. Важная задача в вокальном воспитании – формирование тембра. Обычно он выявляется в более старшем возрасте.

Основа пения – гласные звуки. От правильного их формирования зависит красота тембра. Ровность звучания достигается при сохранении высокой позиции на всех звуках певческого диапазона. Для этого следует использовать попевки и упражнения на гласные:

1. А, О, У, Э – в «чистом» звучании;
2. А – Я, О – Е\*\*, У – Ю, Э – Е – в «йотированном» звучании;
3. Обратить внимание на формирование И, Ы;
4. Пение гласных в сочетании с согласными. Работа над согласными:

– энергичное произношение букв *т – д, т – д…..; п – б, п –б…..; к – г, к –г…..* – для укрепления гортани. Различные сочетания в слогах: *бра, да, па, ма* и т. д. Согласные подчеркивать, не утяжелять, а активизировать, работать в темпе.

**Фонопедический метод развития голоса В.В.Емельянова**

Фонопедический метод развития голоса, имеющий, прежде всего, технологическую направленность, основан на критериях физиологической целесообразности, энергетической экономичности и акустической эффективности голосового аппарата в пении. Целью фонопедических упражнений является решение координационных и тренажных задач работы над голосом. Эти упражнения являются подготовительными и вспомогательными по отношению к вокальной работе. Фонопедические упражнения стимулируют мышцы, принимающие участие в голосообразовании. Из существующих уровней голосовой авктивности (доречевой, речевой и певческий), певческий основан на сигналах доречевой коммуникации, ведь голосовой аппарат - саморегулирующая система, в которой можно управлять только артикуляционной мускулатурой, а на все остальные компоненты можно воздействовать только косвенно, через создание оптимальных условий для действия механизма саморегуляции.

Что дают фонопедические упражнения при обучении вокалу? Это:

* Расширение диапазона
* Значительное увеличение силы звучания голоса у каждого ребенка
* Усиление насыщенности звука
* Полетность
* Улучшение вибрато
* Большая певучесть звука
* Свобода
* Раскрепощённость певческого звучания и певческого процесса в целом.

Фонопедический комплекс состоит из 6 групп упражнений, каждая из которых имеет свое особое значение, но все эти группы взаимосвязаны.

1. АРТИКУЛЯЦИОННАЯ ГИМНАСТИКА

Она состоит из 21 упражнения, где работают язык, губы, мышцы лица, применяется массаж лица. Исполнение упражнений, связанных с работой губ и открыванием рта необходимо контролировать с помощью зеркала. В дальнейшей работе также желателен визуальный контроль.

2.ИНТОНАЦИОННО-ФОНЕТИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ:

Первое упражнение. Состоит в сильном, активном произнесении согласных звуков в определенной последовательности. Необходимо обращать внимание на прекращение звука, чтобы не происходило дополнительного озвученного выброса воздуха *(«В-в-в-ы»,* *«3-з-з-ы»).*

Второе упражнение. Последовательность гласных, которые произносятся без видимых движение губ и челюстей. Для детей это упражнение называется «Страшная сказка», так как последовательность гласных звуков можно рассматривать как псевдо слова, которые складываются в псевдо-фразы.

Третье упражнение. Основным элементом этого упражнения является скользящая (глиссирующая), восходящая и нисходящая интонация с резким переходом из грудного в фальцетный регистр и, наоборот, с характерным «переломом» голоса, который называется «регистровый порог» (для детей «Вопрос - ответ»).

Четвертое упражнение. Исходное положение: мышцы лица расслаблены, Это связано с включением расслабляющего регистра голоса, не имеющего фиксированной звуковысотности (в немецкой терминологии - «штро - бас»). Упражнение состоит в переходе от штро-баса к грудному голосу на разных последовательностях гласных и затем, в соединении в одном движении трех регистров: штро-баса, грудного и фальцетного.

Пятое упражнение. Обратное предыдущему. В грудном регистре гласные переводятся одна в другую в установленной последовательности с переходом в штро-бас.

Шестое упражнение. Является тренировочным материалом для соединения навыка перехода из грудного в фальцетный регистр и обратно с произношением согласных.

Седьмое упражнение. Аналогично предыдущему с включением звонких согласных.

Восьмое упражнение. Кроме появления в контексте упражнения сонорных согласных и уже знакомого штро-баса, упражнение исполняется еще с двумя приемами: издавание звука одновременно с выдуванием воздуха через плотно сомкнутые трубочкою губы и имитацией звука «Р» вибрацией губ. Упражнение исполняется только в грудном регистре.

Основная цель упражнений - активизация фонационного выдоха, т.е. связь голоса с дыханием, отличающимся по энергетическим затратам от обычного речевого.

З.ГОЛОСОВЫЕ СИГНАЛЫ ДОРЕЧЕВОЙ КОММУНИКАЦИИ

1-4 упражнения - Работа над выдохом (бесшумный, со звуком, шипящий и так далее)

5  упражнение - «Волна».

6  упражнение - «От шепота до крика».

7  упражнение - «А!!!»

8  упражнение - «Крик - вой».

9  упражнение - соединение упражнений «Волна» и «Крик - вой» на одном движении.

10  упражнение - «Крик - вой - свист».

11 упражнение - «Волна с криком чаек» (в одном движении упражнение № 9 и 10).

Упражнения этой группы объединяет работа над громкостью звучания голоса в разных регистрах, по выявлению максимальных возможностей. Упражнения дают возможность осознать все режимы работы гортани в их естественном, незамаскированном эстетической обработкой виде, механизмы перехода из регистра в регистр и сопутствующие голосо-телесные ощущения.

**Дыхательная гимнастика**

**Дыхательная гимнастика А.Н. Стрельниковой.**

Из четырех функций органов дыхания: дышать, говорить, кричать и петь – пение самая сложная. Следовательно, гимнастика, которая восстанавливает даже певческий голос, то есть, самую сложную функцию, по дороге к цели неизбежно восстанавливает функции более простые, и прежде всего дыхание.

Гимнастика А.Н. Стрельниковой - единственная в мире, в которой короткий и резкий вдох носом делается на движениях, сжимающих грудную клетку.

Тренируя шумный, короткий, активный вдох носом, она в кратчайшие сроки восстанавливает утраченное носовое дыхание.

Стрельниковская дыхательная гимнастика показана всем детям и подросткам и как метод лечения, и как метод профилактики.

Как метод лечения: ее нужно делать два раза в день: утром и вечером по 1200 вдохов-движений до еды или через час-полтора после еды.

Как метод профилактики: по утрам вместо общепринятой гимнастики или вечером, чтобы снять дневную усталость.

Учителям в середине урока рекомендуется "пошмыгать" с учениками по-стрельниковски в течение 5-6 минут. Сразу же повышается работоспособность и легче усваивается материал.

Гимнастика Стрельниковой помогает избавиться от сутулости, формирует легкую, пружинистую походку, делает тело более гибким и пластичным.

При регулярных тренировках можно добиться великолепных результатов у подростков, страдающих сколиозами. Очень хороший эффект она дает при прогрессирующей близорукости: гимнастика либо приостанавливает ухудшение зрения, либо улучшает его на 2-3 диоптрии.

Основной комплекс

**"Ладошки"**

 Исходное положение (и.п.): станьте прямо, согните руки в локтях (локти вниз) и "покажите ладони зрителю" – "поза экстрасенса". Делайте шумные, короткие, ритмичные вдохи носом и одновременно сжимайте ладони в кулаки (хватательные движения). Подряд сделайте 4 резких ритмичных вдоха носом (то есть "шмыгните" 4 раза). Затем руки опустите и отдохните 3- 4 секунды - пауза. Сделайте еще 4 коротких, шумных вдоха и снова пауза.

Помните! Активный вдох носом - абсолютно пассивный. Неслышный выдох через рот. Плечи в момент вдоха неподвижны!

Норма: "прошмыгайте" носом 24 раза по 4 вдоха.

Упражнение "Ладошки" можно делать стоя, сидя и лежа.

В начале урока возможно легкое головокружение. Не пугайтесь: оно пройдет к концу урока. Если головокружение сильное, сядьте и проделайте весь урок сидя, делая паузы после каждых 4 вдохов-движений (отдыхать можно не 3-4 секунды, а от 5 до 10 секунд).

**"Погончики**"

И.п.: станьте прямо, кисти рук сожмите в кулаки и прижмите к животу на уровне пояса. В момент вдоха резко толкайте кулаки вниз к полу, как бы отжимаясь от него (плечи напряжены, руки прямые, тянутся к полу). Затем кисти рук возвращаются в и.п. на уровень пояса. Плечи расслаблены - выдох "ушел". Выше пояса кисти рук не поднимайте. Сделайте подряд 8 вдохов-движений. Затем отдых 3-4 секунды и снова 8 вдохов движений.

Норма 12 раз по 8 вдохов-движений.

Упражнение "Погончики" можно делать стоя, сидя и лежа.

**"Насос" "** ("Накачивание шины)

 И.п.: станьте прямо, ноги чуть уже ширины плеч, руки вдоль туловища (основная стойка - о.с.). Сделайте легкий поклон (руками тянуться к полу, но не касаться его) и одновременно - шумный и короткий вдох носом во второй половине поклона. Вдох должен кончиться вместе с поклоном. Слегка приподняться (но не выпрямляться), и снова поклон и короткий, шумный вдох "с пола". Возьмите в руки свернутую газету или палочку и представьте, что накачиваете шину автомобиля. Поклоны делаются ритмично и легко, низко не кланяйтесь, достаточно поклона в пояс. Спина круглая, а не прямая, голова опущена.

Помните! "Накачивать шину" нужно в темпоритме строевого шага.

Норма 12 раз по 8 вдохов-движений.

Упражнение "Насос" можно делать стоя и сидя.

Упражнение "Насос" очень результативное, часто останавливает приступы бронхиальной астмы, сердечный и приступ печени.

**"Кошка"** ("Приседание с поворотом")

И.п.: Станьте прямо, ноги чуть уже ширины плеч (ступни ног в упражнении на должны отрываться от пола). Сделайте танцевальное приседание и одновременно поворот туловища вправо - резкий, короткий вдох. Затем такое же приседание с поворотом влево и тоже короткий, шумный вдох носом. Вправо - влево, вдох справа - вдох слева. Выдохи происходят между вдохами сами, непроизвольно. Коленки слегка сгибайте и выпрямляйте (приседание легкое, пружинистое, глубоко не приседать). Руками делайте хватательные движения справа и слева на уровне пояса. Спина абсолютно прямая, поворот - только в талии.

Норма 12 раз по 8 вдохов-движений.

Упражнение "Кошка" можно делать также сидя на стуле и лежа в постели (в тяжелом состоянии).

**"Обними плечи"** (вдох на сжатии грудной клетки)

И.п.: станьте, руки согнуты в локтях и подняты на уровень плеч. Бросайте руки навстречу друг другу до отказа, как бы обнимая себя за плечи. И одновременно с каждым "объятием" резко "шмыгайте" носом. Руки в момент "объятия" идут параллельно друг другу (а не крест на крест), ни в коем случае их не менять (при этом все равно, какая рука сверху - правая или левая); широко в стороны не разводить и не напрягать. Освоив это упражнение, можно в момент встречного движения рук слегка откидывать голову назад (вдох с потолка).

Норма 12 раз по 8 вдохов-движений.

Упражнение "Обними плечи" можно делать также сидя и лежа.

**"Большой маятник"** ("Насос" + "Обними плечи")

И.п.: станьте прямо, ноги чуть уже ширины плеч. Наклон вперед, руки тянутся к полу - вдох. И сразу без остановки (слегка прогнувшись в пояснице) наклон назад - руки обнимают плечи. И тоже вдох. Кланяйтесь вперед - откидывайтесь назад, вдох с "пола" - вдох с "потолка". Выдох происходит в промежутке между вдохами сам, не задерживайте и не выталкивайте выдох!

Норма 12 раз по 8 вдохов-движений.

**Распевание** — настройка голоса и слуха, вокальная гимнастика, которая позволяет настроить голосовой аппарат исполнителей и подготовить его к пению. Главная задача

преподавателя – грамотно подобрать комплекс упражнений. Каждый руководитель обязан четко понимать цели, задачи, технику выполнения каждого упражнения, уметь грамотно объяснять все тонкости выполнения упражнений до исполнителя. Распевание – довольно широкое понятие и для певческих коллективов различного уровня подготовки наполнение данного вида работы будет полезным. Коллективу, который находится на начальном этапе работы, целесообразнее в данный раздел включать больше направленных на выработку и укрепление певческого дыхания; навыка одновременного вступления и снятия; формированию однопозиционного звучания голоса; укреплению дикции.

Напомним, что навык – умение, доведенное до значительной степени автоматизации путем длительной и регулярной тренировки.

В положении стоя легче контролировать работу дыхания.

Необходимо соблюдать следующие правила при распевании:

1. Нельзя приступать к пению высоких нот, предварительно не распевшись, не разогрев связки.

2. Распевание начинают с примарной зоны – с середины вашего диапазона, т. к. это не требует больших затрат мышечной энергии голосового аппарата.

3. Сначала идут по хроматической гамме вверх, затем, не дожидаясь предельно высоких нот, которые певец взять просто не может, спускаются вниз.

4. Как правило, упражнения в начале распевки имеют небольшой диапазон: можно начинать с распевок на одной ноте или в диапазоне терции, затем переходить к вокальным упражнениям в диапазоне квинты, в конце распевки доходить до упражнений в диапазоне октавы и более. Всё это зависит от уровня профессионализма певца. Начинающий вряд ли справится с октавными упражнениями даже в конце распевания.

5. Длительность и сам набор упражнений для распевки определяется, конечно же, исходя из конкретных задач. На начальных этапах обучения вокальные упражнения могут составлять достаточно весомую часть урока вокала.

6. Нет никакого смысла петь на распевке тихонечко и не в полный голос, так как в таком режиме ваши связки не разогреются. Если распеться необходимо, но громкие звуки издавать из-за каких-то обстоятельств категорически нельзя, можно распеваться с закрытым ртом (это не столь эффективно, но может пригодиться иногда как выход из положения). При распевании нужно петь в полный голос, но необходимо избегать и форсированного звука (нарочно предельно громкого и уже некрасивого), а также жёсткой атаки звука (резкого акцентированного начала ноты) и перехода на крик.

Можно распеваться на одних и тех же любимых и удобных упражнениях. А можно и менять, чередовать распевки, чтобы решать необходимые задачи.

**Тема 17: «Первый год обучения сольному пению. Формирование певческих навыков на данном этапе. Задачи. Вокальные упражнения»**

**Цель:**

Приобщение учащегося к певческому искусству.

**Задачи:**

1. освоение певческого дыхания (нижнерёберного или диафрагмального);

2. воспитание концентрации внимания на вокальной технике;

3. освобождение мышц тела.

Одной из важных задач при знакомстве с учениками является выяснение

действительных его возможностей. От этого зависит построение первых уроков

с учащимися. Очень важно первое знакомство провести в форме беседы о

предмете, основных задачах, дать почувствовать ученикам внимание,

заинтересованность и доброжелательность преподавателя.

**Вокальная техника.**

Освоение учащимися начальных навыков академического сольного пения

начинается, прежде всего, с певческого дыхания, так как искусство пения –

искусство дыхания. Для этого преподавателю важно подобрать ряд упражнений

на дыхание и на их примере доступно объяснить понятие «певческое дыхание».

Формирование правильного певческого звука - основная задача на первом этапе

обучения. Существенным моментом является правильно найденная сила звука.

Разумеется, голоса у учащихся разные по величине от природы. В каждом

случае следует отталкиваться от благоприятной для каждого голоса силы

звучания. Громкое пение, так же как и тихое, не рационально для начальных

этапов работы.

Следует требовать точности атаки звука и чистоты интонации, независимо от

метода работы педагога, типа предлагаемых упражнений, произведений. Весь

технический материал должен изначально разучиваться грамотно, исходя из

музыкального замысла того или иного композитора.

Работа над дыханием должна начинаться с умения распределять выдох на

определённую музыкальную фразу, петь чётко от дыхания до дыхания

проставленного преподавателем в произведении.

**Артикуляция.**

Важно следить за правильным формированием или зарождением гласных звуков.

Начинать выравнивать диапазон с удобного для учащегося гласного звука, в

удобном для него диапазоне.

**Дикция.**

Роль дикции особенно на первом этапе работы является главной. Чёткое

произнесение согласных звуков, пение на гласных звуках, серьёзная работа над

текстами произведений – основа первого года обучения.

**Расслабление мышц тела.**

При постановке голоса не менее важным моментом является расслабление мышц

тела, которые не участвуют в процессе пения, то есть все кроме пресса и тех

мышц, что работают при вдохе. Отсутствие лишних движений артикуляционного

аппарата.

**Теоретические знания.**

1.Развитие чистоты интонации, если в этом есть необходимость.

2.Повторение музыкальной грамоты.

3.Знание обозначений в тексте.

