

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального искусства

Кафедра искусства эстрады

СОГЛАСОВАНО

И.о. зав. кафедрой

_____ Т.Н. Дробышева

« ____ » _____ 2017 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

_____ И.М. Громович

« ____ » _____ 2017 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА
ПРЕПОДАВАНИЯ СПЕЦДИСЦИПЛИН**

Раздел 2

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ СПЕЦДИСЦИПЛИН

для специальности

1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям),
направления специальности

1-17 03 01-03 Искусство эстрады (пение)

Составитель: А.А. Федорцова

Рассмотрено и утверждено

на заседании Совета университета 20.06.2017 г.

протокол № 10

Составитель:

Федорцова А.А., старший преподаватель кафедры искусства эстрады учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр искусств;

Рецензенты:

Малахова И.А., заведующая кафедрой психологии и педагогики учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доктор педагогических наук, доцент;

Кафедра пения учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки»

*Кафедрой искусства эстрады
(протокол от 16.05.2017 № 11);*

*Советом факультета музыкального искусства
(протокол от 29.05.2017 № 9)*

СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1	Конспект лекций	6
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	42
3.1	Методические рекомендации по проведению лекционных и практических занятий.....	42
3.2	Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов.....	42
3.3	Список вопросов по темам семинарских занятий	43
3.4	Примерные темы рефератов.....	44
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	46
4.1	Рекомендуемые средства диагностики.....	46
4.2	Перечень теоретических вопросов для проведения экзамена по учебной дисциплине	46
4.2	Критерии оценок результатов учебной деятельности.....	48
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	51
5.1	Учебная программа.....	51
5.2	Основная литература.....	73
5.3	Дополнительная литература.....	74
5.4	Материально-техническое обеспечение аудитории.....	75
5.5.	Информационные материалы.....	76

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Раздел учебной дисциплины «Методика преподавания спецдисциплин» является частью теоретической подготовки специалистов высшего образования направления специальности 1-17 03 01-03 Искусство эстрады (пение) и преподается в тесной практической связи с такими учебными дисциплинами как «Профессиональная педагогика», «Постановка голоса», «Вокал», «Вокальный ансамбль», «Изучение педагогического репертуара», «Сценическая культура исполнителя», «Сценическая речь и голосоворечевой тренинг» «История вокального исполнительства», «Эстрадно-вокальная музыка Беларуси» и др. Значение данной учебной дисциплины обусловлено ее педагогической направленностью, а также тем, что ее изучение содействует формированию педагогической и исполнительской культуры эстрадных вокалистов, их музыкального вкуса, а также расширению базового музыкального образования студентов, необходимого для основательной подготовки высококвалифицированных специалистов в области вокальной педагогики и вокального исполнительства в соответствии с образовательным стандартом.

Целью учебно-методического комплекса раздела учебной дисциплины «Методика преподавания спецдисциплин» является формирование когнитивного базиса о сущности вокальной методологии в области современной популярной музыки.

Задачи УМК:

- собрать учебный материал по основным методам вокального обучения и педагогическим принципам воспитания вокалиста в высшем учебном заведении;
- сформировать базу упражнений для развития конкретных певческих навыков и решения определенных педагогических задач при вокальном обучении;
- представить ознакомительную информацию по многообразию вокально-технических приемов и орнаментики эстрадного вокалиста.

В структуру учебно-методического комплекса по учебной дисциплине «Методика преподавания спецдисциплин» входят: введение (пояснительная записка), теоретический и практический разделы, раздел контроля знаний и вспомогательный раздел.

Во введении сформулированы цель и задачи учебной дисциплины. Теоретический раздел представлен кратким изложением всех тем учебного материала, необходимого для изучения данной дисциплины в предусмотренном объеме. Практический раздел содержит задания и списки вопросов по темам семинарских занятий, примерные темы рефератов, методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов. В разделе контроля знаний перечислены рекомендуемые

средства диагностики, приведены вопросы к экзамену, критерии оценок результатов учебной деятельности. Вспомогательный раздел содержит учебную программу, списки рекомендованной литературы, требуемое материально-техническое обеспечение аудитории, информационные материалы.

Данный учебно-методический комплекс составлен для внутреннего пользования в образовательном процессе студентами учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», проходящими профессиональную подготовку по специальности искусство эстрады направления специальности пение, а также для преподавателей кафедры искусства эстрады.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. Конспект лекций

Введение

Значение, цель и задачи раздела учебной дисциплины «Методика преподавания спецдисциплин». Ее роль и место в профессиональной подготовке специалиста высшей квалификации по специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям) направлению специальности 1-17 03 01-03 Искусство эстрады (пение). Взаимосвязь с профильными дисциплинами «Постановка голоса», «Вокал», «Вокальный ансамбль», «Изучение педагогического репертуара», «Сценическая культура исполнителя», «Сценическая речь и голосово-речевой тренинг» «История вокального исполнительства», «Эстрадно-вокальная музыка Беларуси» и др.

Тема 1. Принципы воспитания вокалиста в высшем учебном заведении

Обучение вокалиста в высшем учебном заведении предполагает приобретение теоретических знаний о певческом голосе, формирование и совершенствование вокально-технических и исполнительских навыков, развитие музыкальной памяти, эмоциональной мобильности, воспитание музыкально-эстетического вкуса, нравственных качеств, воли, эмоциональной мобильности, а также раскрытие творческой индивидуальности обучаемого.

Методика вокального обучения опирается на общедидактические и специальные, свойственные музыкальной педагогике, принципы обучения. Воспитание вокалиста-артиста в высшем учебном заведении предполагает соблюдение следующих принципов:

- принцип постепенности в развитии голоса;
- принцип индивидуального подхода к студенту;
- принцип единства вокально-технического и духовно-эмоционального развития;
- принцип соответствия репертуара вокально-техническому уровню исполнителя;
- принцип постановки перед исполнителем конкретных вокально-технических и музыкально-художественных задач;
- принцип взаимопонимания между педагогом и студентом.

Принцип постепенности в развитии голоса

Предполагает обязательное следование от простого к сложному, от легкого к трудному при формировании певческих навыков и освоении учебного материала (инструктивного и художественного педагогического

репертуара). Трудность при вокальном обучении должна возрастать постепенно.

Опираясь на педагогические воззрения гуманистов. И Г. Песталоцци, Ж.-Ж. Руссо и М. Монтессори, начинать надо с того, что знакомо ученику, постепенно раскрывая перед ним все более сложные явления, опираясь на самостоятельную активность учащегося.

Принцип постепенности – основной в любом обучении. Он означает буквально: каждый шаг, навык должны усваиваться полностью, отрабатываться до автоматизма, до состояния свободного применения – и пока этого не произошло, двигаться дальше, требовать нового противоестественно и недопустимо. Проблемы в обучении возникают только тогда, когда педагог начинает требовать невыполнимого, ещё неосвоенного, неотработанного. Новая информация воспринимается только тогда, когда мы к этому готовы. Каждое новое упражнение должно быть прямым следствием уже наработанных навыков.