4.Знания об исполняемой музыке.

**Годовые требования.**

В результате первого года обучения учащийся должен получить элементарные

представления о владении голосом как инструментом.

В программу первого года обучения входит пение элементарных вокальных

упражнений в медленном или среднем темпе, вокализы.

В течение учебного года учащийся обязан разучить 1-2 вокализа и 4-5 вокальных

разнохарактерных произведений.

**Основные принципы подбора репертуара.**

1. Художественная ценность произведения.

2. Необходимость расширения музыкально-художественного кругозора детей.

3. Решение учебных задач.

4. Приобщение к классике, в основе которой, русская и зарубежная вокальная

музыка, в сочетании с произведениями современных композиторов и

народными песням.

5. Доступность учебного материала:

а) по содержанию;

б) по голосу;

в) по техническим возможностям.

6. Разные вокальные жанры:

а) по стилю;

б) по форме;

в) по характеру музыки;

г) по исполнительской сложности.

Работа над художественным репертуаром предполагает изучение разных

жанров вокальной классики: романсов, арий, ариозо, народных песен, детских

песен, русских и зарубежных композиторов.

**Тема 18: «Второй год обучения сольному пению. Формирование певческих навыков на данном этапе. Задачи. Вокальные упражнения»**

**Цель:**

Развитие певческого голоса.

**Задачи:**

1.Наработка певческих навыков.

2.Культура звука.

3.Накопление концертного репертуара.

4.Формирование исполнительской воли.

Продолжается знакомство с правилами пения и охраны голоса. Разностороннее

воспитание и развитие музыкальных певческих способностей: музыкального

слуха, певческого голоса, внимания, музыкального мышления, памяти,

эмоциональности.

Продолжение формирования вокальных знаний, умений, навыков, особо

важных для индивидуального развития певца.

Обучение непринужденному, естественному, льющемуся пению, гибкому

владению голосом. Правильное формирование гласных и обучение учащихся

четкому произношению согласных звуков. Формирование потребности

неуклонно выполнять все правила пения, перенося отработанное в упражнениях

на исполнение произведений.

Продолжается работа над организацией дыхания, связанного с ощущением

опоры. Наиболее простой вид музыкального материала для начинающих пение –

упражнения.

*Упражнение* – это основное средство приобретения навыков. В вокальном

искусстве упражнения служат выработке основных навыков, необходимых для

пения. Правильное зарождение звука и техника звуковедения в различных

условиях, диктуемых мелодией – всё это осваивается и закрепляется, прежде

всего, на упражнениях, а потом уже совершенствуется в пении вокализов и

вокальных произведений. Упражнения, построенные на коротких отрезках

музыкальных фраз, как правило, транспонируются по полутонам сначала вверх

затем вниз по звуковой шкале. Такое повторение одних и тех же попевок ведёт

к установлению прочных навыков. Во время упражнений преподаватель

должен внимательно следить за правильностью выполнения тех или иных

технических за: правильным зарождением гласных звуков, звуковедением

*legato*, певческим дыханием. Упражнения для начинающих должны быть

предельно просты в мелодическом и ритмическом отношении.

*Вокализы* – это этюд для голоса, которые используются для наработки

вокальной техники.

В работе над вокализами учащийся должен уметь плавно вести звук,

чувствовать движение мелодии, динамику её развития и кульминацию

произведения.

**Освоение вокальной техники.**

1. Усложнение упражнений:

а) увеличение диапазона;

б) звуковедение *legato, non legato*.

2. Артикуляция – положение гласных – *а ;о; и;*

в) в упражнениях со слогами *зи-зо*;

г) в упражнениях со слогами *миа-миа*.

3. Дикционные трудности:

а) использование сонорных согласных (*р, л*);

б) сочетание двойных согласных *(«под дубом»);*

в) шипящие, свистящие согласные *(ш,щ,с,ч,ц).*

4. Пение вокализов.

В программу второго года обучения входит пение вокальных упражнений,

включающих: пение 1 тетрахорда вверх и вниз, гаммы, мажорного трезвучия.

**Теоретические знания.**

1. Развитие музыкального слуха посредством музыкальных впечатлений.

2. Умение выстроить форму.

3. Изучение основных вокальных жанров.

**Репертуар.**

Репертуар делится на рабочий и концертный.

К рабочему репертуару относится: пение вокализов, произведений с

определённой вокальной трудностью, простых по содержанию.

К концертному репертуару относится - произведения характерного жанра,

требующие от солиста работы над данной образной сферой. В концертном

репертуаре следует большое внимание уделять работе над текстами,

художественным содержанием, качеством звучания и культурой звука в целом.

**Годовые требования.**

В результате второго года обучения учащийся должен расширить диапазон

голоса, желательно до октавы, выровнять звучность гласных.

Знание основных обозначений темпа:*andante, allegro, largo* и т. д.

Знание основных вокальных жанров: песня, романс, ария, вокализ.

*Первое полугодие:*

– исполнение двух вокализов

– русский романс, или песня композиторов классиков

– детская песня.

*Второе полугодие:*

– зарубежная песня

– народная песня.

В течении учебного года учащийся должен разучить и отработать 1-2 вокализа,

4-5 вокальных произведений различного характера и содержания.

**Тема 19: «Третий год обучения сольному пению. Формирование певческих навыков на данном этапе. Задачи. Вокальные упражнения»**

**Цель:**

Развитие певческого голоса.

**Задачи:**

1. наработка навыков дыхания и артикуляции;

2. культура звука;

3. звуковедение *legato*;

3. накопление концертного репертуара;

4. формирование исполнительской воли.

Продолжается знакомство с правилами пения и охраны голоса. Разностороннее

воспитание и развитие музыкальных певческих способностей: музыкального

слуха, певческого голоса, певческого дыхания, правильного формирования

гласных звуков, внимания, музыкального мышления, памяти, эмоциональности.

Продолжение формирования вокальных знаний, умений, навыков, особо

важных для индивидуального развития певца. В зависимости от способностей учащихся, начинается работа над подвижностью голоса в упражнениях, обучение непринужденному, естественному, льющемуся пению, гибкому владению голосом, над выработкой всевозможных динамических оттенков, а также знакомство с мелизмами.

Правильное формирование гласных и обучение учащихся четкому произношению согласных звуков. Формирование потребности неуклонно выполнять все правила пения, перенося отработанное в упражнениях на исполнение произведений.

**Освоение вокальной техники.**

1.Усложнение упражнений:

а) увеличение диапазона;

б) звуковедение *legato*, *non legato*.

2.Артикуляция – положение гласных – *а; о; и; у;*

в) в упражнениях со слогами *зи-зо;до-ма;*

г) в упражнениях со слогами *миа-миа.*

3.Дикционные трудности:

а) использование сонорных согласных *(р, л);*

б) сочетание двойных согласных *(«под дубом»);*

в) шипящие, свистящие согласные *(ш,щ,с,ч,ц).*

4.Пение вокализов.

В программу третьего года обучения входит пение вокальных упражнений,

включающих: пение 1 тетрахорда вверх и вниз, гаммы, мажорного, минорного трезвучия,

арпеджио в медленном и быстром темпах.

**Теоретические знания.**

1.Развитие музыкального слуха посредством музыкальных впечатлений.

2.Умение выстроить форму.

3.Изучение основных вокальных жанров.

4.Знание темповых обозначений.

5.Знание агогических обозначений.

**Репертуар.**

Репертуар делится на рабочий и концертный.

К рабочему репертуару относится: пение вокализов, произведений с

определённой вокальной трудностью, простых по содержанию.

К концертному репертуару относится – произведения характерного жанра,

требующие от солиста работы над данной образной сферой и лирического

плана для наработки кантиленного пения. В концертном репертуаре следует

большое внимание уделять работе над текстами, художественным

содержанием, звуковедением *legato*, качеством звучания и культурой звука в

целом.

**Годовые требования.**

В результате третьего года обучения учащийся должен расширить диапазон

голоса, желательно до 1,5 октав, «выравнивать» гласные звуки, понятие

вокальной точки.

Знание основных обозначений темпа:*andante, allegro, largo* и т. д.

Знание основных вокальных жанров: песня, романс, ария, вокализ.

*Первое полугодие:*

– исполнение вокализа

– русский романс, или песня композиторов классиков

– детская песня.

*Второе полугодие:*

– зарубежная песня

– народная песня.

– романс.

В течение учебного года учащийся должен разучить и отработать 1-2 вокализа,

4-5 вокальных произведений различного характера и содержания.

**Тема 20: «Четвертый и пятый годы обучения сольному пению. Формирование певческих навыков на данных этапах. Задачи. Вокальные упражнения»**

**4й год**

**Цель:**

Развитие певческого голоса. Закрепление певческих навыков, от которых зависит звонкость голоса и яркость нот высокой тесситуры, умение исполнять произведения.

**Задачи:**

1.Наработка навыков дыхания и артикуляции.

2.Культура звука.

3.Звуковедение *Legato*.

3.Накопление концертного репертуара.

4.Формирование исполнительской воли.

**Освоение вокальной техники.**

1. Усложнение упражнений:

а) увеличение диапазона;

б) звуковедение *legato, non legato*.

2. Артикуляция – положение гласных– *а; о; и; у.*

в) в упражнениях со слогами *зи-зо;до-ма*.

г) в упражнениях со слогами *миа-миа.*

3.Дикционные трудности:

а) использование сонорных согласных *(р, л);*

б) сочетание двойных согласных *(«под дубом»);*

в) шипящие, свистящие согласные *(ш,щ,с,ч,ц).*

4. Пение вокализов.

В программу четвёртого года обучения входит пение вокальных упражнений,

включающих: пение 1 тетрахорда вверх и вниз, гаммы, мажорного, минорного трезвучия,

арпеджио, умение самостоятельно работать над разучиванием вокального произведения, пение в составе вокального ансамбля.

**Теоретические знания.**

1. Развитие музыкального слуха посредством музыкальных впечатлений.

2. Умение выстроить форму.

3. Изучение основных вокальных жанров.

4. Знание темповых обозначений.

5. Знание агогических обозначений.

**Репертуар.**

Репертуар делится на рабочий и концертный.

К рабочему репертуару относится: пение вокализов, произведений с

определённой вокальной трудностью, простых по содержанию.

К концертному репертуару относится - произведения характерного жанра,

требующие от солиста работы над данной образной сферой и лирического плана

для наработки кантеленного пения. В концертном репертуаре следует большое

внимание уделять работе над текстами, художественным содержанием,

звуковедением legato, качеством звучания и культурой звука в целом.

**Годовые требования.**

В результате четвёртого года обучения учащийся должен расширить диапазон

голоса, желательно до 2 октав, «выравнивать» гласные звуки, понятие

вокальной точки.

Знание основных обозначений темпа:*andante, allegro, largo* и т. д.

Знание основных вокальных жанров: песня, романс, ария, вокализ.

*Первое полугодие:*

– исполнение вокализа

– русский романс, или песня композиторов классиков

– детская песня.

*Второе полугодие:*

– зарубежная песня

– народная песня.

– романс.

В течение учебного года учащийся должен разучить и отработать 1-2 вокализа, 4-

5 вокальных произведений различного характера и содержания.

**5й год**

Помимо задач четвертого года обучения, в этом году добавляются следующие:

1. Вокально-техническое совершенствование голоса.

2. Культура звука в стилевом отношении.

3. Творческое мышление (умение грамотно разобрать и выучить произведение).

Продолжается работа над укреплением вокальных навыков и освоения

вокального репертуара. Обучение умению анализировать и

кратко характеризовать исполняемое произведение, чтению нот с листа.

**Освоение вокальной техники.**

1. Еще большее развитие певческого дыхания:

б) упражнение в виде мажорных гамм вверх и вниз,

в) пение арпеджио, развёрнутого трезвучия;

г) работа с межрегистровыми переходами, расширение диапазона.

2. Артикуляция:

развитие певческого резонанса (головной резонатор и грудной, микст)

**Теоретические знания.**

1. Знать термины:

– резонатор

– певческое дыхание.

2. Умение вести фразу, выстроить форму, кульминацию произведения.

3. Изучение основных вокальных жанров.

Преподаватель должен идти от слуховых представлений о правильном звучании

певческого голоса и внимательно следить за свободой голосового аппарата у

учащегося.

Одна из основных задач пятого года обучения – соединение грудного и

головного регистров, то есть, формирование микстового звучания. Микст

сглаживает межрегистровые переходы и даёт возможность совершенствовать

верхний регистр, а так же преодолевать переходные ноты.

**Репертуар концертный.**

Репертуар следует подбирать таким образом, чтобы с самого начала обучения

формировать у учащегося определённый художественный вкус и развивать не

только голос, но и общие музыкально – исполнительские данные: слух, ритм,

эмоциональность.

**Задачи:**

1. Умение донести содержание произведения, при этом основой является

качество звука и артистичность в комплексе.

2. Усложнение технических задач, использование нот высокой тесситуры.

3. Включение в репертуар произведений ариозного характера.

**Годовые требования.**

Умение правильно формировать гласные – *и, е, а* – на протяжении всего

диапазона.

Умение исполнять произведения с такими техническими трудностями, как скачки

на квинту и октаву, регистровые переходы, ноты высокой тесситуры (соль

2 октавы в проходящем движении).

В результате пятого года обучения учащийся должен отработать и закрепить

полученные ранее певческие навыки. В соответствии со способностями

учащийся должен овладеть подвижностью голоса, выявить тембр голоса, уметь

слушать сопровождение, уметь эмоционально исполнять произведения.

В течение учебного года учащийся должен разучить и исполнить 6-7

произведений различного характера и содержания.

*Первое полугодие:*

– исполнение вокализа

– русский романс, или песня композиторов классиков

– песня.

*Второе полугодие:*

– вокализ

– зарубежный или русский романс

– ария или ариозо.

В течение учебного года учащийся должен разучить и отработать 1-2 вокализа, 4-

5 вокальных произведений различного характера и содержания.

**Тема 21: «Шестой и седьмой годы обучения сольному пению. Формирование певческих навыков на данных этапах. Задачи. Вокальные упражнения»**

**6й год**

**Цель:**

Художественное исполнение произведений, работа над концертным

репертуаром.

**Задачи:**

1.Умение работать с концертным репертуаром.

2.Работа над художественным исполнением.

3.Умение выносить технические задачи на сцену.

На шестом году обучения начинается работа по укреплению навыков дыхания

и звукообразования и устранению дикционных трудностей, закрепление

навыков пения кантилены. На этой основе происходит обучение осмысленному,

выразительному, художественному вокальному исполнительству. Используя

накопленный опыт и обладая определенными способностями, учащиеся должны

научиться, самостоятельно работать над укреплением ряда вокальных приемов

в музыкальных произведениях. Здесь происходит знакомство с зарубежной

музыкой и произношением текста на языке оригинала.

Соответственно способностям, учащийся должен овладеть подвижностью

голоса, различными динамическими оттенками, выявить красивый

индивидуальный тембр, уметь владеть певческим дыханием, осмысленно

грамотно исполнять музыкальный материал, иметь представление о работе с

итальянским, латинским, немецким текстом произведений.

Кроме того учащийся уметь петь вокальные упражнения, включающие

мажорные и минорные гаммы, трезвучия, арпеджио, «опевания» тоники, скачки

на квинту, октаву вверх и вниз.

**Освоение вокальной техники.**

1. Закрепление приобретенных ранее навыков.

2. Освоение ритмических групп: триолей, группетто, форшлагов, пунктирного

ритма.

3. Развитие вокально – художественных приёмов пения (филировка, штрих

*portamento*).

1. Развитие микстового звучания.

**Теоретические знания.**

На этом этапе учащийся должен знать музыкальную терминологию, уметь дать объяснение явлениям в музыке, в вокальном исполнительстве, различать формы, структуру музыкального произведения, уметь дать полный музыкально-теоретический анализ.

**Репертуар.**

Работа над художественным репертуаром предполагает изучение разных

жанров вокальной классики: арий, романсов, народных песен.

Ария требует от певца особого внимания при знакомстве с тем произведением,

в которое она входит. Арии бывают законченные по форме, а так же имеют

сквозное развитие. Этот жанр в большей степени, чем другие вокальные жанры

способствуют овладению исполнительской стороной обучения, а так же

вокально-техническими приёмами пения.

Романс – развитая вокально-песенная форма, которая приобщает к камерному

исполнительству.

Народная песня доступна для понимания, и, как правило, построена на

мелодических оборотах, которые способствуют правильному развитию голоса.

Желательно исполнение произведений русских классиков:

– романсы А. Гурилёва, А. Варламова, А. Даргомыжского,

– обработки народных песен лирического характера,

– произведения ариозного плана.

В течении учебного года учащийся должен разучить и отработать 7-8

произведений различного характера и содержания.

**Годовые требования.**

Владения основными певческими навыками сольного пения.

Знание голосового аппарата и умение рассказать певческий процесс.

Умение исполнять произведение разных жанров.

*Первое и второе полугодие:*

– романс

– песня (классическая эстрада или романс современного автора)

– народная песня

– ария или ариозо.

**7й год**

**Цель:**

Обобщение певческих навыков, полученных на протяжении всего обучения.

**Задачи:**

1.Концентрация внимания на исполнение экзаменационной программы.

2.Подготовка к теоретическим вопросам основного курса данного предмета.

На данном этапе обучения вокально-исполнительские навыки должны быть

доведены до автоматизма, стать приобретенным рефлексом.

Активизируется работа над словом, раскрытием художественного образа.

В результате пятого года обучения учащийся должен закрепить полученные

ранее вокальные навыки. Соответственно способностям, учащийся должен

обладать красивым тембром голоса, овладеть подвижностью голоса, овладеть

различными динамическими оттенками, уметь работать с иностранным текстом

произведения.

Основной работой учащегося седьмого года обучения является грамотное

исполнение экзаменационной программы проработанной с педагогом в течение

учебного года. При оценке исполняемой программы учитывается вокально

техническая сторона, исполнение и донесение художественного содержания

произведения, стиль и его жанровая основа.

**Годовые требования.**

1.Прослушивание программы (декабрь).

2.Годовой экзамен (май).

*Примерный репертуар выпускного экзамена*

1.Романс русского или зарубежного автора.

2 Народная песня.

3.Ария или ариозо

4.Вокализ художественного направления или песня современного автора.

По окончанию курса обучения учащиеся приобретают элементарные навыки

владения голосом, знакомятся с лучшими произведениями вокальной

музыки, имеют представление о жанрах вокального искусства.

Получая исполнительскую практику в процессе обучения, у ребёнка

вырабатывается сценическая свобода, выявляется творческий потенциал, а также формируется твёрдость и уверенность себе. Такие качества необходимы

для учащихся в их дальнейшем жизненном пути, так как основной задачей

обучения в классе сольного пения является, прежде всего, воспитание

культурного человека.

Окончив полный курс обучения пению по данной программе, учащиеся

могут продолжить профессиональное образование в области сольного пения,

хорового пения в таких учебных заведениях как, музыкальное училище,

педагогическое училище (музыкальное отделение).

**Тема 22: «Способы вокализации (legato, staccato, portamento и т.д.)»**

**О вокализации.**

*Вокализировать – значит петь на гласные, свободно связывая звуки между собой.* Существует шесть основных способов соединения звуков в пассажах между собою:

1. их можно соединять посредством *portamento*;
2. их можно петь связно (*legato*);
3. их можно акцентировать (*martellato*);
4. их можно петь отрывисто (*staccato*);
5. их можно петь с придыханием (специальный прием *aspirato*);
6. их можно петь не связно, но и не отрывисто (промежуточный способ – *non legato*).

Характер вокализации тесно связан со способом функционирования различных частей голосового аппарата: дыхания, гортани и резонаторов.

**Перенос голоса (*portamento*).**

Переносить голос – значит вести его от одного звука к другому через все промежуточные ноты (это почти то же, что и *glissando*).

*Portamento* может охватывать от полутона до самого большого интервала. *Portamento* начинается от последней части ноты, с которой его производят. Оно может идти от *piano* к *forte* или от *forte* к *piano*, а также может быть слабым и сильным.

*Portamento* помогает выравнивать регистры, тембры и силу голоса. При восходящем *portamento* нужно старательно избегать открывания гласных; будет, пожалуй, лучше их слегка прикрывать.

Манера исполнения *portamento* – специальная (исключительная); ее нужно изучать последней.

**Вокализация связная (*legato*).**

***Legato –*** плавно, связно, без толчков – основная форма пения. При выработке *legato* нужно помнить. Что поются гласные звуки, а согласные произносятся кратко. Гласные нужно пропевать максимально долго. Переходы должны быть плавными, ровными, незаметными, но точными. Легато легче петь на поступенное движение, труднее – на скачках. При пении скачков сохраняется одна позиция. При пении поступенной нисходящей мелодии необходимо следить, чтобы звуки не «смазывались».

При работе над *legato* вдох должен быть ровным, плавным, без толчков. Рекомендуются распевки на гласные звуки и пение с закрытым ртом.

Главный показатель овладения навыком исполнения *legato* – динамика при пении на одном уровне, без акцентов и провалов в звучании. Изменение динамики должно быть постепенным.

Связывать звуки – значит переходить от одного звука к другому чисто, быстро, непринужденно, без перерыва голоса или переноса его через какой-нибудь промежуточный звук (без *portamento*). Здесь, как и при *portamento*, дыхание должно быть на правильной и продолжительной опоре (с постепенным расходом воздуха), что позволяет тесно соединять все ноты между собой. Голосовая щель должна приспосабливаться к мгновенным изменениям, которые соответствуют числу колебаний, требуемых каждой различной нотой.

Умение петь *legato* (связно) составляет важнейшее качество, другие способы исполнения подчинены ему и представляют лишь варианты, применяющиеся для его расцвечивания.

Для того, чтобы связное пение (*legato*) соединяло в себе все признаки совершенства, нужно, чтобы интонация была правильной, ноты – однородными по длительности, силе и тембру, наконец, нужно, чтобы все звуки были связаны между собой в одинаковой степени. Этой цели можно достигнуть только после прилежного, систематического обучения.

Если голос ученика имеет природные или приобретенные недостатки, которые делают его исполнение глухим, дрожащим и неточным, «смазанным», – побороть эти недостатки можно, акцентируя каждую ноту. Если же после двух-трех месяцев работы это средство окажется недостаточным, то нужно прибегнуть к *staccato*, потом вернуться к предыдущему способу и чередовать их.

Когда голосовой аппарат приобретает достаточную гибкость (эластичность), нужно снова приняться за связное пение.

Если исполнение было неровное и с придыханием (т. е. с утечкой воздуха без певческого звука), что можно обнаружить поднесением ко рту зажженной свечи, пламя которой может даже погаснуть (или поднесением небольшого зеркала, запотевание которого также покажет наличие придыхания), необходимо прибегнуть к помощи *portamento*, чтобы исправить этот недостаток.

Так как пение *legato* – постоянное свойство всякой вокализации, его не нужно специально обозначать, заметив себе раз и навсегда, что надо избегать *portamento*, акцентировки и *staccato* пассажей, если они специально не указаны.

**Акцентированная вокализация (*martellato*).**

Акцентировать звуки – значит выделять их при исполнении, опирая каждый звук отдельно, но не отрывая и не бросая его. Это достигается толчком дыхания на каждой ноте, производимым давлением диафрагмы и расширением глотки. Это расширение соответствует той гласной, на которую поется пассаж. Пассаж нигде не должен прерываться придыханием.

Акцентированная вокализация исправляет привычку «мазать» звуки и способствует исправлению глухих голосов. Акцентировка обозначается точками и лигой, либо горизонтальной галочкой.

**Вокализация отрывистая (*staccato*).**

***Staccato* –** отрывистое пение с толчками – акцентами на слогах. Главное отличие *staccato* – цезуры между звуками. При выработке звуки должны быть короткими, а пауза после них – длительная. Дыхание на паузах не берется. Звуки исполняются на непрерывной линии, голос – упругий, светлый, легкий. Пение на *staccato* очень полезно, оно выравнивает звук, делает интонацию чище, точнее, воспитывает гибкость звука и точность атаки. При пении этим приемом необходимо обращать внимание на правильный перенос слогов (согласная переносится к следующему слогу, согласно правилам орфоэпии).

Брать звуки *staccato* – значит атакировать каждую ноту особым смыканием голосовой щели, отделяющим один звук от другого. Точки у нот обозначают короткое их исполнение. Когда же, вместо того, чтобы, взяв тотчас бросить ноты, их слегка ослабляют, продолжив этим их длительность, то получают звуки как бы с отголоском. Это обозначается, клинышками, поставленными у нот, что соответствует отрывистому исполнению, плюс акценты.

Упражнения, исполняемые таким штрихом, со вкусом, кроме блеска, который они придают пассажу, развивают эластичность, ликвидируя вялость голосового аппарата.

**Вокализация *non legato*.**

*Non legato –* промежуточный прием звуковедения. Не связно. не плавно. Звуки разделены, слоги подчеркнуты. Сложность этого способа звуковедения состоит в том, что здесь используются две манеры одновременно – *legato* и *staccato.*

Работая над этим приемом, необходимо следить, чтобы между звуками не было пауз и акцентов, но при этом каждый звук должен быть отчетливым и выразительным.

**Вокализация с придыханием (*aspirato*).**

Специальный прием, применяющийся при повторении в пассаже нот (до-ре-ре-ми-ми-фа-фа-соль…). Способ исполнения этих пассажей заключается в легком придыхании перед повторением каждой ноты. Это придыхание исходит из голосовой щели, которая выпускает частичку незвучащего воздуха между двумя одинаковыми нотами. Этот способ приводит к тому, что ноты эти делаются достаточно четкими.

Указанные выше пять способов соединения звуков нужно исполнять:

1. на все гласные поочередно;
2. во всех трех регистрах;
3. в обоих тембрах;
4. на всем диапазоне голоса;
5. во всех степенях силы;
6. вводя в них изменения силы;
7. во всех темпах;
8. делая остановки;
9. соединяя все способы.

Значение этих очень сложных упражнений состоит не только в том, что они представляют певцу весь материал, который он должен будет использовать позже, но и в том, что они настолько формируют голос, что он может с быстротою преодолевать все интонации; они выравнивают весь диапазон голоса и делают послушным все его части; наконец, эти упражнения дают средство для развития всей верхней части голоса, не насилуя голосового аппарата.

**Тема 23: «Методическое обеспечение программы обучения сольному пению. Методы и приемы работы»**

**Для успешной реализации программы обучения сольному пению необходимо:**

***Информационно-техническое обеспечение:***

Для реализации программ используется следующее материальное обеспечение (ТСО):

**–  *учебно-практическое оборудование:*** аудиторская доска с магнитной поверхностью и приспособления для крепления таблиц и фотографий, учебные пособия и методическая литература, слайды, видеокассет, CD / DVD диски; звуковоспроизводящая аппаратура (музыкальный центр).

–  ***технические средства обучения:*** мультимедийный компьютер со звуковой картой и программным обеспечением, мультимедиа проектор, экран, CD / DVD - проигрыватели, слайд-проектор;

–  ***экранно-звуковые пособия:*** видеофильмы с записью выступлений выдающихся отечественных и зарубежных исполнителей, видеофильмы с записью выступлений мюзиклов или их фрагментов, слайды с нотным и поэтическим текстом.

Техническое оснащение занятий осуществляется с использованием музыкального центра с целью музыкального сопровождения.

***Наглядный материал:***

– таблицы

– портреты композиторов

***Работа с родителями:***

***–*** консультации для родителей

**–** концерты, игровые праздники

– участие в родительских собраниях и подготовке к выступлениям

**Методы и приемы работы:**

– показ

– объяснение

– инструктаж

– разъяснение

**Методы формирования деятельности и поведения учащегося*:***

– самостоятельная работа

– иллюстрация

**Методы стимулирования познания и деятельности:**

– поощрение

– контроль

– самоконтроль

– оценка

– самооценка

– одобрение словами

**Методы поощрения:**

– благодарность

– благодарственное письмо родителям

– устное одобрение

**Тема 24: «Работа над репертуаром (подбор и разучивание)»**

Если упражнения и вокализы носят подсобный характер материала, подготавливающего к пению художественных произведений, то сами произведения, правильно подобранные, являются основным средством воспитания певца.

Простые произведения с текстом лучше всего давать спустя некоторое время (1 месяц – 2), когда у ученика будут приобретены первичные навыки правильного образования звука, элементарные установки формирования гласных, работы дыхания. Музыкальный материал должен подбираться с точки зрения его воспитательной и художественной ценности.

Произведения, используемые в работе, должны отвечать следующим художественно-педагогическим требованиям:

– способствовать пробуждению и развитию гуманных чувств;

– нести художественную ценность;

– быть эмоционально насыщенными;

– быть содержательными и занимательными по сюжету;

– быть простыми по форме и доступными по содержанию.

Но не только разнообразный по тематике и форме музыкальный материал оказывает воспитательное воздействие на учащегося. Этому способствует и метод его преподнесения. Мало только уделить внимание технически точному исполнению произведения. Необходимо подчинить технику выразительности для того, чтобы помочь обучающемуся более глубоко воспринять музыкальный образ, осмыслить его содержание. Ничто не должно быть заучено без понимания смысла и значения выразительных средств.

Репертуар должен соответствовать возрасту и вокальным возможностям учащегося. Трудность в подборе репертуара привносит те обстоятельства, что у начинающих (например, детей младшего возраста) очень ограничен диапазон, сила голоса невелика, и в то же время подчеркивает ответственность и внимание, с которым нужно подходить к репертуару.

Не допускается завышение репертуара по степени сложности. Новый материал следует разучивать в начале занятия, пока учащийся не утомился. Сначала песню исполняет педагог, разбирает его вместе с учеником при помощи наводящих вопросов:

– Какой характер песни?

– Содержание?

– Какие вызывает образы в воображении?

– Какие вызывает чувства?

Незнакомые слова в тексте объясняются ребенку. Текст читается вначале целиком, затем перейти к разучиванию. Иногда мелодия запоминается скорее, если она разучивается со словами, поэтому не отрицая этого метода, все же не надо отказываться от четкого произнесения текста без музыки (выявляются недостатки речи).

Полезно разученную песню пропевать вокализом. Особенно это необходимо, если песня напевного характера. Подобный прием приучает детей с раннего возраста к кантилене. Но прибегать к этому методу следует, когда у детей развиты вокальные навыки, исключающие крикливость. В противном случае, кантилена на нездоровом аппарате не только не вырабатывается, а наоборот, укрепит вредные навыки напряжения.

Вокализировать полезно и подвижные песни, т. к. быстрые мелодии обретают лучшую звучность, если в основе их лежит непрерывность дыхания.

Развитие выразительности – одна из существенных задач обучения пению с раннего детства. Осуществление этой задачи находится в большой зависимости от индивидуальности ребенка, но успех развития этой способности во многом зависит и от методов. Надо вызвать у него то эмоциональное состояние, которое непроизвольно заставит его войти в образ исполняемой песни. Необходимо развивать фантазию и воображение.

Для детей можно сделать элементарную театрализацию какой-нибудь детской песни, вызвать у них то настроение, которое никак не возникает в статичной обстановке. Конкретность мышления особенно свойственна детям младшего возраста, и поэтому самые примитивные движения ведут к тому, что они включаются в песню, как в игру.

Создание творческой атмосферы пробудит у учащегося чувства, заинтересует исполнительским процессом и активизирует весь ход занятий.

Репертуар составляет основу воспитания музыканта, его вкуса. Поэтому подбор должен осуществляться тщательным образом из лучших произведений народной, классической, современной музыки. Литературно-поэтический текст должен отвечать высоким требованиям.

**Тема 25: «Принципы воспитания певцов»**

На Всесоюзном вокальном совещании в 1954 г. в Ленинграде впервые были четко сформулированы основные принципы воспитания певцов, которым должны следовать педагоги вне зависимости от методов и приемов при работе с учеником. Это:

1. *единство художественного и технического развития;*
2. *индивидуальный подход к ученику;*
3. *принцип постепенности и последовательности в воспитании певца и его голоса.*

Эти принципы были выдвинуты на основе педагогического опыта, накопленного вокальной педагогикой. В то же время эти принципы оставляют полную свободу в разнообразии методических приемов.

1. **Принцип единства художественного и технического развития**предполагает, что воспитание исполнительского мастерства должно идти параллельно и взаимосвязано с развитием вокально-технических данных. Нельзя заниматься первые годы только техникой вокала – постановкой голоса. Не приводит к гармоничному развитию ученика и метод, при котором педагог, специально не занимаясь техникой пения, надеется на то, что в процессе работы над художественным материалом голос сам разовьется. Практика показывает, что при отсутствии внимания к технике голос деградирует. Только взаимосвязанное развитие исполнительского и вокально-технического мастерства позволяет надеяться на воспитание полноценного певца-музыканта.
2. В настоящее время правильным признается **принцип индивидуального подхода,** применение разных методик, утверждающих, что каждый человек – неповторимая индивидуальность как по свойствам своей нервной системы, так и по строению и физиологическим возможностям голосового аппарата. Поэтому не может быть единых, подходящих всем приемов. Педагог, каким бы путем он ни шел в формировании голоса, обязан соотносить свой метод с индивидуальностью ученика.
3. **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. Весьма часто причина неудачного развития голоса заключается в несоблюдении этого принципа, который имеет физиологическое обоснование. *«Некоторые учителя несправедливо утверждали, будто обучение пению, начатое до совершеннолетия, бывает гибельно для голоса и вредно для здоровья. Опыт доказал обратное» (Назаренко И. К. «искусство пения»).*

**Тема 26: «Условия, необходимые для профессионального становления голоса»**

1. **Психологический климат, моральная обстановка.**

Для здоровой, нормальной творческой работы необходима, прежде всего, спокойная атмосфера нормального психологического климата, доброжелательности, что исключает нервно-психические травмы и срывы. Не случайно при нервных расстройствах первой страдает голосовая функция. Такт и культура в общении – это главное условие сохранения здоровья.