Принцип индивидуального подхода к студенту

Каждый человек индивидуален, неповторим. Одни трудоспособнее по утрам, другие – во второй половине дня; одни ученики нуждаются в четком руководстве со стороны преподавателя, другие предпочитают инициативное и самостоятельное обучение; у одних есть музыкальный и вокальный опыт, у других он может оказаться незначительным, и придется прилагать немало усилий, чтобы наработать певческие и исполнительские навыки.

Личность каждого студента индивидуальна: у каждого свой особый психологический склад, характер, волевые качества, в той или иной мере выраженные способности. Кроме того, в пении особенность обучения каждого конкретного ученика обусловлена настроением и работой его голосового аппарата. Каждый новый ученик для педагога-вокалиста оказывается новой неповторимой педагогической задачей (технической и психологической), которую ему приходится решать, гибко преломляя и сочетая методы вокального обучения и приемы педагогического воздействия.

В каждом студенте нужно выявить самые лучшие его вокальные, творческие, личностные и человеческие качества, необходимо раскрыть красоту этих качеств, их значимость для самого ученика, и важности их использования в творческом процессе. Неординарные проявления (если они не фриковые) должны иметь поддержку и развитие. Развивая профессиональное самоопределение студента, педагогу нужно выявить только ему присущую красоту, внешнюю и внутреннюю, необходимую в выражении себя через голос.

Обязательно необходимо формировать в каждом студенте осознание внешнего эффекта его поведения как на сцене (создание имиджа), так и в общении с окружающими (в т.ч. с представителями СМИ).

Важный аспект – психо-эмоциональное состояние студента-певца. Все изменения, происходящие в организме человека, сказываются на его голосе. Хорошее, радостное настроение, приподнятый тонус, бодрость — все это

залог успешного урока. К тому же следует учитывать физиологические особенности вокалистов-девушек и вокалистов-парней.

Принцип единства вокально-технического и духовно-эмоционального развития

В музыкальной педагогике основополагающим является принцип единства художественной и технической сторон обучения. Актуален этот принцип и при вокальном обучении. У певца, в отличие от других музыкантов-инструменталистов, его инструмент находится в нем самом, является частью его организма. При обучении пению органы голосового аппарата специально приспособляются к выполнению певческих задач, изменяют свою функцию. Следует учесть, что значительная часть голосового аппарата, и, прежде всего, гортань, голосовые складки, диафрагма и пр. не подлежат непосредственно подчинению нашему сознанию, а работают рефлекторно. Многие органы голосового аппарата управляются опосредованно, через представление о звуке, через слуховые органы, которые воздействуют на двигательные центры, связанные с пением.

Выразительность вокального звучания, художественные качества звука зависят от технологии голосообразования, то есть от вокальных навыков. Так, для выразительного исполнения музыкальной фразы необходимо владение дыханием, динамикой звука, для передачи эмоционального содержания музыкальной фразы требуется создание соответствующего по тембру звучания, которое достигается при помощи атаки, регистражной настройки и так далее. Формирование технических навыков должно вестись в единстве с эмоциональным подтекстом и художественно выразительностью. Вокального звука, ничего не выражающего, не может быть. В нем в той или иной мере должно проявляться эмоциональное состояние певца. Вокально-техническая и художественная работа с первых шагов обучения должна вестись в единстве. На начальном этапе преобладает техническая работа, а на более позднем этапе внимание концентрируется больше на художественной стороне произведения.

Соответствие репертуара вокально-техническому и эмоционально-духовному уровню развития исполнителя.

Преподаватель стоит перед сложной проблемой, выбирая репертуар для того или иного студента, т.к. данный момент является одним из главных в вокальном обучении, и педагог должен с полной ответственностью подходить к этому вопросу.

Выбранные вокальные произведения должны соответствовать основным критериям, таким как: художественная ценность, доступность, педагогическая целесообразность, развивающая направленность и т.д. А также, педагог должен чувствовать тонкую грань, через которую не следует переходить в силу неподготовленности или неопытности обучаемого, дабы не переоценить возможности студента и не выбрать для него репертуар, превосходящий его возможности. Иначе в итоге ученик форсирует и портит свой голос, он начинает переоценивать как свои вокальные данные, так и свои исполнительские возможности. Он приучается поверхностно,

формально относиться к изучению художественных произведений (обычно в таких случаях работа над репертуаром сводится к бессмысленному и губительному для голоса «натаскиванию»). Выступления с непосильным, плохо освоенным материалом искажают представление учащегося о том, каким должно быть полноценное исполнение перед публикой, портят его музыкальный вкус.

Для того, чтобы человек мог понять художественную сущность вокального произведения, чтобы он мог творчески овладеть им и полноценно его исполнить, он должен стоять на соответствующем эмоционально-духовном, общекультурном, музыкальном, исполнительском и вокально-техническом уровне. Правильно подобранный музыкальный материал сам по себе является воспитателем голоса. В зависимости от того, какие упражнения, вокализы, произведения будут даны ученику, в голосе будут вырабатываться те или иные качества.

Постановка перед исполнителем конкретных музыкально-художественных и вокально-технических задач

Как любой другой вид исполнительского искусства певческая деятельность является творчеством. Известно положение о том, что самому творческому акту научить невозможно, но возможно создать определенные педагогические условия, которые будут оказывать содействие развитию у студента творческого начала, творческого мышления и воображения, художественного вкуса. Конечно, в первую очередь педагог должен помочь проявить студенту неповторимый тембр его голоса, научить вокальной технике и умению распоряжаться ею: для этого педагог при работе над инструктивным и художественным репертуаром должен ставить конкретные вокально-технические задачи для выработки правильных певческих привычек при работе органов голосообразования: дыхательной и резонаторной систем, артикуляционного аппарата, гортани и голосовых связок. Но чтобы воспитать артиста, способного создать на сцене произведение искусства, педагог должен развить в студенте художественное восприятие музыки, способность проникать в ее содержание, понимать ее стилевые особенности; научить отличать глубину чувств от чувствительности; научить музыкальной декламации и музыкальному исполнению вообще; привить художественный вкус и высокую требовательность к себе как исполнителю.

Этапы исполнительского процесса:

- 1) постановка творческой задачи;
- 2) интуитивное «схватывание» образно-смысловой целостности музыкального произведения;
- 3) оформление исполнительской концепции в процессе разрешения творческой задачи;
- 4) реализация исполнительской концепции в концертном выступлении;
- 5) итоговое осмысление концертного выступления как источник формирования новой творческой задачи.

Музыкально-художественные задачи, которые должны ставиться перед исполнителем с начала работы над произведением:

- *История произведения* (время и место его рождения, обитания и популярности). Постановка творческой задачи в исполнительском процессе сопряжена с проблемой: для музыканта-исполнителя она характеризуется тем, что произведение композитора и слушательская аудитория, для которой оно исполняется сегодня, зачастую оказываются разъединёнными во времени. Необходимо понять, к каким ценностям апеллирует песня и чем она может быть интересна сегодня.

- *Стилистическая направленность произведения*. Её определение обуславливает дальнейшую работу в выборе технических вокальных приёмов (различных при исполнении песен в стиле фолк, джаз, R&B, поп и др.) и визуальных средств воплощения (костюм, грим, пластика, жестикуляция).