Не должно быть никаких насильственных искусственных приемов в учебе и работе, совершенно исключается агрессия и враждебность. В общении необходима предельная естественность и доброжелательность. Требуется индивидуальный подход к каждой личности с учетом ее физиологических возможностей.

1. **Грамотность наставников в области физиологии и гигиены.**

Следует обратить серьезное внимание на то, чтобы лица, работающие в области вокально-музыкального искусства, хорошо знали природу и свойства любого голоса и его физиологические возможности. Это касается педагогов, дирижеров, концертмейстеров, хормейстеров и особенно композиторов, т. к. часто произведения создаются без учета природных возможностей голоса.

1. **Система в занятиях и репетициях.**

Это чрезвычайно важный момент, от которого зависит результат выработки рефлексов – основных механизмов деятельности нервной системы.

Система и тренинг вырабатывают выносливость физическую и дают технический эффект в навыках. Совершенство системы знаний дает результаты и творческие, и физические, заметно уменьшает количество профессиональных заболеваний, растет профессиональное совершенство. Малая, недостаточная, неравномерная тренировка ведет к быстрой утомляемости аппарата, его недостаточной выносливости.

Нерациональное пользование голосом (чужая тесситура, длительное пение) приводит к заболеваниям органов, участвующих в голосообразовании, а именно: острые и хронические профессиональные ларингиты, узелки на связках, кровоизлияния в голосовые связки и даже трахею. Конечно, каждый организм индивидуален в своих реакциях.

Надо научить учащегося прислушиваться к своему организму, знать его возможности. Это и ускорит обучение, и предохранит от срыва.

1. **Очень вредно не только петь в больном состоянии, но также и присутствовать на репетициях.**

Данные исследований хронаксии, проведенных при активном и мысленном пении, были идентичны, что подтверждает наличие рабочего состояния голосового аппарата при мысленном пропевании партии. Очень важно научиться отличать неполадки в голосовом аппарате вследствие простуды или от неправильного голосообразования.

1. **Надо избегать переутомления голоса.**

Если была неожиданная большая нагрузка, то дайте аппарату отдохнуть, помолчите – это лучшее лекарство. Следует избегать длительного пения без перерыва (не более 45 – 60 минут для профессионалов).

Утомление может накапливаться и наслаиваться до срыва. При чрезмерной нагрузке ослабевают гортанные мышцы, голос теряет свежесть, звучность, становится тяжелым, не поддается контролю, выделяется много слизи, случаются кровоизлияния. Лекарство одно – голосовой режим (молчание), отдых.

Требуется бережное, внимательное и серьезное отношение при воспитании и использовании молодых голосов.

В профессиональной деятельности с целью сохранения здоровья устанавливаются охранные нормы. Для педагогов, лекторов, экскурсоводов и др. физиологические нормы позволяют использовать голос без ущерба для его качества не более 4-х академических часов в день с перерывом между ними в 15 минут. Оперные певцы могут быть заняты в день не более 5-ти часов (для солистов).

Правильное использование физиологических функций организма предупреждает заболевания.

1. **Вред перенапряжений моральных и физических.**

Некоторые профессии умственного труда относят к категории физического по затрате физической энергии.

Часто возникают профессиональные заболевания при напряженной и спешной подготовке к конкурсам, спешных вводах в оперные партии, при неожиданных заменах товарищей в давно неисполняемых партиях. Это происходит и от неравномерно возникающей физической нагрузки, и от усиленного прессинга на нервную систему.

Профессиональная гигиена указывает на то, что некоторые профессии умственного труда можно отнести к категории физического по затрате физической энергии. Например, оказалось, что игра в течение часа трудной пьесы на фортепиано сопровождается большей затратой физической энергии, чем восхождение в течение часа на высокую гору.

1. **Никогда не форсируйте звук.**

"Не стремитесь удивлять слушателей его мощью. Стремитесь достигать эффектов при помощи воздушного pianissimo и mezza voce", - советует профессор Прянишников. Великий французский педагог Дельсарт говорит об этом так: "Всегда довольно голоса у того, кого слушают".

**8. Недопустимо бесконтрольное, многократное пение трудных произведений и высоких нот.**

Это не приносит пользы, а только утомляет и обедняет голос. Наш известный педагог и врач-гигиенист А.М.Егоров считает, что "пение в несвойственной голосу тесситуре отрицательно отражается на правильной координационной работе голосообразовательных систем организма, прививая вредные, ненужные условные рефлексы и тормозя те, которые воспитывает педагог".

Великий педагог-вокалист М.Гарсиа говорил об этом так: "Злоупотребление высокими звуками разрушило гораздо больше голосов, чем старость".

**9. Режим занятий .**

Он должен учитывать чередование (предметов) занятий с голосовой нагрузкой и без нее. В дни, когда проходят концерты, нагрузка должна уменьшаться, чтобы регулировать свою физическую и психическую нагрузку и этим избежать переутомления, возможно, придется пропустить часть других занятий в этот день.

**10. Невероятно вредна работа в хоре, пока нет правильных вокальных навыков.**

Это недопустимо, когда нет никакого контроля звучания собственного голоса. Большинство опытных педагогов высказываются против использования неопытных вокалистов в работе хора. "Мы должны остерегаться всего, что может ослабить нашу бдительность по отношению к дурным привычкам", - так формулировал свои опасения знаменитый пианист И.Гофман.

**11. При любой вокальной работе обязательно распеваться.**

Это своеобразный "туалет" или спортивная "разминка" голоса. Однако распевание не только разогревает мышцы голосового аппарата, но и создает своеобразную психологическую настройку всего организма:

* будит эмоциональную сферу;
* разогревает творческую фантазию;
* налаживает сложный процесс звукообразования (координацию усилий многочисленных мышц аппарата);
* закрепляет условные рефлексы, вырабатываемые постоянными занятиями;
* собирает творческое внимание.

Овладение этими сложными процессами поможет справиться со многими психологическими трудностями в профессиональной деятельности, например, с волнением перед и во время выступления, то есть процессами торможения и возбуждения головного мозга.

**12. Необходимые качества характера.**

Самодисциплина, воля, целеустремленность, психическая стабильность, ровность настроений, внимание, уверенность в своих силах, смелость - эти качества надо воспитывать любому профессиональному человеку. Они помогают следить за массой мелочей, игнорирование которых может обернуться трагедией, избавиться от ненужных привычек, мешающих работе. Профессиональная уверенность в себе и свои силы может возникнуть только в результате хорошей профессиональной подготовки, четкого, грамотного представления о творческих процессах, в том числе голосообразования, и выработки навыков технического совершенства.

**13. Поддерживать постоянно голосовую форму.**

Это еще одно очень важное требование. Не надо забывать, что самые опытные и талантливые певцы должны периодически проверять правильность звучания своего голоса. Даже лучшие мастера оперной сцены заглядывают для этого к своим "маэстро".

Необходимо восстанавливать, контролировать свои условные рефлексы, певческие навыки, на которых зиждется голосообразование. Сам исполнитель привыкает к звучанию своего голоса и не замечает потерь. Нужно "постороннее ухо" для контроля. Желательно, чтобы консультации проходили у педагога, с которым человек занимался раньше. Это обеспечит быстрое восстановление певческих навыков, дававших в свое время хороший результат. Менять педагога допустимо только в начале обучения, пока вы ищете путь и вокальные ощущения. Бегать от одного педагога к другому не стоит. Даже если у этих педагогов хорошие школы, но требования, методы, терминология всегда отличаются, и это может породить хаос и растерянность у ищущего.

Хорошая, светлая голова всегда помогает в работе. Физиолог Нагель указал, что легкие, гортань и резонаторы барана по своему анатомическому строению почти тождественны с таковыми же у человека, и если баран не поет, то только потому, что у него "голова баранья".

Немцы говорят: "Мы поем головой, а не гортанью".

**14. Надо уметь организовывать свои силы и время в день выступления.**

Известно, что на публичные выступления (концерты, экзамены, конкурсы) требуется большая затрата физических и моральных сил. Каждый должен изучить себя, знать потребности своего организма, должен уметь организовать в день выступления такой режим жизни, чтобы сберечь силы и бодрость для творчества. Надо уметь откладывать лишние дела на другой день.

Надо знать, можно ли вам спать пред выступлением, так как для одних сон дает хороший физический и творческий тонус для голоса, а для других - расслабление, вялость, сипоту.

Ясно одно: надо продумать свой режим в день выступления. Избегайте в этот день утомительной физической работы.

Категорически запрещается употребление всяких тонизирующих и успокаивающих средств, особенно незнакомых, так как вы не знаете реакции своего организма на них.

**15. Очень важен ритм жизни.**

Вы должны продумать и построить его в зависимости от режима работы или учебы. Думать об этом необходимо, чтобы не разрушать здоровье и сон, не привести организм к истощению.

Задача отдыха - снять утомление, восстановить работоспособность. Вся жизнь человека строится на чередовании активной деятельности и отдыха. Благодаря такому чередованию (сокращению и расслаблению) сердце человека способно работать в течение всей жизни.

Сон восстанавливает энергию нервных клеток, об этом нельзя забывать. Для взрослого человека сон должен быть 7-8 часов, спокойным и глубоким.

Возможность организовать свой рабочий и жизненный режим зависит не столько от объективных жизненных условий, сколько от психических качеств человека, от его воли, собранности, от умения подчинить свою жизнь основной задаче.

**16. Конечно, важна и проблема питания.**

В этой проблеме есть моменты, объективно вредные для всех: очень горячая, очень холодная, очень острая пища, которая травмирует слизистую оболочку. Ко всем видам пищи необходим индивидуальный подход, так как каждый организм по-своему все воспринимает. Главное, помнить, что пища - это строительный материал, сила для организма и сила "для голоса", так как пение - это физический процесс, который требует больших сил, хорошего питания. Игнорирование проблемы питания любым человеком приводит к многочисленным болезням.

Надо знать, что перед пением не стоит употреблять в пищу орехи, семечки, печенье, растительное масло, шоколад, виноград, так как мелкие частицы этих продуктов, осаждаясь в складках слизистой, могут помешать четкой работе голосового аппарата. Частицы пищи вызывают чувство щекотания, першения и желание откашляться, а это мешает процессу работы голоса.

Этот долгий перечень необходимых условий и требований к жизни и профессиональному поведению человека, занимающегося голосовой практикой, необходимо усвоить, если вы серьезно относитесь к своей деятельности.

Большой педагог Ф.Витт советовал: "Относитесь бережно к своему голосу и своему аппарату - это такой нежный орган. Только при разумном отношении к нему вы сохраните голос до глубокой старости".

**РАЗДЕЛ 2. «ОСНОВЫ ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА»**

**Тема 1: «Музыкальное воспитание как составная часть художественного воспитания и образования в нашей стране до и после 1917 г»**

До Великой Октябрьской революции в России не было единой системы образования. Музыкальное воспитание в дореволюционной России являло собой весьма пеструю картину, т. к. осуществлялось в самых разных по типу учебных заведениях, деятельность которых определялась их классово сословной принадлежностью. Вместе с тем, в этих учебных заведениях имелись определенные достижения (хотя были и недостатки), оказавшие положительное влияние на развитие теории и методики этой области народного образования.

Знание истоков, которые питали музыкально-педагогическую мысль на протяжении десятилетий, чрезвычайно важно и для более четкого видения сегодняшних задач, и для определения перспектив ее дальнейшего развития.

Из курса Отечественной истории мы знаем, что 1-я половина 19 в. была для России годами развития освободительного движения против царизма и крепостничества, годами борьбы прогрессивных сил русского общества за преобразование России, за ликвидацию техническо-экономической и государственной отсталости страны. Общеполитические противоречия сказывались и в области воспитания, где педагогике была присуща формула «православие – самодержавие – народность». Эти противоречия выразились в следующем: с одной стороны, правительство стремилось ограничить распространение образования в широких массах (в целях сохранения за дворянством его привилегированного положения), с другой стороны, рост промышленности властно требовал расширения рамок образовательной системы как в смысле возможности образования для разных слоев населения, так и в отношении самого содержания обучения. Отсюда двойственный, противоречивый характер педагогической политики царского правительства, половинчатость его школьных реформ.

Школьная система дореволюционной России, отличаясь крайней пестротой, сохраняла, вплоть до Октябрьской революции, остатки сословности (кадетские корпуса, институты благородных девиц, духовные семинарии и училища, епархиальные училища и т. п). Она была построена на принципах национального неравенства, на неравенстве мужчин и женщин.

Существовала не одна система, а две:

*одна –* система элементарного образования *для широких масс трудящихся*, не дававшая возможности детям трудящихся получать среднее и высшее образование (3-4хгодичная школа, или, в лучшем случае, 5-6тигодичное двухклассное училище0, либо высшее начальное училище, которым обычно и заканчивалось элементарное образование; возможен был переход далее лишь в ремесленные школы, низшие технические училища и торговые школы, дававшие специалистов низшей и средней квалификации;

*вторая система –* среднего и высшего образования – предназначалась для детей дворянства, буржуазии и духовенства, и, в свою очередь, делилась на две: одна для мальчиков (гимназии, реальные и коммерческие училища, средние технические училища, кадетские корпуса, духовные семинарии), другая – с пониженным объемом знаний, для девочек (женские гимназии, институты благородных девиц, епархиальные училища).

Что касается предмета «Музыка», то, допуская «пение и вообще музыку» в школу «по мере возможности и усмотрению начальства», уставы всех видов школ на протяжении всего 19 столетия ни разу не включают музыкальные занятия в число обязательных предметов учебного плана. В этом отношении музыка оказалась в худшем положении, чем, например, рисование, на которое отводилось около часа в неделю. У музыки не было даже этого часа.

Как было сказано выше, судьба музыки в каждой отдельной школе зависела от «усмотрения начальства», царское правительство, в общем-то, и не занималось этим вопросом. Возможности здесь имеются в виду материальные, т. е. вводить художественное воспитание следует там, где его могут оплатить, иначе говоря, там, где учатся дети состоятельных родителей. Отсюда классовая политика образования, классовый состав учащихся школ.

Выше было также сказано о двух системах образования: для трудящихся масс и для дворянства. И там, и там – музыка не входила полноправным членом в число обязательных дисциплин, рассматривалась как предмет роскоши, уместный лишь в тех учебных заведениях, в которых по состоянию средств их окажется возможным это осуществить. Тем не менее, остается несомненным, что музыкальное образование в школах «для имущих», при всех своих недостатках, было поставлено заметно шире и лучше, чем в «школах для народа». В школах «для имущих» подчеркивалась большая желательность всемерного развития этого дела.

Привилегированную группу составляли институты благородных девиц, Пажеский и Морской корпуса, частные гимназии с высокой платой за обучение; другую – фабрично-заводские школы, земские церковно-приходские.

Отличались цели учебных заведений, принадлежащих этим группам, следовательно, отличалось и содержание всего учебно-воспитательного процесса.

***Привилегированные учебные заведения.***

Поступление в них было ограничено различными требованиями: сословной принадлежностью, высокой платой за обучение, вступительными испытаниями – чтобы выдержать их, нужны были предварительные специальные занятия. *Цель* этих заведений – подготовка специалистов для всех сфер жизни общества: политической, военной, правовой, промышленной. Отсюда высокое общее и специальное образование (т. е. эти учебные заведения обеспечивали широкий круг знаний).

Огромное значение имела музыка, ее роль в светском воспитании, умение спеть, сыграть, проаккомпанировать модное произведение (романс, арию, дуэт) и т. д. – было необходимо в случае желания «показать себя». Большое значение придавалось музыке в религиозно-нравственном и патриотическом воспитании. Весь этот комплекс задач диктовал и содержание музыкального воспитания, куда входило: индивидуальное обучение вокалу и игре на музыкальных инструментах, участие в светском и духовном хоровом пении, в различных ансамблях (вокальных и инструментальных).

Но музыка была желательной, но не обязательной. Обучение музыке вели не всегда музыканты-профессионалы. Метод работы назывался «методом муштры и зубрежки». Один из типичных недостатков в школе для привилегированных слоев населения – пренебрежение отечественной музыкой, особенно народной. Народные песни, как и народные пляски, считались «дурным тоном». В светский музыкальный репертуар входили произведения, которые могли быть использованы в салоне: романсы, арии, дуэты, различные танцы, произведения «легкого» или патриотического содержания. Разучивание большого количества духовных хоров преследовало цель религиозно-нравственного воспитания, и обычно они исполнялись детьми (в повседневном быту, а также во время богослужения).

Перед ***школами «для народа»*** самодержавие ставило совершенно иные задачи. Количество школ было небольшим, и основная масса трудящихся оставалась неграмотной. Содержание образования было сведено к минимуму: обучали читать, писать, считать. Но даже здесь провозглашалось весьма желательным музыкальное воспитание (чаще всего сводилось к пению примитивных песен и молитв). Занятия вели учителя, мало-мальски подготовленные в музыкальном отношении (т. е. не специалисты). Нередко уроки пения вообще вел священник, дьякон, дьячок, псаломщик… Главное в музыкальных занятиях – религиозно-нравственное воспитание.

Народная песня в таких школах подвергалась «педагогической обработке»: упрощению ее мелодико-ритмического строения, замене фольклорного текста более «благопристойным» и т. п. Поэтому в сборниках песен для народных школ нередко стояло примечание: «Песня упрощена в педагогических целях».

После революции произошла реформа в системе образования. Это коснулось и музыкальной сферы. Вместо двух систем школ была создана *единая трудовая школа*, состоящая из двух ступеней с пятилетним (1я ступень) и четырехлетним (2я ступень) курсом обучения. Музыкальный деятель Н. Я. Брюсова писала: «…одной из самых первых и самых трудных задач после Октября было наладить работу по музыкальному просвещению масс и музыкальному воспитанию детей». Реформа включает в себя:

1. всеобщее музыкальное образование;
2. определяется цель обучения – художественное просвещение и художественное воспитание должны не обучать искусству как специальности, а воспитывать волю и чувства ребенка через искусство;
3. занятия по музыке не ограничиваются только хоровым пением, а сильно расширяется объем музыкальной грамоты, вводятся занятия по музыкальному творчеству и «слушанию» музыки;
4. разрешается кадровая политика, но не полностью, не на уровне тех требований;
5. положение (музыкального воспитания) осложняется неразработанностью методики музыкального обучения, т. е. существовали общие установки, известны были исходные позиции, принципы, но совершенно неясно было, как вести конкретную работу.

Начались искания. Первые результаты этих исканий зафиксированы в сборнике «Музыка в единой трудовой школе» (1919), Петербург. В центре – статья Ковина Н. М. «Пение и музыка в единой трудовой школе». Автор противопоставляет старую школу новой, отмечает главное – не обучать музыке, не уметь владеть техникой, а развитие способностей воспринимать музыку. Для этого необходимо:

1. развить способность воспринимать музыку;
2. развить способность в детях воспроизводить музыку;
3. усвоение нужных для этого знаний.

Вторая статья – «О слушании музыки» В. Г. Каратыгина.

30-е годы – годы противоречий в становлении музыкального воспитания в школе. Здесь задача определяется в большой связи воспитания и обучения. Урок музыки становится основной формой музыкального воспитания и обучения в школах. Но все также наблюдается неустойчивое положение урока, его второстепенная значимость. Оценка по музыке не влияет на общую оценку учащегося, урок проводят не специалисты, что способствует необязательности проведения его, т. е. теоретические основы проведения урока музыки не подтверждаются на практике.

Наблюдается расцвет внеклассной формы обучения, создаются многочисленные хоровые коллективы. Все это для того, чтобы провести лозунг – «Музыка – массам». Внеклассную работу проводили работники, не знавшие требований к детским голосам по поводу вокально-хоровых навыков. Отсюда – громкое, форсированное пение, несоответствие репертуара. В связи с этим появляются научно-исследовательские работы в области охраны и воспитания детских голосов.

В 40-е – 50-е и по 80-е годы именно школе уже принадлежала главная роль в музыкальном воспитании детей.

**Тема 2: «Цели и задачи музыкального воспитания»**

Современный мир музыки представлен разными стилями и направлениями, причем, не всегда они являются высокохудожественными: все чаще слушатель отдает предпочтение простым незамысловатым композициям с бессмысленным набором фраз. Низкосортные музыкальные произведения приводят к деградации культуры, большинство из них являются аморальными, пошлыми. Именно поэтому так важно формировать у детей высокие духовные потребности, воспитывать разносторонние художественные способности. А для этого необходимо обучать ребенка правильной музыке, к которой относятся народные произведения и классические композиции, т.е. высокохудожественные образцы музыки.

**Музыкальное воспитание** – основа нравственного развития. От качества музыкального и нравственного воспитания зависит, насколько высока будет культура ребенка в будущем.

Кроме того, «правильная» музыка:

– формирует эмоциональную сферу человека;

– совершенствует мыслительную систему ребенка;

– воспитывает чувственность и чуткость к красивому, дает понимание,

что такое искусство, позволяет наслаждаться им.

Музыкальное развитие очень важно для дошкольника. Если в процессе обучения будет правильно развито музыкально-эстетическое сознание, в будущем ребенок будет иметь богатый духовный мир, его творческому потенциалу не будет предела. Ведь человек, которому показали мир во всех его красках, воспринимает окружающее совершенно иначе, он видит его многостороннее, полнее. Он живет в радость, получая удовольствие от мелочей. Приобщая ребенка к прекрасному миру музыки, мы воздействуем не только на его духовный мир, но и на общее его развитие.

***Основные цели музыкального воспитания:***

1. всестороннее, гармоничное развитие ребенка;
2. формирование умения внимательно слушать, воспринимать и отчетливо понимать музыкальные произведения;
3. воспитание эмоционального и чувственного восприятия музыки;
4. эстетическое воспитание.

***Задачи:***

– формирование общих знаний о музыке;

– воспитание интереса и любви к музыке;

– обогащение впечатлений ребенка посредством знакомства с разнообразными музыкальными произведениями;

– приобщение к разным видам музыкальной деятельности (танцы, пение, ритмика, нотная грамота, игра на инструментах);

– развитие общей музыкальности ребенка и совершенствование его исходных музыкальных данных;

– развитие музыкального вкуса, воображения и творческой активности личности.

решения поставленных музыкальных задач зависит от того, какие приемы и методы воспитания были выбраны, какие виды и формы деятельности задействовались, какой репертуар был подобран.

***Методы и приемы музыкального воспитания:***

Под методами музыкального воспитания понимают действия педагога, которые направлены на общее музыкальное и эстетическое развитие ребенка. Основываются они на взаимодействии педагога и ученика, хотя ведущая роль отводится именно взрослому. Каждый из методов направлен на воспитание в ребенке эстетической музыкальной чувственности, его эмоциональной отзывчивости, оценочного отношения, выразительности в исполнении композиций. Главными методами музыкального воспитания являются убеждение и регулярное упражнение в разнообразных видах музыкальной деятельности. Такая система помогает эффективному музыкальному развитию дошкольника. Однако педагогом могут быть выбраны и другие методы, которые зависят от конкретных целей музыкального воспитания.

Как и в других видах деятельности, в обучении музыке используют наглядный, словесный и практический методы.

***Наглядный:***

При помощи ярких и красочных образов можно рассказать ребенку об окружающем мире, о чувствах людей, действиях животных. Наглядность может быть слуховой (прослушивание музыки), тактильной (ощущение волновых колебаний звучания музыки телом) и зрительной, которую следует сочетать со слуховой (певческие приемы, движения в танце, играх; портреты композиторов, изображения инструментов, видеофильмы к музыкальному произведению).

***Словесный:***

Обращен к сознанию ребенка, является универсальным. Благодаря слову педагога дошкольник лучше понимает музыку, он становится творчески активным, заинтересованным, развивается его активный словарь, воображение. К словесному методу относят такие приемы, как объяснение (используется перед ознакомлением ребенка с новой мелодией, игрой, танцем и т.д.), пояснение (например, правил игры или движений танца, певческих техник), указания (уточняют выполнение различных действий), поэтическое слово (помогает глубже понять музыкальное произведение перед его прослушиванием), беседа (проводится после прослушивания композиции для уточнения и объяснения деталей мелодии, полученных ощущений), вопросы (уточняется характер композиции, ее форма, содержание и т.п.), замечания (используются, если ребенок отвлекся от поставленного вопроса; замечания должны быть корректными, но строгими).

***Практический:***

Под практическим методом понимают конкретную деятельность ребенка, направленную на обучение музыкальным способностям посредством упражнений. Практика – это закрепление теоретических знаний. Среди практических приемов – пение, игра на музыкальных инструментах, разучивание танцевальных движений, ритма, нот.

Методы и приемы музыкальной деятельности должны определяться:

1. Источниками получаемых знаний.
2. Видами и учебными задачами художественной деятельности.
3. Типами и этапами занятий.
4. Задачами формирования творческих и художественных способностей.
5. Возрастными особенностями детей.
6. Индивидуальным подходом в обучении.

Каждый из основных методов состоит из определенного комплекса приемов, которые не только отвечают специфике этого метода, но и детализируют его, уточняют и конкретизируют. Сочетая различные методы и приемы в музыкальном воспитании, педагог может организовывать максимально интересные и эффективные занятия. Главное уметь творчески подходить к построению занятий, что поможет ребенку понять и усвоить музыкальное искусство в разы быстрее.

**Тема 3: «Музыкальная педагогика как наука и как учебная дисциплина»**

Музыкальная педагогика – отрасль педагогической науки (педагогическая дисциплина), занимающаяся передачей учащимся всего комплекса музыковедческих знаний, изучением и разработкой наиболее эффективных путей, способов, форм организации и методов музыкального обучения и воспитания, а также формирования и развития творческих умений, опыта и практических навыков в различных областях музыкального искусства.

Объект – процесс музыкального обучения и воспитания личности.

Предмет – совокупность всех форм организации, методов, средств и других материальных атрибутов музыкального обучения и воспитания, которые укладываются в целостный, единый комплекс профессиональной подготовки и формирования личности музыканта.

Музыкальную педагогику следует отличать от отдельных методик музыкального обучения и воспитания, поскольку она является именно комплексной, целостной наукой, которая направлена не на развитие отдельных музыкальных способностей человека, а на формирование его личности в целом.

**Основные понятия музыкальной педагогики:**

*Музыкальное обучение* – процесс передачи и усвоения музыкальных знаний, умений и навыков, предусмотренных учебным планом. Музыкальное обучение направлено на овладение знаниями, умениями, навыками, отвечающими определенному уровню музыкального образования. Музыкальное обучение осуществляется государственными и негосударственными, частными учреждениями, а также физическими лицами. Отсюда, музыкальное обучение делится на любительское и профессиональное.

*Музыкальное воспитание* – процесс передачи и усвоения музыкальных знаний, умений и навыков, направленных на развитие и формирование музыкальных склонностей, способностей, вкуса, идеалов, вдохновляющих личность на практическую музыкальную деятельность.

Формы организации музыкального обучения и воспитания – практические занятия (уроки), концерты, лекции, фестивали, конкурсы, экскурсии и др.

*Музыкальное образование* – процесс и результат усвоения музыкальных знаний, умений и навыков, что свидетельствует о соответствующем уровне овладения музыкальными явлениями в аналитически-теоретическом и практически-исполнительском аспектах. Музыкальное образование регулируется соответствующими законодательными актами государства, которые определяют его содержание и принципы.

**Закономерности музыкального образования:**

– соответствие содержания музыкального обучения и воспитания уровню развития музыкальной культуры современного общества;

– зависимость процесса музыкального обучения и воспитания от экономических условий обеспечения развития национальной музыкальной отрасли;

– ориентированность содержания музыкального обучения и воспитания на национальную музыкальную традицию.

**Принципы музыкального образования:**

– доступность, независимо от пола, национальности и вероисповедания;

– равенство условий каждого человека для полной реализации его музыкальных способностей и всестороннего развития;

– гуманизм, приоритетность общечеловеческих духовных ценностей;

– связь с национальной и мировой художественной культурой;

– взаимосвязь с опытом музыкального образования других стран;

– свобода в выборе форм организации, методов и средств музыкального обучения и воспитания;

– научность музыкального образования, его организация на основе передовых научно-методических достижений музыкально-теоретической мысли и практическо-исполнительской деятельности;

– ступенчатость и непрерывность – обеспечение условий для элементарно-начального, среднего и высшего музыкального образования;

– креативность – создание всех необходимых условий для активного и максимально инициативного музыкального творчества.

**Движущие силы музыкального образования –** это совокупность мотиваций и диалектических противоречий, взаимодействие которых обеспечивает качество и эффективность музыкального обучения и воспитания.

**1 группа движущих сил** – *мотивации* – это совокупность мотивов и стимулов, которые побуждают личность к определенной деятельности. Мотивы могут быть материальные (стремление приобрести материальные блага), социальные (иметь престижную профессию) и морально-психологические (получение морального удовлетворения).

**2 группа движущих сил –** *диалектические противоречия –* это, в первую очередь, противоречия между имеющимися и желаемыми музыкальными знаниями, умениями и навыками, преодоление которых обеспечивает эффективность музыкального обучения и воспитания. В логике организации учебно-воспитательного процесса эти противоречия возникают между пониманием и непониманием, знанием и незнанием, умением и неумением.

Постепенное овладение содержанием музыкального обучения и воспитания создает перспективу движущей силы, улучшения и повышения эффективности музыкального образования в целом.

**Программа подготовки по специальности «Музыкальная педагогика».**

Музыкальная педагогика представляет собой учебную дисциплину, которую изучают в учебных заведениях музыкально-педагогического профиля, и которая занимается содержанием, формами организации, а также методиками музыкального обучения и воспитания подрастающего поколения.

Современные программы подготовки по специальности «Музыкальная педагогика» включают в себя следующие дисциплины:

*Общие гуманитарные и социально-экономические дисциплины –* философия, социология, экономика, культурология, родной язык и культура речи, иностранный язык, политология, логика, этика и др.

*Общие математические и естественно-научные дисциплины –* математика и информатика, концепции современного естествознания, информационные и коммуникационные технологии в образовании, экология и др.

*Общепрофессиональные дисциплины –* психология, педагогика, история искусств, основы научно-исследовательской работы, музыкальная психология, психология управления, конфликтология, имиджелогия, менеджмент музыкальных проектов, продюссирование музыкального театра, современная музыкальная индустрия, джазовая гармония и импровизация и др.

*Дисциплитны профессиональной подготовки (в связи с выбранным профилем) –* основной музыкальный инструмент, вокал, сольфеджио, гармония,полифония, история музыки, менеджмент в музыкальной деятельности, интегративные и маркетинговые коммуникации в музыкальном искусстве и образовании, основы драматургии и режиссерского анализа, актерское мастерство, основы композиции и композиторской аранжировки, техника студийной звукозаписи, композиторская графика, звукорежиссура и др.

**Тема 4: «Урок как основная форма организации учебного процесса**»

В соответствии с постановлением 1932 года «Об учебных программах и режиме в начальной и средней школе» в качестве основной формы организации учебной работы устанавливался урок с группой учащихся постоянного состава и определенным расписанием занятий. Это, разумеется, не исключало применения на уроке и групповых форм организации учебной работы с учащимися в тех случаях, когда они являются рациональными.

Реализуя указанное выше постановление, современная общеобразовательная школа приступила к осуществлению классно-урочной системы обучения, которая обеспечивает успешное выполнение главных задач, поставленных перед школой: реализации всеобщего обязательного среднего образования, овладения учащимися основами научных знаний, формирования их научного мировоззрения и качеств личности.

**Урок** – такая форма организации обучения, при которой учебные занятии проводятся учителем с группой учащихся постоянного состава, одинакового возраста и уровня подготовки в течение определенного времени и по установленному расписанию.

Среди многообразия используемых в общеобразовательной школе организационных форм обучения урок продолжает сохранять ведущее значение. Хороший урок – дело не простое даже для опытного учителя. Искусство проведения уроков во многом зависит от понимания и выполнения учителем социальных и педагогических требований, которым должен отвечать урок. Требования эти определяются задачами школы, закономерностями и принципами обучения.

З группы общих требований (условные):

– дидактические

– воспитательные

– организационные

*Дидактические (образовательные):*

1. Четкое определение образовательных задач урока в целом и его составных элементов, а также места конкретного урока в общей системе уроков.
2. Определение оптимального содержания урока в соответствии требованиями учебной программы по предмету и целями урока, с учетом уровня подготовки учащихся, прогнозирование уровня усвоения учащимися научных знаний, сформированных умений и навыков как на уроке в целом, так и на отдельных его этапах.
3. Выбор наиболее рациональных методов, приемов и средств обучения, стимулирования и контроля, оптимального взаимодействия их на каждом этапе урока, выбор, обеспечивающий познавательную активность, сочетание различных форм коллективной работы на уроке с самостоятельной деятельностью учащихся.
4. Осуществление на уроке принципов и условий успешного обучения, в частности, межпредметных связей.

*Воспитательные требования к уроку:*

1. Постановка воспитательных задач урока, обеспечение идейно-нравственной направленности.
2. Формирование у учащихся на основе приобретенных научных знаний диалектико-материалистического мировоззрения, высоких моральных качеств и эстетических вкусов, обеспечение тесной связи с жизнью.
3. Формирование и развитие у учащихся познавательных интересов, положительных мотивов учебно-познавательной деятельности, умений и навыков самостоятельного овладения знаниями , переноса знаний, творческой инициативы и активности.
4. Всестороннее изучение и учет уровня развития психологических особенностей учащихся (типа мышления, памяти, внимания, наличия эмоций, воображения и др.).
5. Соблюдение учителем педагогического такта.