- *Тщательный анализ и проработка нотного текста* произведения. При этом последовательно анализируются знаки звуковысотного и метроритмического характера; знаки динамики, темпа, агогики, интонация. В задачу этого этапа входят также анализ формы произведения и постижение его драматургии, что позволяет понять организацию музыкального материала. Вокальная технология - это предварительный и обязательный этап в работе над музыкальной фразой, подкреплённой чувством. Произведение, не выражающее никакой идеи, ничего не стоит. Если представить исполнение, сведенное к одной технике, то какой бы совершенной она ни была, - пение не затронет слушателя.

- *Работа с литературным текстом*. Прежде всего артист должен внимательно прочитать текст, вдумавшись в основной его смысл и разобравшись в текстовых деталях. Затем прочитать весь текст так, как это сделал бы драматический артист. Артист должен помнить, что несовпадение между внешним действием и тоном голоса, жестом и интонацией лишает пение выразительности.

- *Характер произведения, его эмоциональный фон*. Певец должен составить представление о доминирующем чувстве в произведении и, исходя из этого, выбирать выразительные средства. Высокая степень вокально-технической подготовленности позволяет певцу изменять свой голос в зависимости от характера исполняемой песни. Раз и навсегда выбранный тембр и постоянная манера голосообразования противоречат законам искусства. Опытный певец обязан уметь менять характер звучания, тембр, нюансы и даже такие, казалось бы чисто вокально-технические факторы, как дыхание, атака, особенности произношения. Голосовой аппарат должен подчиняться любым намерениям певца: в одном случае необходимо глубокое и бесшумное дыхание, в другом - дыхание, вырывающееся с шумом; в одном твердая атака, в другом - придыхательная. И все эти факторы, относящиеся к вокальной технологии, становятся в конечном счете важнейшими выразительными средствами в решении художественной задачи.

- *Художественный образ, лирический герой песни и визуальные средства воплощения* (присущая ему пластика, жестикауляция)
- *Воплощение вышеизложенных музыкально-художественных задач в конкретный сценический номер*: проработка драматургии номера, сценографии, хореографии, костюма, грима.

Принцип взаимопонимания между педагогом и учеником

Имеется в виду психологическая совместимость ученика и педагога, от которой зависит успешность занятий. Этим, отчасти, объясняются долгие поиски «своего» педагога, переходы из класса в класс, невидимые и видимые миру слезы, «коридорное» обучение, когда вроде студент прикреплен к классу определённого педагога, а теоретические знания и практические навыки получает где угодно, только не в стенах рабочего кабинета. И вопрос о том, кто прав, может стоять неоднозначно:

- студент не хочет или в силу ряда причин не может научиться;
- преподаватель не может найти профессиональный подход к конкретно данному студенту (как раз несоблюдение данного принципа).

Здесь крайне важна роль преподавателя, его профессионализм, умение очень тонко определять и учитывать индивидуальные различия студентов не только в их академических знаниях, практических навыках, но и в психологическом плане. Достижение выполнения принципа взаимопонимания между педагогом и студентом требует действительно очень высокого профессионального мастерства, такта, определенных личностных качеств учителя.

Роль воображения при обучении пению. Эмоционально-художественный и рационалистический (мыслительный) типы высшей нервной деятельности (по И.П. Павлову); соотношение типов восприятия («художник» и «мыслитель») в индивидууме обучаемого. Образные определения характера певческого звука. Использование фраз «как будто», «представь себе» на разных этапах обучения певца-артиста. Широко распространенные в вокальной педагогике эмоционально-образные методические объяснения, которыми пользуются мастера вокального искусства в своих представлениях о певческом процессе и педагоги при обучении молодых певцов, часто подвергаются критике как якобы «ненаучные». Однако в руках талантливого педагога этот метод обучения является весьма эффективным.

Следует учитывать, что не все певцы склонны к образному восприятию собственного голоса. Представления певца о собственном голосе и механизмах его образования зависят от того, к какому психологическому типу восприятия принадлежит данный человек: «эмоционально-художественному» или «рационалистическому», «мыслительному». Оба эти понятия были выдвинуты русским академиком И.П. Павловым. Различие данных типов Павлов определял следующим образом: для «мыслительного» типа характерны рационально-аналитическое, поэлементное восприятие действительности, а для «художника» – эмоционально-образное, целостное

восприятие. Эти два типа были введены Павловым как специфические, наряду с четырьмя основными, введенными Гиппократом.

Причина эмоциональности и одаренности таится в строении нашего мозга, который ассиметричен: левое полушарие отвечает за все рациональное, абстрактно-логическое, речевое, а правое – за все образное, эмоциональное, музыкальное, интуитивное. В науке это называется функциональной ассиметрией головного мозга. Например, это свойство проявляется в том, что слова и их смысл человек воспринимает и запоминает лучше правым ухом, а эмоциональную интонацию – левым, т.к. анатомически левое ухо связано с правым мозговым полушарием, а правое ухо – соответственно с левым. Поэтому преобладание у человека активности правого или левого полушария головного мозга определяет его склонность к тому или иному типу восприятия и мышления.

Исследования Д. Морозова показали, что вокалисты в большинстве своем принадлежат к художественному типу, и лишь определенная часть относится к мыслительному. Педагогу важно учитывать, что студент-«художник» лучше понимает эмоционально-образный язык педагога, тогда как студент-«мыслитель» предпочитает логическое объяснение процесса звукообразования. «Мыслитель» поймет вокальный механизм умом, а «художник» легче постигнет его интуитивно, через воображаемый образ эмоциональный язык. Вместе с тем чистые типы встречаются достаточно редко. И «мыслитель», и «художник» в той или иной мере присутствуют в каждом человеке. Тем не менее, какое бы начало в человеке не преобладало, роль воображения все равно будет велика, поскольку вокалист – это сценический исполнитель, это актер, это артист. Певец должен видеть, чувствовать, ярко себе представлять то, о чем он поет. Тогда это увидит, почувствует и зритель, слушатель.

Метод «как будто». Тысячи сказанных или услышанных самых разнообразных слов и выражений, обозначающих тысячи всевозможных предметов и явлений, могут вызывать у нас вкусовые, зрительные, слуховые, кожно-тактильные, тепловые, эмоциональные, вибрационные ощущения и реакции. Но лишь в двух случаях:

- 1) этот предмет или явление мы уже когда-либо ощущали или наблюдали;
- 2) у нас достаточно развито воображение, чтобы вызвать соответствующее данному явлению или предмету ощущение.

На этом элементарном психофизиологическом свойстве нашей высшей нервной деятельности и основаны сложнейшие процессы обучения. Метод «как будто» используется педагогами для целенаправленного воздействия на работу голосового аппарата певца. И каждый педагог использует свои «как будто», различные на разных уровнях и ступенях обучения основам и секретам вокального искусства. Например, для развития у певцов правильной позиционности и полетности вокального звука педагог может посоветовать студенту представить большое концертное пространство, и нужно спеть так, чтобы голос был слышен в самых отдаленных уголках зала, причем

добиваться хорошей звучности голоса нужно не за счет силы звука, а за счет увеличения его звонкости и полетности. Подобные представления («как будто») нередко помогают достичь необходимых качественных характеристик голоса эффективнее, чем непосредственные указания типа «не заглабляй звук», «пой близко», «сведи за дыханием» и т.п. Если же у начинающего певца не ладится с вокальным дыханием, можно использовать совет вдохнуть тонкий аромат прекрасного цветка вместо «раздвинь ребра», «держи дыхание» и пр. Воображаемое вдыхание приятного запаха раздражает нервные окончания в носовой полости и рефлекторно настраивает нижние дыхательные пути к более глубокому, полноценному и легкому, а не зажатому вдоху, а также правильному распределению воздуха в легких.

Таким образом, в объяснении этого явления Павловская теория физиологии высшей нервной деятельности тесно связана с психологией, и их симбиоз способствует развитию у певца чувства, самоконтроля и саморегуляции.

Необходимость развития самоконтроля и саморегуляции у певца. Сознательность при вокальном обучении. Процессы самовнимания, самонаблюдения, самоанализа и самоконтроля при наработке правильных вокальных ощущений. Формирование вокального самосознания студента. Если каждое вокальное ощущение вместе с педагогом проговаривается словами, то оно осознаётся студентом и закрепляется как навык. Если студент не в состоянии наблюдать за своими ощущениями, анализировать их и контролировать, это говорит об отсутствии вокального интеллекта и о его профессиональной непригодности как будущего педагога и, возможно, вокалиста (если только он не гениален и не обладает от природы идеально поставленным голосом).

Развитие вокального слуха. Сознательность при вокальном обучении неразрывно связана с пониманием причин образования различных качеств звука. Важно знать, каким является правильный звук, и уметь его воспроизвести, при этом хорошо представляя, что нужно сделать для образования нужного звучания. Студенту необходимо также знание причин образования нежелательных качеств звука (горлового, носового, сиплого звучания) и способов его исправления. Студент должен хорошо понимать сущность каждого вокального явления (певческого регистра, атаки, дыхания) и практическую ценность усваиваемых навыков.

Педагогические параллели К.С. Станиславского в обучении певца и актера.

Пение – уникальный вид искусства, в котором музыка и слово связаны, иногда пение называют «омузыкаленной» речью. Певец – артист, певец – актер. Вопросам техники сценической речи отведены К.С. Станиславским три раздела в книге «Работа над собой в творческом процессе воплощения», один из которых назван «Пение и дикция». Новаторский характер методики, предложенной К.С. Станиславским, заключается в воспитании голоса и произношения с самого начального его этапа с помощью некоторых приемов

и средств, относящихся к вокальной методологии. К этим средствам относятся как постановка голоса, так и выработка произношения и дикции. К.С. Станиславский проводит педагогические параллели в обучении актеров и певцов, поскольку у тех и других – один инструмент: голос, – и они учатся им управлять.

Основные положения:

- ✓ резонатор и дыхание – использование основ постановки голоса, одинаковых как для певца, так и для актера;
- ✓ «правильное ухо» – умение слышать малейшие отклонения от правильной линии звучания голоса (развитие вокального слуха);
- ✓ использовать тон голоса *medium (mp–mf)*, т.е. наиболее естественный и ненапряженный уровень звучания голоса в работе над упражнениями (особенно на начальном уровне обучения);
- ✓ техника речи как средство овладения мастерством выразительности;
- ✓ техника актера как средство борьбы с дилетантством на сцене;
- ✓ тренинг и муштра, которые заключаются в постоянных занятиях танцами, гимнастикой, постановкой голоса, фехтованием и др. для поддержания профессиональной формы, пластической раскрепощенности и общего физического здоровья;
- ✓ постоянное обнаружение штампов и зажимов (пластических, мимических, эмоциональных, психологических, физических);
- ✓ метод «как будто» в вокальной педагогике аналогичен методу «предлагаемых обстоятельств» К. Станиславского: в обоих методах реальная действительность заменяется воображаемой.

Тема 2. Методы вокального обучения

Метод обучения как совокупность приемов и способов, при помощи которых педагог, опираясь на сознательность и активность ученика, вооружает его знаниями, умениями и навыками и способствует его воспитанию и развитию. (Читается по материалам статьи Т. А. Млечко «Методы вокального обучения»).

Методы вокального обучения строятся на общепринятых дидактических и специальных вокальных методах. Методы вокальной педагогики отражают специфику певческой деятельности. К ним относятся: **концентрический, фонетический, методы показа и подражания, мысленного пропевания, сравнительного анализа.**

Все перечисленные методы, сложившиеся в вокальной практике, не исключают, а взаимодополняют друг друга.

С общедидактической точки зрения в них входят следующие методы и приемы:

- наглядный метод (слуховой и зрительный);
- словесные методы (беседа, обсуждение, объяснение, образные сравнения, оценка, анализ, вопросы, поощрения, указания, уточнения и пр.);

- метод повторения пройденного материала.

Каждый из этих методов представляют собой систему приемов, объединенных общностью задач, стоящих перед педагогом и учащимся в вокальном классе и подхода к их решению.

Концентрический метод

Основоположником русской вокальной школы считается русский композитор и вокальный педагог М.И. Глинка, который в своей вокальной практике с целью развития певческого голоса первый применил *концентрический метод*. Этот метод можно считать универсальным, так как он лежит в основе методических систем различных авторов и используется, как для вокального обучения взрослых, так и детских голосов.

Концентрический метод основан на ряде положений:

- плавное пение без придыхания в начале звука и без сброса дыхания в конце звука, чтобы обеспечить достаточно плотное смыкание голосовых складок, не допускающее нерациональной утечки воздуха;
- при вокализации на гласную букву, например «А», должна звучать чистая фонема, без «га-га», чтобы не нарушать плавности звучания;
- непринужденность и свобода голосообразования (так как всякие мышечные зажимы свидетельствуют о нарушении координации в работе голосообразующего комплекса из-за форсировки и регистровой перегрузки);
- умеренно открывать рот при пении с целью создания оптимальных акустических условий для работы источника звука, так как подскладочное давление, рефлекторно реагируя на степень открытия рта, заставляет голосовые складки работать в том или ином регистровом режиме;
- не делать никаких гримас и чрезмерных усилий, правильное голосообразование предполагает в меру активное звучание, производимое с оптимальным усилием работающих мышц;
- петь не громко и не тихо (*mp-mf, medium*), однако это не следует понимать так, что форте и пиано вообще нельзя пользоваться во время пения, ведь пение этих нюансов необходимо для тембрового обогащения звучания голоса в процессе решения различных исполнительских задач. Но *mf* должно превалировать, особенно на первом этапе вокального обучения. При этом нужно исходить из того, что *mf* – понятие относительное для различных голосов, поэтому силу голоса необходимо соразмерять с индивидуальными возможностями ученика.
- уметь долго тянуть ноту равным по силе голосом (это гораздо труднее, чем менять силу, так как по мере того, как воздух выходит, давление под голосовыми складками падает, а звук надо сохранить таким же по силе и высоте). В таком случае дыхательным мускулам приходится дополнительно постепенно напрягаться, чтобы сохранять постоянным подскладочное давление и тем самым обеспечивать постоянную динамику и тембр голоса. Это создает определенные условия и для их тренировки на выносливость и вызывает ощущение певческой опоры;

- петь звукоряд вниз и вверх ровным по тембру звуком (это значит сохранять одинаковый регистровый настрой, что возможно лишь в пределах небольшого по диапазону отрезка звукоряда и, конечно, при соблюдении одинаковой динамики). Например, можно пользоваться вокальными упражнениями с одной, двумя, тремя, четырех и пяти нотами;