Следует отметить, что требования, выражающие воспитательные задачи школы, реализуются и в других формах организации обучения во всей системе внеучебной воспитательной работы с учащимися, проводимой школой и семьей.

*Организационные требования к уроку:*

1. Наличие продуманного плана проведения урока на основе тематического планирования.
2. Организационная четкость проведения урока (своевременность начала, максимальное использование каждой его минуты, оптимальный темп обучения, логическая стройность и завершенность, сознательная дисциплина учащихся на протяжении всего урока).
3. Подготовка и рациональное использование различных средств обучения, в том числе и ТСО (технические средства обучения).

Выполнение перечисленных требований является необходимым условием эффективности урока.

**Основные компоненты урока:**

– объяснение нового материала

– закрепление

– повторение

– проверка знаний, умений и навыков.

Отсюда – различные виды деятельности учителя и учащихся.

**Структура урока –** это соотношение компонентов урока в их определенной последовательности и взаимосвязи между собой. Уроки имеют самую разнообразную структуру, их нельзя планировать и проводить шаблонно. Структура зависит от цели, содержания учебного материала, возрастных особенностей учащихся и особенностей класса как коллектива, от подготовки учителя и др. Поэтому она всегда меняется, всегда разная.

Вот пример комбинированного урока:

– организационный момент

– проверка выполненного домашнего задания

– опрос по пройденному материалу

– изложение нового материала

– закрепление изучаемого материала

– задание на дом.

Многообразие структур уроков предполагает разнообразие их типов.

**Типология уроков.**

Качественное своеобразие уроков определяется их целями и содержанием, методикой проведения, особенностями школы, учителя и учащихся.

Выделяют следующие типы уроков:

1. По основным этапам учебного процесса:

– уроки овладения учащимися новыми знаниями, на которых проводится накопление фактического материала, наблюдение, изучение процессов и явлений, их осмысление и формирование понятий;

– уроки формирования и усвоения умений и навыков;

– уроки обобщения и систематизации знаний;

– уроки повторения, закрепления или комплексного применения знаний, умений и навыков;

– контрольно-проверочные уроки (с устной и письменной проверкой знаний, умений и навыков);

– комбинированные уроки, на которых одновременно решается несколько дидактических задач.

2. По содержанию (дисциплины) и способу проведения (уроки-экскурсии, киноуроки, уроки-лекции, уроки-концерты, уроки самостоятельной работы и т.д.).

**Тема 5: «Методы организации и проведения репетиций в творческих коллективах»**

**Репетиция** – это сложный художественно – педагогический процесс, в основе которого лежит культурно-творческая деятельность, предполагающая определенный уровень подготовки участников.

Репетиции принадлежит важная роль в формировании творческого лица художественного коллектива, развитии исполнительской, эстетической и нравственной культуры.

Репетиция является основным звеном всей учебной, организационно-методической, воспитательной и образовательной работы с коллективом. По репетиции можно судить об уровне его творческой деятельности, общей эстетической направленности и характере исполнительских принципов, а также об уровне подготовки руководителя.

**Виды репетиций:**

*Ординарная (рабочая) –* проводится для изучения конкретного произведения, подготовки его к концертному исполнению. В зависимости от сложности произведения руководитель определяет количество ординарных репетиций и составляет репетиционный план для каждой из них с указанием решаемых задач. Такие репетиции могут проводиться как со всем коллективом, так и с его частью, с целью отработки партий.

*Прогонные репетиции –* проводятся для решения отдельных задач, связанных с улучшением качества исполнения всего произведения, установлением правильного соотношения темпов, динамики и т. д., а также для поддержания должного художественного уровня исполнения уже готовых произведений.

*Генеральная репетиция –* проводится для определения готовности разучиваемого произведения к концертному исполнению, устранения небольших погрешностей. Она является своеобразным итогом ординарных репетиций, поэтому назначать ее надо тогда, когда произведение детально проработано и готово для исполнения на концерте.

**Общие положения проведения репетиций:**

– завершенность

– перспективность

– личный показ руководителя

**Факторы, влияющие на методику проведения репетиционной работы:**

– степень подготовленности коллектива в техническом и художественном отношениях;

– степень трудности избранного для разучивания произведения;

– условия, время, количество репетиций, отведенных для разучивания новой пьесы, песни, нового танца;

– настрой участников на серьезную кропотливую работу, опыт руководителя.

У каждого руководителя вырабатывается своя методика, но при этом сохраняются основные принципы.

Без планирования в репетиции неизбежно появляется элемент стихийности. Для развития интереса у исполнителей репетицию лучше начинать с небольшой «разминки»: пройти одну из выученных пьес шутливого характера, разобрать ошибки, поработать над деталями, вновь исполнить (это поднимает настроение и служит отправной точкой для углубленной работы в дальнейшем).

Исполнители не любят частых остановок на репетиции. Во время первой половины репетиции коллектив должен заниматься более сложной работой (работа над трудностями), во второй половине – более творческие виды деятельности.

Необходимо учитывать индивидуальные особенности каждого исполнителя как в плане личностном, психологическом, так и в плане его художественной подготовки, а также и профессиональной.

**Тема 6: «Дополнительные формы организации учебной работы (виды занятий)»**

Под формами организации учебной работы понимается законченный в смысловом, временном и организационном отношении отрезок учебного времени.

Формы организации можно разделить на основные и дополнительные.

*Основная форма* организации учебной работы в рамках классно-урочной системы обучения – *урок,* поскольку он:

– является наиболее разработанной формой в педагогической теории и практике;

– имеет множество вариантов, позволяющих осуществлять разнообразные подходы к организации учебно-познавательной деятельности;

– предполагает наличие руководящей и направляющей деятельности учителя;

– позволяет осуществлять коллективный процесс получения знаний, который с точки зрения теории учебной деятельности является наиболее эффективным.

Поскольку все задачи обучения и воспитания в рамках урока решить невозможно, в учебном процессе существуют формы организации обучения, которые называют **дополнительными,** т. к. их применение ограничено целым рядом факторов:

– они используются не по всем предметам (например, лабораторные работы используются только по дисциплинам естественного цикла);

– посещаются не всеми учащимися (например, факультатив);

– предназначены не для всех возрастных групп (например, кружки – для младшего и среднего звена, факультативы – для старшего);

– являются вторичным по отношению к уроку (на них закрепляется, расширяется, углубляется, повторяется материал, освоенный на уроке).

Вместе с тем, использование дополнительных форм организации обучения повышает у учащихся интерес к учебному предмету, формирует познавательную мотивацию. Кроме того, они помогают оперативно выявлять и развивать более способных и одаренных учащихся. Характер, широта и глубина подготовки к ним позволяют косвенно оценить стиль работы учителя, уровень его творческих и организаторских способностей.

К дополнительным формам относятся: экскурсия, домашняя самостоятельная работа, факультативные занятия, кружковые занятия, дополнительные занятия, предметные кружки, научные общества, олимпиады, конкурсы, концерты и др.

*Домашняя работа учащихся.* Без нее учебно-воспитательный (педагогический) процесс не может быть полным, но учителям следует помнить об опасности перегрузки учащихся домашними заданиями. Нужно заботиться о том, чтобы основная работа по усвоению нового была выполнена на уроке, а домашние задания были выполнены учениками начальных классов – за 1-2 часа, в средних классах – за 2-3 часа, в старших классах – за 3-4 часа.

Недостатки: полумеханическое чтение, неорганизованное время, режим, зазубривание, механическое списывание.

*Дополнительные задания и консультации (для отстающих).* Иногда старшие классы прикрепляют к младшим.

*Факультативы –*сверхпрограммные занятия; добровольные, содержащие либо углубленное усвоение тем школьной программы, либо новые темы, не входящие в программу, но крепко связанные с ней.

*Учебные конференции –* подготовка докладов, в которых содержится анализ научной художественной литературы, результаты собственных (иногда коллективных) исследований. Обычно проводятся раз в год.

*Семинары –* в старших классах используются темы дискуссионного характера.

*Экскурсии –* посещение различных объектов. Могут проводиться как до изучения темы, с целью ее практического освоения, так и во время, и после. Необходимо провести предварительную подготовку к экскурсии, вплоть до мер безопасноти.

*Учебные практикумы –* обычно организуются в конце учебного года, иногда – в течение летних каникул (уход за территорией и т. д.).

**Тема 7: «Виды музыкальной деятельности на уроках музыки»**

Деятельность – это активный процесс овладения общественным опытом, достижениями культуры. На протяжении своей жизни человек осваивает различные виды деятельности, в результате которых у него формируются психические качества и свойства личности. Некоторые из них приобретают особую значимость, протекают наиболее успешно. В избирательных отношениях, склонностях к определенным видам деятельности проявляются личностные качества человека.

Музыка и различные виды деятельности обладают специфическими возможностями воздействия на формирование личности человека. В силу того что музыка воспринимается эмоционально, она имеет огромное значение в развитии чувств ребенка.

Музыкальная культура школьников формируется в процессе активной музыкальной деятельности. Так, в пении, во время слушания музыки, на занятиях ритмикой, в игре на детских музыкальных инструментах учащиеся знакомятся с произведениями, учатся понимать их, усваивают знания, приобретают навыки и умения, необходимые для их эмоционально-осознанного восприятия и выразительного исполнения. Поэтому чем разнообразнее и активнее деятельность на уроке, тем успешнее может осуществляться развитие их музыкальных и творческих способностей, формирование интересов, вкусов и потребностей.

Однако само по себе количество видов музыкальной деятельности на школьном уроке еще не определяет успеха в решении задач музыкального воспитания. Для этого необходим комплексный подход к его организации, когда все элементы урока подчиняются его теме, теме четверти, года, а сам урок обеспечивает целенаправленное музыкальное развитие учащихся.

Реализация комплексного подхода к уроку возможна на базе хорошей методической подготовки будущего учителя. Она предусматривает осмысление всех видов музыкальной деятельности школьников так, чтобы развитие музыкальных способностей осуществлялось во взаимосвязи, один вид деятельности обогащал другой и каждый урок являлся неотъемлемым звеном целостного процесса музыкального воспитания.

Специфика уроков музыки более точно отвечает потребностям личности ребенка младшего школьного возраста. В отличие от детей других возрастных категорий для младших школьников актуальна игровая деятельность, поэтому урок музыки и знакомство с искусством настолько значимо в начальной школе. При вхождении ребенка в учебную деятельность ему сложно переключиться с занятий дисциплинами науки на занятия музыкальной деятельностью. Уроки музыки влияют на ребенка психотерапевтическим образом, служат своеобразной разрядкой и психологическим отдыхом, снимают общую скованность, вызванную другими занятиями, тем самым, сохраняя ребенку здоровье.

Существует множество программ по преподаванию музыки в начальной школе, на которые опираются учителя музыки и право педагога выбрать ту программу, которая совпадает с его взглядами на ребенка и на роль музыкального искусства в его жизни. Но самое главное не как обучить своих учеников музыке, а как их увлечь! Творчески подходя к программе, учитель не должен разрушать ее тематическое построение, все должно быть последовательно и органично, однако план урока должен быть у учителя в голове, о чем ребята догадываться не должны.

Общее музыкальное воспитание не требует особых музыкальных данных, достаточно «средних способностей» нормального человека. Какую бы программу педагог не выбрал, структура урока музыки всегда стандартная:

• Слушание музыки

• Исполнительская деятельность

• Пение

• Музыкально – познавательная деятельность

Рассмотрим подробнее эти формы музыкальной деятельности.

**Слушание музыки** – процесс постижения замысла произведения – это, пожалуй, самое трудное занятие для детей младшего школьного возраста. Дети в этом возрасте очень активны и долго сидеть на месте им трудно. Важно приучить детей к мысли о том, что при слушании надо сидеть тихо, ибо настоящая музыка рождается в тишине.

В наше время, когда поток музыкальной информации доступен всем, задача учителя музыки – научить ребят отличать плохую музыку от хорошей, формировать музыкальный вкус ребенка, но без навязывания. Перед прослушиванием должна пройти короткая беседа о произведении, что бы настроить ребят на «нужную волну», вызвать настроение, родственное тому, что вскоре у них должно возникнуть благодаря звучащей музыке. Особенно нравится детям движение под музыку (притопы, движения руками, хлопки и т. д) – такой вид музыкальной деятельности позволяет отдохнуть и снять напряжение.

Музыкальный репертуар учитель может подбирать, опираясь на выбранную программу. Знания и опыт подскажут педагогу, какие произведения он может включить в урок, взамен указанных в программе.

Другая форма музыкального приобщения - это **исполнительская деятельность**. Виды деятельности самые различные (игра на музыкальных инструментах, участие в оркестре, ритмические ансамбли и др.). Исполнительская деятельность реализует такие музыкально-педагогические задачи, как развитие чувство ритма у детей (музыкально-ритмические движения, в основе которых лежит моторно-пластиковая проработка музыкального материала), чувство «локтя» (коллективная работа, хоровое пение, музицирование), творческое развитие ребенка (самостоятельные действия, умение применять полученные знания, умения, навыки на практике).

Из всех видов музыкальной деятельности самым любимым для детей является **пение.** В классном коллективе имеется в виду хоровое пение. Песенный репертуар должен подбираться учителем очень тщательно, он должен давать детям ощущение радости, а общий настрой должен носить «терапевтический» характер и дарить детям только положительные эмоции. Важно отметить, что пение на уроках музыки является действием коллективным, где все помогают, поддерживают друг друга.

И слушание музыки, и исполнительская, творческая деятельность детей тесным образом связана с музыкально – познавательной деятельностью.

В процессе всех форм музыкальной деятельности ребята узнают закономерности музыкального языка, знакомятся с основами нотной грамоты, учатся сами исполнять музыку.

Что касается **музыкальной грамоты**, то в программах по музыке, созданных на сегодняшний день мнения разные. Одни авторы программ считают важным и необходимым вводить элементы теории музыки, другие считают, что музыкальную грамоту нужно полностью исключить из начального этапа обучения. Однако музыкальная грамотность и музыкальная грамота понятия не тождественные. Музыкальная грамотность - это способность и желание ребенка воспринимать музыку эмоционально, понимать ее, чувствовать стиль автора, исполняемого произведения даже не зная сочинения. А музыкальную грамоту или элементы теории музыки нужно включать очень осторожно, после накопления некоторого слухового опыта у ребенка. В начальной школе при обучении музыки не должно быть никаких правил и упражнений, отвлеченных от живой музыки.

На протяжении всего урока учитель должен увлекать детей музыкой и всегда помнить, что скука нетерпима на любом школьном уроке, а уж на уроке музыки нетерпима трижды!

Таким образом, каждый вид музыкальной деятельности, имея свои особенности, предполагает овладение детьми теми способами деятельности, без которых она неосуществима, и оказывает специфическое влияние на музыкальное развитие школьников. Поэтому так важно использовать все виды музыкальной деятельности на уроках музыки.

**Тема 8: «Значение внеклассной и внешкольной музыкально-воспитательной работы»**

Система общего музыкального образования включает в себя наряду с обязательными уроками музыки разнообразные формы внеклассной и внешкольной работы с учащимися, основанные на принципе *добровольности*. Задача заключается в том, чтобы школа, внешкольные учреждения предоставили каждому ребен­ку максимальную возможность реализовать свои музыкальные ин­тересы, потребности, влечения в той или иной области музы­кального искусства.

Как во внеклассных, так и во внешкольных занятиях существу­ют такие стабильные формы, как хоровые, оркестровые коллекти­вы, ансамбли, музыкальные классы, студии, разнообразные клуб­ные объединения учащихся, создаваемые в соответствии с их му­зыкальными интересами, а также музыкальные театры и т.д. Все эти формы отличает достаточно устойчивый контингент занимаю­щихся в них детей, которые *сами или с помощью родителей выбрали для себя наиболее привлекательный вид музыкальной деятельности*.

Такого рода формы музыкальных занятий системны по своему содержанию, они строятся по определенной учебной программе, рассчитанной на несколько лет обучения.

К другим формам внеклассной и внешкольной музыкальной работы относятся так называемые ***массовые музыкально-просве­тительские формы***, проводимые школой или внешкольным уч­реждением. Это — разнообразные музыкальные праздники, лек­ции-концерты, музыкальные игротеки и др. Их главное отличие от стабильных форм внеклассной и внешкольной работы заклю­чается в том, что они *ориентированы на всех без исключения детей*. Такие формы работы, как правило, нерегулярны, за ис­ключением всякого рода «абонементов». Цель таких занятий — пробудить у учащихся интерес к музыке и музыкальным заняти­ям, способствовать расширению их музыкального кругозора.