- петь упражнения без portamento (способ исполнения, при котором следующая нота не сразу берётся точно (в звуко-высотном отношении), а используется короткий и плавный подъезд к нужной высоте от предыдущей ноты), прямо попадать в ноту, используя мягкую атаку звука. Это связано с тем, что современными исследованиями установлено, что момент возникновения звука в значительной мере определяет характер последующей работы голосовых складок, а также слуховое восприятие качества интонации и тембра голоса;

- соблюдать последовательность заданий при построении вокальных упражнений: сначала упражнения строятся на одном звуке в пределах примарной зоны, затем на двух рядом расположенных, которые необходимо плавно соединять, следующий этап – тетраорды как подготовка к скачкам с последующим поступенным заполнением, арпеджио и гаммы (интонирование большой секунды вверх и малой секунды вниз, которое считается самым трудным упражнением. Без сознательного управления регистровым механизмом здесь не обойтись, поэтому это упражнение следует давать более продвинутым студентам). Для исполнения упражнений с двумя, с тремя нотами вверх следует объяснить поощему, что нижний звук надо сознательно облегчить, используя мягкую атаку и минимальную силу звука. В противном случае при постепенном повышении тона будет расти напряжение в голосе. То же самое происходит при интонировании восходящих скачков в мелодии;

- нельзя допускать усталости, так как она кроме порчи голоса ничего не приносит. В итоге внимательно петь четверть часа значительно эффективнее, чем четыре часа без внимания и самоконтроля.

Фонетический метод

Известно, что каждая фонема, слог или слово целостно организуют работу всего голосового аппарата в определенном направлении. Малейшие изменения артикуляционного уклада одной и тоже фонемы создают уже новые акустические и аэродинамические условия для работы голосовых складок, что сказывается на тембре голоса.

Составить общий план упражнений, целесообразный для всех голосов или даже однотипных, из-за индивидуальных различий у обучающихся пению, очень трудно. Так как при индивидуальном обучении пению возможны варианты: если удобно петь на гласную «а», то можно начинать пение с него, при глубоком звучании голоса лучше петь на гласную «и», при плоском – с «у». Поэтому в процессе пения вокальных упражнений гласные надо нивелировать, чтобы добиться ровности тембрового звучания голоса.

Специфика пропевания гласных заключается в их единой (округлой) манере формирования. Это необходимо для обеспечения тембровой ровности

звучания голоса. Округление гласных можно достигнуть через преккрытие звука во время пения, которое не следует путать с затемнением. Прикрытие звука осуществляется за счет определенного положения надгортанника и влияет на внутренний, а не внешний уклад гласных. Любой гласный звук можно спеть округло или плоско при одинаковом положении губ. Следовательно, округление и выравнивание гласных при пении происходит не за счет губ, а за счет гортани, т.е. унифицируется не передний их уклад, а задний. При пении существенно изменяются размеры и объем ротоглоточной трубки: она удлиняется или укорачивается в зависимости от певческого положения гортани. Во время пения полости гортани должны расширяться тем самым, увеличивая объем ротовой полости за счет опускания нижней челюсти, дна рта и поднятия мягкого неба, что создает акустические возможности для округления гласных во время пения.

Гласных в русском языке десять, шесть из них простые – и, э, а, о, у, ы; четыре сложные – я (йа), е (йо), ю (йу), е (иэ).

Гласный «И» самый звонкий из всех гласных звуков. Его следует применять во время пения упражнений, когда следует настроить голос поющего на головное резонирование. При этом гласная помогает собрать и приблизить звук. Пение такого гласного применяют если у поющего глухое затемненное звучание голоса. В тоже время, при пении «и» гортань поднимается, поэтому пение этого гласного близка к высокой певческой форманте, гласную «и» хорошо соединить с другой любой гласной для усиления форманты этой гласной. Также гласная «и» способствует созданию активной атаки голоса. Гласное «и» образуется при значительном сокращении голосовых складок, активизирует их смыкание и потому очень эффективно его применение при сипе, особенно если этот призывок присутствует как остаточное явление мутации.

Гласное «Ы» по артикуляционному укладу неудобно для пения, ведь его артикуляция связана с напряжением корня языка и может вызвать зажим горла и горловые призвуки. Эту гласную не следует применять при пении вокальных упражнений. А во время пения вокального произведения надо посоветовать поющему приблизить звучание «ы» к «и», таким образом уменьшается неудобство его артикуляции.

Гласная «А» занимает среднее положение между звонкими и глухими гласными, легко поддается округлению. При его произношении ротоглоточный канал принимает наиболее правильную рупоробразную форму, положение гортани близко к певческому. Из-за всех этих качеств часто применяют «а» при пении упражнений и вокализов. Эта гласная лучше других гласных помогает освободить артикуляционный аппарат, выявить природный тембр голоса.

Гласный «Э» по артикуляционному укладу не всегда удобен. Целесообразно применять его в случаях, когда голос звучит на этом гласном лучше, чем на остальных. У низких мужских голосов гласный «ы» бывает удобен при формировании головных звуков. Он способствует активной атаке.

Гласный «О» способствует хорошему поднятию мягкого неба, наводит на ощущение зевка и положения глотки при округлении звука, помогает снятию горления и зажатия. Петь гласную «о» рекомендуется при чрезмерно близком, резком и плоском звучании голоса.

Гласный «У» самый глубокий и «темный» гласный, поэтому не применяется при углубленном и глухом общем фоне звучания голоса. При пении этого гласного больше, чем на всех других гласных поднимается мягкое небо, расширяется ротоглоточная трубка. «У» активизирует голосовые складки, значительно стимулирует работу губ, наводит на ощущение прикрытия в верхнем регистре мужского голоса, также помогает изжить плоское, чрезмерно близкое звучание голоса.

При пении сложных (составных, йотовых) гласных следует обратить внимание поющего на то, что первый звук «й» должен мгновенно смениться вторым тянущимся звуком, при этом педагогу нужно следить, чтобы после быстрой смены артикуляции с «й краткого» на основной звук не искажалось звучание последнего. Применение этих гласных способствует созданию более собранного, близкого, яркого и высокого звучания соответствующих простых гласных звуков, активизирует голосовые складки в момент атаки. При горлении и зажатости сложные гласные следует применять осторожно.

Нахождению близкой вокальной позиции способствуют сонорные согласные: р, л, н, м, з, где голос преобладает над шумом. Согласную «р» следует пропевать утрированно, что активизирует кончик языка и способствует ясной дикции во время пения.

При использовании в вокальных упражнениях различных слогосочетаний надо учитывать степень трудности произношения согласных, которая зависит от места их образования. Следует помнить, что по мере удаления места их образования от губ к гортани они выстраиваются в следующую последовательность: звонкие – м, б, в, д, з, н, л, р, ж, г; глухие – п, ф, т, с, ц, ш, к, х.

Наиболее легкие из них полярные: м, г. Чем дальше по ряду от них к середине, тем артикуляция сложнее. Начинают принимать участие все более сложные сочетания работающих артикуляционных органов: зубы, корень языка (середина его или конец), мягкое небо.