Каждая форма внеклассной и внешкольной работы обладает уникальными, только ей присущими возможностями привлече­ния учащихся к музыке, раскрытия перед ними богатства и мно­гообразия музыкального искусства, формирования у них потреб­ности в общении с ним. Однако, как бы ни были велики их воз­можности, только в своей совокупности с уроками музыки они способны обеспечить наиболее полное использование всех ресур­сов, которыми располагает школа или внешкольное учреждение.

Наиболее полно внеклассная музыкальная работа организова­на в учреждениях общеобразовательного типа с музыкально-эсте­тической направленностью или в учреждениях, имеющих классы с углубленным изучением музыки. Для таких школ характерны: ярко выраженная музыкально-эстетическая доминанта всей школьной жизни, наличие индивидуального учебного плана школы, в кото­ром предметы музыкально-эстетического цикла включены в ос­новной (базовый) компонент, создание насыщенной музыкаль­но-эстетической среды.

Важное значение для результативности внеклассной и вне­школьной работы имеет совместная музыкальная деятельность учительского коллектива, детей и их родителей, которая прояв­ляется в их объединениях в исполнительские коллективы, в со­здании музыкальных театров, в проведении лекций-концертов, музыкально-литературных композиций, в совместном посещении музыкальных спектаклей, концертов с их последующим обсужде­нием и т.д.

Особое место в системе внеклассной и внешкольной работы занимают ***детские музыкальные школы***, которые, как уже было сказано, называются теперь музыкальными учреждениями допол­нительного образования детей. Они могут иметь самостоятельный статус внешкольного музыкального учреждения или создаваться на базе общеобразовательного учебного заведения.

Детские музыкальные школы призваны решать двоякую зада­чу: давать учащимся систему музыкальных знаний, умений и на­выков, целенаправленно расширяя и обогащая музыкальный опыт, приобретаемый ими на обязательных уроках музыки, и в то же время готовить наиболее одаренных из них к последующей про­фессиональной музыкальной деятельности. Такие школы служат тем базисом, на котором строится в дальнейшем профессиональное музыкальное образование. Программы музыкальных школ вклю­чают в себя комплекс музыкально-исполнительских, музыкаль­но-исторических и музыкально-теоретических дисциплин. Тем са­мым достигается всесторонность музыкального развития учащихся.

Говоря о формах внеклассной и внешкольной работы, нельзя не сказать и о регулярно проходящих в нашей стране музыкальных смотрах, конкурсах, фестивалях, олимпиадах, благодаря которым дети получают возможность выступать на лучших сценах города, про­водящего такие праздники. Подобные формы работы позволяют не только выявлять новые музыкальные таланты, но и распрост­ранять лучший музыкальный опыт организации внеклассной и внешкольной музыкальной работы.

Музыкальные конкурсы, фестивали, смотры часто организу­ются с помощью радио, телевидения, что дает возможность по­знакомиться с лучшими образцами детского музыкального твор­чества во всех регионах страны.

В целом внеклассная и внешкольная музыкальная работа при­звана осуществлять *преемственность с уроками музыки*, объединя­ясь с ними прежде всего целью, ведущими задачами и принципа­ми музыкального образования. Эта работа представляет собой от­крытую систему, чутко реагирующую на музыкальную жизнь стра­ны и мира в целом, на внутришкольные события, на конкретно выраженные музыкальные интересы и потребности детей разного школьного возраста.

Внеклассная и внешкольная музыкальная работа в силу своей специфики осуществляется особенно эффективно в тех случаях, когда она нацелена на поддержание интереса детей к музыке, на достижение и демонстрацию музыкально-творческих результатов в самых разных формах: от выступлений детей перед родителями или совместно с ними — до участия в разного рода музыкальных фестивалях и конкурсах.

**Тема 9: «Соотношение целей и задач начального музыкального образования и его содержания»**

В современной педагогике *целью* музыкального образования принято считать становление, развитие музыкальной культуры учащихся как части их общей духовной культуры.

**Понятие музыкальной культуры.**

Д. Б. Кабалевский (известный музыкант-педагог, композитор) так охарактеризовал музыкальную культуру: «…способность воспринимать музыку как живое, образное искусство, рожденное жизнью и неразрывно связанное с жизнью, – это «особое чувство» музыки, заставляющее воспринимать ее эмоционально, отличая в ней хорошее от плохого, это способность на слух определять характер музыки и ощущать внутреннюю связь между характером музыки и характером ее исполнения…». При этом, Кабалевский подчеркивает значение музыкальной грамотности в широком смысле этого слова как основы, без которой музыкальная культура не может сформироваться. Важно – развитие исполнительского, творческого начала. Такой подход признается практически всеми отечественными педагогами.

Музыкальная воспитанность и обученность – составные музыкальной культуры ребенка.

*Музыкальная воспитанность* – эмоционально-эстетический отклик на высокохудожественные произведения народного, классического и современного искусства, потребность в общении с ним, сформированность круга музыкальных интересов и вкусов.

*Обученность* в музыкальном образовании – знания музыки и о музыке, музыкальные умения и навыки, опыт эмоционально-ценностного отношения к музыке, опыт музыкально-творческой деятельности.

**Задачи:**

**–** развитие в детях культуры чувств, художественной эмпатии, чувства музыки, любви к ней; творческого эмоционально-эстетического отклика на произведения искусства;

– знакомство учащихся с народной, классической, современной музыкой, прежде всего с шедеврами музыкального искусства во всем богатстве его форм и жанров: педагогическое руководство процессом усвоения учащимися знаний о музыке в их духовной связи с жизнью;

– развитие музыкально-творческих способностей. Умений и навыков учащихся в слушательской, исполнительской и «композиторской» деятельности;

– воспитание музыкально-эстетического чувства восприятия, сознания, вкуса;

– развитие потребности в общении с высокохудожественной музыкой;

– арттерапевтическое воздействие на учащихся средствами музыки;

– целенаправленная подготовка учащихся к осуществлению музыкального самообразования;

– помощь ребенку в осознании себя как личности в процессе общения с музыкой.

В зависимости от приоритетности той или иной задачи, цель музыкального образования приобретает определенную направленность.

Под *содержанием* музыкального образования следует понимать ту систему научных знаний, практических умений и навыков, а также мировоззренческих и нравственно-эстетических идей, которыми необходимо овладеть учащимся в процессе обучения.

**Требования к содержанию.** Оно должно:

– обеспечить осуществление основной цели воспитания – формирование общей музыкальной культуры личности; способствовать эстетическому воспитанию учащегося;

– базироваться на строго научной основе, постоянно модернизироваться и обновляться с учетом происходящих социальных изменений и развития музыкальной культуры;

– строиться на предметной основе и соответствовать структуре и логической системе соответствующих наук; раскрывать взаимосвязь между отдельными музыкально-учебными предметами; укреплять связь теории с практикой, с включением учащихся в доступную для них музыкальную деятельность; соответствовать возрастным возможностям учащихся; сочетаться с техническим обучением и способствовать профессиональной ориентации учащихся.

Содержание музыкального обучения – то, что должен усвоить ученик, т. е. *программа* – основа практической деятельности.

Главные компоненты содержания:

1 – музыка

2 – музыкальные знания (обобщенные и конкретные)

3 – музыкальные умения (способность использовать знания в практике)

4 – музыкальные навыки (умения, доведенные до автоматизма)

5 – творческая учебная деятельность (закрепление знаний, умений, навыков)

6 – музыкальный репертуар (педагогический и концертный).

**Тема 10: «Пути формирования и воспитания способностей детей к художественному творчеству»**

Выявление художественно-творческих способностей у детей и правильное их развитие – одна из важнейших педагогических задач. И решаться она должна с учетом возраста детей, психического развития, условий воспитания и других факторов.

По мере исторического развития человечества менялось и содержание понятия «художественные способности».

***Художественные способности*** *–* психологические качества личности, необходимые для успешной работы в области искусства. Существуют разные точки зрения на то, какие качества относятся к числу художественных способностей. Иногда под ними понимают исключительные способности к отдельным видам искусства. С другой точки зрения, в основе всех видов художественных способностей лежит общее свойство человеческой личности, особое отношение к миру.

Художественные способности взаимодействуют со знаниями, умениями, навыками в данной области, и развиваются успешно, когда потребность ребенка решить творческую задачу опережает имеющиеся у него на данный момент умения и навыки, и побуждает овладеть недостающими, в чем ему и должен оказать помощь педагог.

Творческая способность формируется в единстве с другими способностями. Поэтому составляющие ее психические свойства и качества – повышенная восприимчивость, образное видение, развитое творческое мышление, ассоциативное богатство чувственности и интеллекта – как раз обеспечивают их обладателю успех во всех видах творческой деятельности, завершающейся созданием продукта деятельности.

***Методы развития творческих способностей*** – это приемы и средства, с помощью которых осуществляется развитие творческих способностей. В процессе развития творческих способностей большое значение придается следующим ***принципам:***

– систематичности

– последовательности

– доступности

– наглядности

– индивидуальному подходу

***Методы:***

– практические (репродуктивные, проблемно-поисковые, упражнения, анализ, поиск ситуаций)

– наглядные (показ, наблюдение, пример взрослых)

– словесные (объяснительно-иллюстративные)

К *практическим* относятся: репетиционный период, моделирование (изготовление реквизита, декораций, костюмов), художественно-оформительская деятельность (составление эскиза оформления сцены, выпуск школьной газеты).

*Наглядные* – наблюдение (рассматривание рисунков, знакомство с информацией на плакатах, стендах).

*Словесные* – тематическая лекция, беседа, обсуждение…

Важно сочетание всех методов.

Особое значение имеют *игровые методы обучения*. Каждая игра представляет собой набор задач. Задачи дают в разной форме, и таким образом происходит знакомство с разными способами передачи информации. Задачи должны быть расположены в порядке возрастания сложности. Задачи имеют широкий диапазон трудностей.

**Тема 11: «Роль инструктивного репертуара в становлении исполнительского мастерства юного музыканта»**

Сфера вокального исполнительства постоянно и интенсивно развивается. Предъявляемые на сегодняшний день требования обязывают вокалиста мастерски владеть всеми навыками пения. В этой связи исключительную актуальность, особенно на этапе обучения певца представляет использование инструктивного материала: вокальных упражнений, гамм, арпеджио, гармонических каденций, этюдов, вокализов. Все они способствуют освоению основных приёмов пения и развитию различных видов вокальной техники.

Целесообразность применения инструктивного материала не ограничивается развитием узко вокальных исполнительских навыков. Планомерный курс их освоения, базирующийся на параллельном изучении сольфеджио, способствует общему развитию слуха, ощущения лада и тональности.

Систематическое исполнение на уроках сольного пения свода гамм, арпеджио и гармонических каденций в едином темпе вырабатывает умение соотносить различные длительности, сильные и слабые доли; выдерживать темпо-метр, паузы и длительности. Пение их в различных ритмических вариантах формирует умение чётко соблюдать определённый мелодико-ритмический рисунок, справляться со сложными ритмическими фигурациями, встречающимися в музыкальных произведениях. Упражняясь с помощью гамм в быстрых темпах, вырабатывается техника беглости. Благодаря применению длинных арпеджио расширяется певческий диапазон.

Кроме того, само по себе поступенное восходящее и нисходящее движение гамм побуждает к выработке ясного мелодического интонирования.

Исполнение упражнений различными штрихами даёт возможность ученику освоить их именно на инструктивном материале и уже подготовленному приступить к дальнейшему изучению музыкального произведения. Грамотное исполнение, например, слитных штрихов способствует овладению важнейшего параметра вокального исполнительства — наиболее слитной кантиленой, что является уделом больших мастеров.

Добиваясь не только технического совершенствования, но и выразительности исполнения, рекомендуется давать ученику установку на более гибкую и разнообразную динамическую шкалу, в работу над техническим материалом вносить элементы художественности: различные динамические оттенки, чередование форте и пиано, крещендо и диминуэндо и т.д.

Техническое оснащение вокалиста требует высокого уровня. Своеобразной его проверкой может стать периодическая сдача обучающимися технического минимума, требования к которому заключаются не только в исполнении инструктивного материала, но и в знании основных музыкальных терминов, обозначающих темпы, изменение темпов, динамические оттенки, штрихи.

Обобщая выше сказанное и опираясь на «три кита» в педагогике, – поступенность, повторность последовательность, – сделаем следующие выводы:

• Актуальность применения инструктивного материала в образовательном процессе очевидна. Его ценность проверена и подтверждена практикой.

• Приступая к работе над инструктивным материалом важно ставить перед обучающимся определённые задачи. Постепенное усложнение этих задач должно соответствовать поступенному возрастанию уровня сложности исполняемых упражнений.

• Включая всё новые упражнения желательно повторять пройденный до этого материал.

• Комплекс применяемого инструктивного материала корректируется индивидуально. Последовательность его включения в образовательный процесс напрямую зависимости от способностей ученика.

• Неизменной категорией является постоянный слуховой контроль, благодаря которому вырабатывается качество звуковедения и общая культура звука.

**РАЗДЕЛ 3. «ИЗУЧЕНИЕ РЕПЕРТУАРА ДМШ И ДШИ»**

Современная педагогика предлагает различные подходы к обучению, в зависимости от поставленных целей и задач. В педагогике под подходом понимается совокупность приемов и методов, применяемых в процессе обучения. Рассмотрим наиболее распространенные подходы: Личностно-ориентированный подход— один из наиболее значимых подходов в педагогике, в том числе и вокальной. Личностно-ориентированный подход в сфере образования был отражен в работах Н. А. Алексеева, В. С. Леднева, А. В. Петровского, В. В. Серикова, В. Ф. Шадрикова, И. Я. Якиманской и др. Данный подход подразумевает обучение, содержание и цели которого заключаются в приобретении личного опыта и смысла для каждого ученика. Как правило, обучение вокалу проходит в форме индивидуальных занятий, на которых реализуется индивидуальный подход к обучению и все внимание педагога адресуется конкретному ученику.

Так, М. Ю. Викат считает, что индивидуальный подход в процессе вокального обучения детей занимает особое место, так как именно певческая деятельность характеризуется ярким проявлением индивидуальных особенностей и качественным своеобразием музыкального развития детей. Помимо положительных качеств данный подход имеет и отрицательные черты, заключающиеся в отсутствии регулярных сценических выступлений на публике, возможного снижения интереса к обучению, препятствий в развитии коммуникативных навыков.

Решением проблемы может послужить введение индивидуально-групповой формы занятий. В музыкально-образовательной практике достаточно часто используется дифференцированный подход, который позволяет учитывать возрастные и индивидуальные особенности каждого ребенка, создавая при этом условия для его полноценного певческого развития параллельно в трех интонационных группах, деление на которые происходит по результатам прослушивания (Ю. Б. Алиев и Н. А. Орлова).

В первую группу следует распределять правильно поющих детей без какой-либо помощи, а также детей, поющих правильно с поддержкой инструментального сопровождения или голоса педагога. Группа может быть не однородной.

Во вторую группу относятся дети, способные приблизительно воспроизвести мелодию. Ребята, относящиеся к этой группе, нуждаются в постоянной поддержке музыкального сопровождения, а также голоса педагога, так как в таких условиях они чувствуют себя уверенней, а пение становится точнее.

Дети, по тем или иным причинам не умеющие петь верно совсем относятся к третьей группе. Как правило, дети, относящиеся к данной группе, не могут повторить мелодию песни даже примерно, вместо этого они сочиняют какую-то свою мелодию на заданный текст. Ритмический рисунок также обычно не выполняется. Эти ребята не всегда могут повторить отдельные звуки, за исключением тех нескольких звуков, которые им удобно петь. Именно эта группа вызывает наибольшие сложности для педагога, которому следует не выпускать этих детей из вида, добиваясь развития слуха и голоса. Развитие детей данной группы, как правило, происходит медленно.

В ходе многочисленных проверок и исследований были выделены следующие причины плохого пения:

‒ нарушение координации между слухом и голосом;

‒ плохо развитый музыкальный слух;

‒ нарушения, связанные с отклонениями от норм в органах слуха или голосовом аппарате;

‒ вялость или же чрезмерная активность;

‒ неуверенность в себе, стеснительность;

‒ отсутствие опыта пения в коллективе;

‒ крикливость, подражание;

‒ отсутствие интереса.

Помимо этого, причиной плохой интонации может служить плохая артикуляция. Зачастую, при исполнении песен дети практически не открывают рот, из-за неподвижных губ не четко произносят слова. Как показывает практика, многие недостатки уходят сразу после того, как дети начинают правильно открывать рот.

**Компетентностный подход.** Компетенция представляет собой круг вопросов, в которых данное лицо обладает знаниями, опытом и авторитетностью. Компетентностный подход предполагает переход от теоретических знаний к практическим, путем усиления предметно-профессионального аспекта. Главной задачей компетентностного подхода является развитие у обучающихся ключевых компетенций, способствующих реализации полученных знаний и решению поставленных задач (И. Г. Агапов, И. А. Зимняя, В. В. Краевский, А. К. Маркова, Л. А. Петровская, М. Н. Скаткин, Ю. Г. Татур, А. В. Хуторской, С. Е. Шишов, Г. П. Щедровицкий).