При пении глухих согласных, где голос полностью выключен, следует обратить внимание поющего на тот момент, что они тянут голосовой аппарат к речевой, а не к певческой установке. Поэтому они требуют очень быстрого пропевания, как бы «спрессовано» окружающими гласными, чтобы гортань не успела отклониться от певческой позиции. Это будет экономить и расход дыхания (т.к. глухие согласные образуются без звука, лишь при утечке воздуха) и способствовать выработке кантилены. При вялой артикуляции произношение глухих согласных замедляется. В этом случае голосовая щель задерживается в разомкнутом положении более длительное время, появляется сип. Вот почему с самого начала вокальной работы необходимо добиваться активной артикуляции, но не допускать при этом чрезмерных напряжений и мышечных зажимов.

Поскольку первая и главная задача в вокальной работе – это научить тянуть звук, петь напевно, первые упражнения следует вокализировать с помощью чистых гласных, а для исправления каких-либо недостатков певческого голоса использовать различные слогосочетания.

Метод показа и подражания, или объяснительно-иллюстративный метод включает в себя традиционные методы: объяснение и показ профессионального вокального звучания.

В певческой практике следует различать: метод подражания «вокально-технический» и метод подражания «художественно-исполнительский». Используя эти методы, вокальный педагог должен умело владеть показом, используя различные регистры своего голоса.

Методом показа и подражания художественно-исполнительских моментов, способов выразительности особенно не следует увлекаться. Целесообразнее прийти к ним методом воздействия на эмоциональную сферу поющего, заставив его прочувствовать художественный образ, пережить его в результате восприятия и анализа музыки и текста. Поисковые ситуации и наводящие вопросы помогут поющему найти соответствующие приемы вокального исполнения, проявить инициативу в их поиске, благодаря чему развивается мышление, самостоятельность и творчество обучающего пению.

Метод подражания следует применять только на начальном этапе вокальной работы, так как с помощью подражания начинающий певец сможет целостно организовать голосовую функцию и сознательно закрепить то, что произвольно возникает. При повторных воспроизведениях удачных моментов во время пения, внимание поющего направляется на запоминание мышечных, вибрационных и слуховых ощущений, возникающих в этот момент. Из-за того, что метод показа направляется лишь на раскрытие сущности певческого приема, опираясь на слуховое восприятие и проходит на уровне подсознания, его можно применять только на начальном этапе вокального обучения. В дальнейшем этот метод должен проходить от подражания к постепенному осмыслению поющего своих вокальных движений и самостоятельному их использованию, он должен сам найти внутренние установки для выполнения той или иной исполнительской задачи. Таким образом, от подсознательного подражания к осмыслению художественного образа и осознанному поиску вокальных приемов и способов исполнения – такова цель использования метода показа и подражания в классе пения.

Метод мысленного пропевания

Метод мысленного или внутреннего пения один из основных в практической вокальной работе. Он выполняет роль активизации слухового внимания, направленного на восприятие и запоминание звукового эталона, подготавливает почву для более успешного вокального обучения, но не подменяет вокальную тренировку, так как научиться правильно воспроизводить звук и интонировать можно только в процессе самого пения.

Использование метода внутреннего пения связано с такими видами психической деятельности, как музыкально-слуховые представления (не

только высоты тона, но и всех вокально-исполнительских компонентов). Музыкальные и эмоциональные выразительные представления во время пения неизбежно изменяют ритм певческого дыхания в соответствии с музыкальной фразировкой, вызывая ощущение певческой опоры, внутренней мышечной активности певческого аппарата. Мысленное пение учит внутренне сосредоточиться, предохраняет голос от переутомления, полезен на восстановительном этапе после заболеваний простудного характера.

Многократное мысленное повторение с целью заучивания и тренировки, развивает творческое воображение, которое необходимо для большей выразительности исполнения, слуховое внимание делает направленным. На занятиях в классе сольного пения можно использовать следующий методический прием: при демонстрации концертмейстером образца исполнения вокального произведения, поющий должен внимательно слушать аккомпанемент и мысленно пропевать с активной, хотя и беззвучной артикуляцией. Это активизирует мышечный аппарат всего голосообразующего комплекса, включая и дыхательную мускулатуру.

Таким образом, мысленное пение можно считать основой формирования вокально-слуховых представлений и совершенствования слухо-двигательных связей. Его надо рассматривать как один из наиболее оптимальных, эффективных методов повторения, разучивания, исполнительного совершенствования вокального репертуара, усвоения новых вокальных приемов или трудно интонируемых оборотов в пении, а также форму самостоятельной работы с наименьшими затратами голоса.

Метод сравнительного анализа

В практике вокального обучения метод сравнительного анализа нашел широкое применение. Этот метод используется с первых уроков, когда поющий должен дать свои первые эстетические оценки певческому звуку. Сравнивая различные образцы звучания голоса, поющий учится понимать и дифференцированно воспринимать отдельные компоненты вокального исполнения, отличать правильное звукообразование от неправильного. Благодаря протекающим при этом аналитическим умственным операциям у него активно развиваются мыслительные способности, вокальный слух и художественный вкус.

Методом сравнительного анализа педагог учит поющего не только слушать, но и слышать себя, что формирует навыки самоконтроля в процессе обучения пению. Известно, что поющий слышит себя иначе, чем со стороны. Поэтому сравнение звучания своего голоса в записи с заданным эталоном или представлением о нем помогает учащемуся наиболее ярко услышать недостатки своего исполнения. Вот почему в учебном процессе сольного пения целесообразно и полезно использовать запись голосов учащихся.

Метод сравнительного анализа можно использовать также и при прослушивании пения других учащихся или записей знаменитых певцов. При этом музыкальное восприятие обучающегося пению становится осознанным, углубляются и уточняются вокально-слуховые представления о

качестве певческого звука и способах его образования, а, следовательно, улучшается и воспроизведение.

Способы педагогического воздействия: конкретная постановка технических задач (положение языка, гортани, головы при вокализации, степень открытия рта, атака и направление звука, точность вокального вдоха и выдоха и т.д.); объяснение и показ педагога студенту в случае непонимания; воздействие педагогическим репертуаром.

Тема 3. Согласованная работа всех систем голосового аппарата

Механизмы голосообразования: миоэластическая (М. Гарсиа, XIX в.) и нейрхронаксическая (Р.Юссон, XX в.) теории голосообразования. Строение голосового аппарата: источник звука, дыхательная система, резонаторная система, артикуляционный аппарат.

Голосовые связки (истинные, ложные) и сопротивление подскладочного и надскладочного давлений. Необходимость нахождения правильного импеданса в процессе вокального звукообразования. Составное понятие певческой опоры звука, комплексность ощущений опоры звука при вокализации.

Атака (начало) звука: твердая, мягкая, придыхательная. Принципы работы вокального аппарата при разном типе атаки звука. Значение атаки для звукообразования. Снятие (окончание) звука: мягкое снятие, филировка, снятие сбросом.

Регистры голоса: грудной, головной, смешанный, свистковый. Понятие переходных нот. Упражнения на сглаживание регистров. Микстовое звучание: «теория лифта» (И. де Банди).

Позиционное единство звукообразования. Каждый гласный звук характеризуется своим укладом языка, определенной степенью раскрытия рта и раствора губ. Все гласные формируются в зеве. В пении необходимо зафиксировать, сохранить положение гласной до конца ее звучания. Все гласные надо уметь фиксировать кончиком твердого языка в основании нижних передних резцов.

Упражнения на выравнивание разных гласных:

1. Слитно и протяжно произнесите несколько гласных звуков на одном выдохе (прием пульсации):

ааааэээээ	ааааеееее
ааааиииии	ииииааааа
ооооояяяя	ааааииииииооооо
ииииэээээааааа	ааааииииииэээээоооооо

2. На одной ноте петь все гласные в следующей последовательности: а, э, и, о, у; а, о, э, и, у, не торопясь, на одном дыхании. Контролировать качество звука, его ровность. Порядок гласных обеспечивает удобство артикуляции, стабильность, ровность звука, исключая те случаи, когда на "а" гортань зажата. В этом случае надо начинать с удобной гласной; исходя из этих сложностей многие педагоги категорически против пения вокализов

сольфеджио, особенно на раннем этапе обучения, так как внимание поющего направлено в другое русло, что отражается на качестве звука.

3. Выравнивание гласных ИЭАОУОАЭИ (на одном звуке)

4. Добавление согласных в ИЭАОУОАЭИ (на одном звуке)

5. Упражнения для выравнивания гласных (а-е-и-о-у , и-е-а-о-у-) с пропеванием секунд как на различные гласные в комбинации с различными согласными по ступеням: I-II-I-VII-I или пропеванием терций V-III-IV-II-I (в этом случае поётся комбинация: на-не-ни-но-ну или: ни-не-на-но-ну или с любой другой согласной в зависимости от места нахождения в диапазоне и цели).

6. Маскировочный метод выравнивания гласных (автор Н.А. Дзубо), применяемый на первых этапах обучения пению, если применение обычного фонетического метода не приносило желаемых результатов. Наблюдения и певческий опыт натолкнули педагога на идею «маскировки» тех же самых слогов и на той же высоте, но в составе вокально-литературной фразы, специально подобранной под решение имеющейся проблемы.

Упражнения на «прикрытие» звука. Эстетика открытого и прикрытого вокального звука в разных стилевых направлениях популярной музыки. В вокальной педагогике существуют термины «открытый», «прикрытый» и «перекрытый» звуки, в которых прикрытый звук является золотой серединой.

Певец должен избегать переломных, переходных нот, выравнивая голос посредством хорошо контролируемого дыхания и еле заметного изменения гласного звука в смысле *более темной его окраски*. Это изменение и называется «прикрытием» гласного. Прикрытие звука – настройка голосового аппарата (главным образом за счет расширения нижней части глотки и соответствующего формирования полости рта), придающая певческому звуку некоторую затемненность, мягкость, глубину. Прикрытость звука акустически связана с присутствием в нем так называемой нижней форманты. Прикрытие звука применяется в вокальной педагогике для сглаживания регистров, благодаря чему получается как бы однородность голоса на всем диапазоне. Однако следует опасаться чрезмерного затемнения («перекрытия») звука, придающего ему тусклый, глухой тембр. Мету прикрытия звука устанавливает педагог, исполнитель, руководствуясь своим вокальным слухом и эстетическим вкусом.

Прикрытые звуки легче воспроизводятся, если глотка в меру расширяется, а гортань опускается ниже её нормального положения, то есть сохранением при пении вокального зевка. Петь верхние звуки без прикрытия – большая нагрузка на голос и не эстетично.

Методический подход к воспитанию прикрытого звучания на всем диапазоне у различных педагогов бывает различен. Чаще всего, найдя прикрытое звучание на переходных нотах или верхнем участке диапазона, где голос легко прикрывается, педагог этот принцип формирования звука постепенно «спускает» по диапазону все ниже и ниже. Постепенно этот способ прикрытого голосообразования становится основным для данного певца и распространяется по всему диапазону.

Упражнения для достижения силы звука, глубины и красоты тембра. Упражнения на концентрацию звука. (Упражнения приводятся по материалам Белобровой Е.Ю.). Тембр, обертоны высокой и низкой певческой форманты.

Эти упражнения необходимы тем, у кого глухой, заглушенный звук, трудности с исполнением верхних и средних нот, сиплый звук на всех или некоторых гласных (часто на «Ы», «Э»), склонность к занижению нот.

Упр.1 Закрытый слог «М». Сделайте быстрый вдох носом. Одновременно опустите гортань, как во время зевка и откройте ноздри. На выдохе споем одну ноту на согласную «М». Гортань остается внизу. Нижняя челюсть опущена так, что зубы не касаются друг друга. Язык лежит свободно. Губы сомкнуты, но не напряжены. Ноздри открыты. Вы должны добиться удержания долгого ровного звука. Вибрация ощущается в области носа, переносицы, щек, подбородка. Эпицентр вибрации находится на передних верхних зубах. Старайтесь не допускать гнусавого призвука. Не тянитесь к ноте снизу, атакуйте сверху, как бы нажимая на воображаемую клавишу. В противном случае нота получится несколько заниженной, или будет присутствовать ощущение, что вы "подъезжаете" к ноте, не точно интонируя. Начинать это упражнение надо с любой удобной вам ноты, находящейся в середине диапазона, и постепенно повышать и понижать тон. Не рекомендуется делать это упражнение в высоком регистре, оставайтесь в низком и среднем.

Упр.2 М-И-И-И-И-И-И-И. В этом упражнении первая нота должна звучать так же, как и в предыдущем. Для исполнения последующих нот необходимо немного открыть рот, следя, однако, чтобы не появилось какое-либо напряжение. Звук «И» во время пения не должен отличаться от обычного разговорного (как в слове «улитка»).

Упр.3 М-И-Э-А-О-У-О-А-Э-И. Когда вы почувствует контроль над буквой "И", переходите к этому упражнению. Все гласные должны быть исполнены одинаковым звуком — звонко, без хрипа и прорыва. Необходимо постоянно чувствовать точку концентрации звука на верхних передних зубах.

Следующие упражнения предназначены для всех, но особенное внимание на них следует обратить тем, у кого заметны следующие недостатки пения: гнусавый призвук, дрожание голоса, неумение пропевать изящные мелодические украшения. Если, по мере приближения к верхним нотам, ваш голос становится тонким, в нем не хватает мощного драматического тона, столь необходимого для исполнения роковых композиций, то эти упражнения, несомненно, для вас. Выполняя их, используйте также все полезные навыки, приобретенные при работе над упражнениями предыдущего цикла.

Упр.1 РО-О-О-О-О-О. Рот открыт широко, челюсть находится в самом нижнем положении. Губы расслаблены. Не старайтесь формировать букву «О» губами. Она должна находиться как бы внутри гортани. При таком положении звук будет напоминать нечто среднее между «О» и «А». Возьмите зеркало и проверьте положение языка на гласной . Не забывайте, что гортань

чуть поднявшись на Р, должна снова опуститься на О. Необходимо помнить о состоянии застывшего зевка. Контролируйте работу нижнего резонатора. Для этого необходимо представить, что рот переместился на грудь и звук идет оттуда.