В рамках вокальной педагогики компетентностный подход преследует целью развитие компетенций в овладении определенными вокально-техническими способами, необходимыми для дальнейшей вокальной деятельности (Е. М. Барвинская). В результате обучения пению ученик должен овладеть такими компетенциями как:

1) ценностно-смысловая, представляющая собой навык осознания художественной ценности того или иного произведения, музыкального образа, присутствующего в нем, а также духовно-эстетического смысла, исполняемого произведения;

2) интеллектуальная, заключающаяся в художественно-творческом мышлении;

3) творческая, включает в себя развитие у ученика способностей интерпретирования произведений;

4) вокально-техническая, подразумевающая развитие, дальнейшее совершенствование и самосовершенствование мастерства обучающегося;

5) информационную, заключающуюся в способности находить, анализировать, систематизировать, обобщать, а также творчески преобразовывать полученную информацию;

6) практическую, формирующую навыки пения в коллективе, чтения с листа, сценического мастерства и опыт выступлений на сцене, транспонирования .

**Стилевой подход** обучения является средством развития личности ученика, расширяющий его исполнительскую культуру, музыкальный вкус, а также художественный кругозор. Данный подход нацелен на формирование осознанного стилевого восприятия музыкальных произведений учащимися. Понимание ими стиля, музыкальных характеристик произведений и способов исполнения.

Так, Д. Б. Кабалевский с самого начала обучения реализует принцип «сходства и различия» музыкальных впечатлений (принцип «тождества и контраста», в соответствии с Б. В. Асафьевым), который, по словам автора, «должен на протяжении всех дальнейших музыкальных занятий сыграть решающую роль во всех проявлениях, начиная от восприятия и осознания, вплоть до различия творческих стилей разных композиторов».

Е. Д. Критская в своей концепции «интонационно-стилевого познания музыки» опирается на личностную направленность стилевого подхода, которая, в свою очередь, реализует три задачи: формирование целостного восприятия музыки, опираясь на стиле-слуховой опыт обучающегося; раскрытие преемственности в историческом развитии искусства и в стилевом сопоставлении произведений; понимание различных пластов культуры в интонационно-образных сопоставлениях произведений.

Ю. Б. Алиев же рассматривает данный подход с точки зрения воспитания, развития личности, а также развития музыкального мышления и повышения уровня художественного вкуса. Наиболее показательным стилевым компонентом считает многоголосие, гармонию.

К стилевому подходу в музыкальном образовании обращались: Ю. Б. Алиев, Н. А. Голубева, Г. В. Григорьева, Д. Б. Кабалевский, А. Я. Карелин, В. М. Ковалева, Е. Д. Критская, М. К. Михайлов, А. И. Николаева. Важную роль в процессе обучения пения играет применение культурологического подхода, целью которого является овладение учащимися основами человеческой культуры (Э. Б. Абдуллин, Б. В. Асафьев, Д. Б. Кабалевский, Л. А. Рапацкая, В. А. Сухомлинский).

В силу того, что вокальное творчество является одним из сильнейших средств формирования духовного мира детей, необходимо уже с самого начала обучения воспитывать высокие нравственные качества, развивать способности восприятия и понимания прекрасного, а также формировать эстетические вкусы.

Наряду с культурологическим подходом, нельзя не отметить **антропологический**, восходящий к теории К. Д. Ушинского. Подход ориентирован на индивидуальные способности ребенка при составлении учебного плана и формировании репертуара.

К. Д. Ушинский писал: «Если педагогика хочет воспитывать человека во всех отношениях, то она должна прежде узнать его тоже во всех отношениях». Данный подход основан на гуманистических принципах, заключающихся в приобщении ребенка к общекультурным ценностям, формировании потребностей к самореализации и самосовершенствованию, а также развитие его творческих способностей.

В настоящее время все больше развивается **интерактивный подход**. Данный подход нацелен на выполнение обучающимися конкретных заданий с целью изучения нового материала. В вокальной педагогике интерактивный подход может быть реализован через:

‒ творческие задания, помогающие найти собственное «правильное» решение и мотивирующее учащегося;

‒ использование общественных ресурсов, заключающееся в посещении концертных площадок, театров, мастер-классов и семинаров с привлечением известных педагогов и известных деятелей культуры;

‒ социальные проекты, реализующиеся через участие в конкурсах, фестивалях;

‒ изучение нового материала с последующим его закреплением. На данном этапе возможна работа с наглядными материалами в виде таблиц и плакатов, использование аудио- и видеоматериалов. Наряду с этим возможно применение игрового подхода, так в роли учителя может выступить один из учеников;

‒ использование презентаций, иллюстрирующих рассказ учителя.

**Интегративный подход** обучения, под которым понимается тесная взаимосвязь учебных дисциплин. Понятие «педагогическая интеграция» было введено в 1994 году В. С. Безруковой, рассматривающей ее как разновидность научной интеграции. Так, музыка, в том числе и пение, неразделимо связаны с такими дисциплинами, как: изобразительное искусство, литература, история, а также иностранные языки. В настоящее время иностранные языки необходимы и одним из методов их изучения является пение на иностранных языках, способствующее более легкому освоение изучаемого языка.

Занимаясь вокалом нельзя забывать о гигиене и охране голоса, истории вокального искусства, психологии творчества, актерском мастерстве, а также о всевозможных музыкально-теоретических дисциплинах.

В 20–30-е годы распространение получила **технология проблемного обучения**, базирующаяся на теоретических положениях американского философа, психолога и педагога Дж. Дьюи. Большое значение на развитие проблемного подхода оказали работы таких ученых, как: Т. В. Кудрявцева, А. М. Матюшкина, М. И. Махмудова, В. Оконя. В вокальной педагогике проблемный подход, способствует организации педагогом самостоятельной деятельности учащегося, в ходе которой усваиваются новые певческие знания, развиваются способности. В рамках данного подхода педагог ставит перед учеником проблемную задачу, справедливость выдвинутого решения которой необходимо доказать ученику. При этом, деятельность ученика проходит через несколько этапов:

– восприятие поставленной задачи;

– осмысление путей ее решения;

– высказывание вариантов решения;

– выбор правильного варианта решения, поставленной перед ним задачи;

– обсуждение и обобщение полученных знаний и в итоге правильное выполнение вокальных упражнений.

Цель проблемного подхода заключается в том, чтобы научить ученика переносить и применять полученные знания на практике, развивать певческие умения, а также аналитическое мышление. Применение проблемного подхода возможно при возникновении таких проблем, как: певческое дыхание, использование резонаторов в процессе пения, эмоциональное исполнение произведений и многих других. Помимо всего прочего, проблемный подход позволяет учащимся использовать методы наблюдения, анализа, сопоставления данных.

**Эвристический подход**, предполагающий формирование педагогом проблемы с постоянным обращением к учащемуся с просьбой сформулировать или оценить гипотезы, а также предложить варианты решений поставленных вокальных задач в процессе объяснения темы (Д. Б. Кабалевский). Так, технологические приемы исполнения меняются в зависимости от эмоционального наполнения. Особенность данного подхода заключается в том, что в традиционной модели образования ученик изначально получает знания, через освоение прошлого опыта, а лишь потом применяет их на практике. При эвристическом обучении певческие навыки приобретаются в процессе решения вокальных задач под руководством педагога в соответствии с индивидуальными способностями и психофизическими возможностями. Эвристический подход используется и в целях приближения обучающегося к самостоятельному решению познавательных проблем, раскрытию индивидуальных возможностей.

Исследовательский подход предполагает, что осознав проблему, ученик способен самостоятельно сформулировать задачу и решить ее, самостоятельно и последовательно выдвигая и обсуждая гипотезы, после чего находя способы их проверки (Ю. Б. Алиев).

Главной задачей, помимо обогащения новыми знаниями и их закрепления, является развитие творческого мышления, формирование познавательной активности, развитие креативности. **Системный подход** рассматривает процесс обучения как целостную систему с присущим многообразием связей и зависимостей, взаимодействие которых сохраняет целостность системного усвоения предмета. Системный подход предполагает совокупность принципов, определяющих общую цель и дальнейшую деятельность.

Данный подход направлен на достижение единства и целостности составляющих компонентов, так, например, в вокальной педагогике — это вокальный материал, вид исполнительской деятельности, а также непосредственно тематика. В основе системного подхода лежит принцип системности, который основывается на том, что необходимые теоретические знания должны преподноситься ученику в виде системы в доступной форме и без отрыва от живого художественного и практического материала.

Большой вклад в развитие системного подхода в образовании был внесен такими учеными, как В. Г. Афанасьев, Р. Аккофф, И. В. Блауберг, Т. А. Ильина, Ю. А. Конаржевский, Г. Кунц, О. Е. Лебедев, Л. Г. Логинова, В. Н. Садовский, Г. Н. Сериков, Ю. П. Сокольников.

**Деятельностный подход** заключается в организации учебного процесса, главное место в котором отводится активной, разносторонней, а главное, самостоятельной познавательной деятельности учащегося (Л. Б. Дмитриев, А. Г. Менабени, В. П. Морозов). Он предполагает наличие познавательного мотива, проявляющегося в желании узнать, открыть что-то новое, научиться, а также конкретной учебной цели; выполнение учеником определенных действий с целью приобретения недостающих знаний и навыков; выявление и освоение действия, которое впоследствии позволит применять полученные знания и навыки; формирование самоконтроля у учащихся.

На практике реализация деятельностного подхода в обучении обеспечивается следующими дидактическими принципами:

1) принцип деятельности – предполагает получение знаний учеником не в готовом виде, а в самостоятельном их добывании и осознании;

2) принцип целостности – заключается в формировании системного представления;

3) принцип непрерывности – заключается в преемственности между всеми этапами обучения на уровне содержания, методики и технологии с учетом возрастных психологических особенностей развития ребенка;

4) принцип психологической комфортности, в основе которого лежит заинтересованность детей, которая обеспечивает внимание, собранность и серьезность на уроке. Важно, чтобы музыка и пение увлекали детей, и им это нравилось, тогда занятия дают хороший результат. Немаловажны и отношения между учеником и педагогом, атмосфера на уроке, которая также влияет на результат. Находясь на уроке, ученик должен чувствовать себя свободно и раскованно. Педагогу следует детально изучить психику ребенка. Смущающегося ребенка нужно подбодрить, так как с такими детьми работать намного сложнее, особенно на первом этапе. Хотя и излишняя эмоциональность ребенка часто мешает правильному пению и учебному процессу в целом. Еще И. И. Левидов в своей работе отмечал, что спокойная обстановка занятий, товарищеский контакт между учащимся и педагогом, полное доверие к последнему играют решающую роль, а правильно организованные занятия показывают плодотворное влияние на все поведение учащегося. Дети, проявившие большую нервность, от урока к уроку успокаиваются, вместе с тем уменьшаются дрожание и сильная «зажатость» челюсти;

5) принцип творчества — предполагает ориентацию на творческое начало в процессе обучения и приобретение собственного опыта учащимися в творческой деятельности;

6) принцип вариативности — формирование способности к рассмотрению различных вариантов и выбору наиболее оптимального.

**Имитационно-игровой подход** позволяющий обеспечить процесс обучения, становления личности через систему взаимосвязанных понятий имитации и игры, принципов и способов имитационно-игровых действий. Игра представляет собой вид деятельности ребенка, в процессе которого он воспроизводит действия взрослых, а также является одним из средств физического, нравственного и умственного развития детей. В рамках отечественной педагогики и психологии вопросом игрового обучения занимались: Н. П. Аникеева, А. А. Блонский, А. А. Вербицкий, Л. С. Выготский, О. С. Газман, А. Н. Леонтьев, К. Д. Ушинский, С. Т. Шацкий, Г. П. Щедровский, Д. Б. Эльконин.

В. В. Петрушинский выделяет следующие функции игры:

– обучающая – игра, ставящая перед собой цель в виде формирования умений и навыков, развития мышления, внимания и памяти, а также закрепления ранее полученных знаний;

– коммуникативная – игра, ставит задачу установления эмоциональных контактов, а также объединения учащихся и их сплочение;

– релаксационная – игра, цель которой снятие напряжения, вызванного нагрузкой на нервную систему ученика в процессе обучения;

– развлекательная – игра, предназначенная для создания благоприятной атмосферы на уроке.

Наиболее часто применимой является дидактическая игра, отличающаяся наличием правил, созданными с целью воспитания и обучения. Дидактическая игра заключает в себе игровые и педагогические задачи, правила и действия с последующим результатом. Среди вокальных педагогов, приветствующих игровой подход можно выделить О. В. Далецкого, который в одной из своих работ писал, что обучение детей пению необходимо производить через игру, и О. В. Кацер, которой была разработана игровая методика обучения пению детей, подробно изложенная в одноименной книге, которая активно используется педагогами-вокалистами как в дошкольных учебных заведениях, так и в школах, преимущественно в начальных классах. В основе этой методики лежит игра, через которую и проходит обучение. «Важно сделать обучение детей увлекательным и эффективным», — отмечает О. В. Кацер.

В конце 1950–1970-х годов в работах начинает формироваться **теория** **развивающего обучения**, как направление в теории и практике образования, где содержание, формы и методы ориентированы на развитие познавательных, нравственных и физических способностей учащихся, на основе их потенциальных возможностей и закономерностей их развития (Л. В. Занков, В. В. Давыдов, Д. Б. Эльконин). Рассматривая теорию развивающего обучения в рамках музыкальной педагогики, нельзя не обратить внимание на дидактические принципы развивающего обучения, выделенные Г. М. Цыпиным. В своей работе «Обучение игре на фортепиано» он выделяет основные принципы развивающего обучения в музыкальной педагогике:

‒ увеличение объема используемого в учебно-педагогической работе материала – осуществление этого принципа происходит через расширение репертуара, путем обращения как можно к большему количеству музыкальных произведений, к большему кругу художественных и стилевых явлений;

– изучение нового материала способствует обогащению и разнообразию вокальных навыков учащихся, расширяет возможности исполнительского мастерства произведений, написанных в разных стилях с соответствующей им техникой исполнения;

‒ ускорение темпов прохождения учебно-педагогического материала – отказ от длительных сроков работы над произведением и овладение репертуаром в сжатые сроки. В работе над произведением следует добиваться завершенности исполнения произведения. За счет сжатости сроков происходит обновление информации в процессе обучения и обеспечивает повышенную заинтересованность со стороны ученика и расширение его кругозора. Стоит учитывать цели исполнения и разучивания произведений — некоторые из них готовятся для публичного выступления, некоторые для показа на зачетах, экзаменах или игры в классе, другие же просто для ознакомления;

‒ увеличение меры теоретической емкости знаний – осуществление этого принципа возможно путем использования во время урока широкого диапазона сведений музыкально-теоретического и исторического характера, а, следовательно, происходит общая интеллектуализация учащегося. При обучении пению происходит обогащение сознания учащегося развернутыми понятиями и представлениями, которые связаны с конкретным материалом, представляющимся в репертуаре исполнителя. Цели этого метода заключаются в расширении кругозора ученика, путем установления ассоциативных связей с другими видами искусства, а также различными жизненными проявлениями. Другой его особенностью, является обогащение слухового опыта ученика и стимулирование его музыкального интереса, а также углубление исторической и теоретической информации, использование методов работы в виде анализа и обобщения, которые в свою очередь приводят к пониманию музыки и ее воплощению;

‒ развитие творческой инициативы и самостоятельности учащихся — принцип воплощает в себе все выше представленные формы и методы. Цель метода заключается в последовательном развитии «самоконтроля» и «самокритики», в основе которого лежит навык слухового контроля. Немаловажное значение имеет поддержание инициативы и стремления к самостоятельности, увеличивать долю участия ученика в его классной и концертной деятельности;

‒ не стоит забывать и об индивидуальности каждого ученика, которую определяют, как: «Совокупность единичных, неповторимых признаков, проявляющихся: в особенностях темперамента, в специфике перцептивных процессов, в структуре и степени выраженности различных способностей, в характерологических качествах и свойствах, присущих — подобно дактилоскопическому узору — тому или иному человеку (индивиду) и никому другому».

Подводя итоги, отметим, что в настоящее время наибольшую популярность приобрел **личностно-ориентированный подход**. Одним из главных преимуществ данного подхода являются индивидуальные занятия, во время которых все внимание педагога обращено на конкретного ученика и работе над ошибками с ним.

Говоря о вокальной работе на уроках музыки, стоит отметить **дифференцированный подход**, как наиболее оптимальный. В связи с тем, что класс делится на группы, педагог имеет возможность прорабатывать все недочеты с каждой группой, тем самым уделяя внимание каждому ребенку группы. Правда не стоит увлекаться применением одного подхода, так как интерес детей к работе в такой форме может быстро пропасть, а одной из задач преподавателя является заинтересовать. С этой точки зрения необходимо изменять техники педагогического воздействия, предлагая различные варианты работы: объяснение, игра, проектная деятельность, разбор произведений и их анализ.