Упр.2 РО!-О!-О!-О!-О! В этом упражнении после каждого слога выполняется резкий выдох и быстрый вдох, как бы добор воздуха. Выдох происходит за счет резкого сокращения мышц пресса, как во время смеха. Этот прием называется активный выдох. Если он выполнен правильно, то добор воздуха происходит автоматически. Чем выше вы поднимаетесь, тем глубже должен быть звук. Звук все больше и больше должен походить на стон, как будто на груди лежит тяжелая гиря, и вы поете через силу. Не закрывайте рот и не напрягайте шею.

Упр.3 РО-О'О-О'О-О'О-О'О-О'О-О'О-О'О. Во время выполнения этого упражнения после каждых двух звуков *О* делайте маленький выдох и вдох ртом (дыхание обозначено знаком апострофа), как бы добор воздуха (см. упр.2). Старайтесь не прыгать с ноты на ноту, а плавно переползайте, делая глиссандо. Должно возникать ощущение, как будто вы натягиваете нижнюю ноту на верхнюю. При этом более высокий звук должен отзвучивать в груди глубже предыдущего.

Упр.4 РО-О'О-О'О-О'О-О'О-О'О-О'О-О'О. В отличие от предыдущего, данное упражнение выполняется, легко перескакивая с ноты на ноту. Постепенно ускоряйте темп, но следите за тем, чтобы не тянуться за звуком, вытягивая шею и запрокидывая голову, а опускать его на грудь. Знаком апострофа отмечен активный выдох и добор дыхания.

Большая роль в достижении красоты и глубины тембра, развитии силы звука принадлежит резонаторам. Именно резонаторы придают нашему голосу приятную на слух тембровую окраску. Вокальная педагогика всего мира борется за эти качества всеми средствами, стремясь искоренить неприятные на слух оттенки горлового, связочного тембра.

Упражнения на развитие диафрагменного дыхания по системе А.Н. Стрельниковой.

Стрельниковская дыхательная гимнастика создавалась на рубеже 1930-х – 1940-х гг. как способ восстановления певческого голоса. Гимнастика зарегистрирована Государственным Институтом патентной экспертизы в 1972 году. Ее автору, Александре Николаевне Стрельниковой, в Государственном реестре СССР было выдано авторское свидетельство номер 411865 на «Способ лечения болезней, связанных с потерей голоса».

Гимнастика оказывает и общее воздействие на весь организм в целом:

- налаживает нарушенные функции сердечно-сосудистой системы, укрепляет весь аппарат кровообращения;
- исправляет развившиеся в процессе заболевания различные деформации грудной клетки и позвоночника;

- повышает общую сопротивляемость организма, его тонус, оздоравливает нервно-психическое состояние у больных.

Комплекс упражнений для вокалистов:

1. «Насос» — 12 раз по 8 вдохов-движений (96).
2. «Кошка» — 12 раз по 8 вдохов-движений (96).
3. «Обними плечи» — 12 раз по 8 вдохов-движений (96).
4. «Большой маятник» — 12 раз по 8 вдохов-движений (96).
5. «Шаги»: «Передний шаг» — 32 вдоха-движения;

1. «Насос» («Накачивание шины»). Исходное положение: станьте прямо, ноги чуть уже ширины плеч, руки вдоль туловища. 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 вперед делаются ритмично и легко, низко не кланяйтесь, достаточно поклона в пояс. Спина круглая (а не прямая), голова опущена. 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.

Ограничения: при травмах головы и позвоночника; при многолетних радикулитах и остеохондрозах; при повышенном артериальном, внутричерепном и внутриглазном давлении; при камнях в печени, почках и мочевом пузыре не кланяйтесь низко. Поклон делается едва заметно, но обязательно с шумным и коротким вдохом через нос. Выдох делается после каждого вдоха самостоятельно (пассивно) через рот, но не открывайте его широко.

2. «Кошка» (приседание с поворотом). Исходное положение: станьте прямо, ноги чуть уже ширины плеч (ступни ног в упражнении не 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, произвольно. Колени 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).

3. «Обними плечи» (вдох на сжатии грудной клетки). Исходное положение: 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-накрест), 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.

Ограничения: сердечникам с ишемической болезнью сердца, врожденными пороками, перенесенным инфарктом в первую неделю тренировок не делать упражнение «Обними плечи». Начинать его нужно со второй недели вместе с другими упражнениями стрельниковской гимнастики. В тяжелом состоянии нужно делать подряд не по 8 вдохов-движений, а по 4 вдоха-движения или даже по 2, затем отдых 3-5 секунд и снова 2 или 4 вдоха-движения. Женщинам начиная с шестого месяца беременности в упражнении «Обними плечи» голову назад не откидывать, выполнять упражнение только руками, стоя ровно и смотря прямо перед собой.

4. «Большой маятник» («Насос» + «Обними плечи»). Исходное положение: 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!

5. «Шаги», или «Передний шаг». Исходное положение: станьте прямо, ноги чуть уже ширины плеч. Поднимите левую ногу, согнутую в колене, вверх, до уровня живота (от колена нога прямая, носок тянуть вниз, как в балете). На правой ноге в этот момент делайте легкое танцевальное приседание и короткий, шумный вдох носом. После приседания обе ноги должны обязательно на одно мгновение принять исходное положение. Поднимите вверх правую ногу, согнутую в колене, на левой слегка приседайте и шумно «шмыгайте» носом (левое колено вверх – исх. положение, правое колено вверх – исх. положение). Нужно обязательно слегка присесть, тогда другая нога, согнутая в колене, легко поднимется вверх до уровня живота. Корпус прямой. Можно одновременно с каждым приседанием и поднятием согнутого колена вверх делать легкое встречное движение кистей рук на уровне пояса. Помните! Выдох должен совершаться после каждого вдоха самостоятельно (пассивно), желательно через рот. Норма: 8 раз по 8 вдохов-движений. Упражнение «Передний шаг» можно делать стоя, сидя и даже лежа.

Ограничения: при заболеваниях сердечно-сосудистой системы (ишемическая болезнь сердца, врожденные пороки, перенесенный инфаркт) не рекомендуется высоко (до уровня живота) поднимать ноги. При травмах ног и тромбозах это упражнение выполнять только сидя и даже лежа (на спине), очень осторожно, чуть-чуть поднимая колено вверх при шумном вдохе. Пауза (отдых) — 3-4 секунды после каждых 8 вдохов-движений, можно продлить ее до 10 секунд.

Упражнение «вакуумизация лёгких» (К. Линклейтер). «Вакуумизация лёгких» позволяет развивать самые трудно осознаваемые мышцы в нашем

певческом аппарате: это межреберные мышцы, мышцы-вдыхатели. Необходимо сделать очень плотный выдох, выдохнуть весь воздух до последней капли, зажать нос, сжать губы, попробовать мышечно сымитировать вдох без набора воздуха, почувствовать мускулатуру. После понимания, что без воздуха больше находиться невозможно, освободить нос и позволить воздуху вдохнуться свободно, без усилия. Специально вдыхать, всасывать воздух не надо, воздух должен пойти произвольно.

Развитие мышц-вдыхателей и мышц-выдыхателей по системе йогов (техника «железной рубашки»). Для вокала обычного физиологического дыхания не хватает. Вокальный процесс требует большего количества воздуха, постоянного дыхательного запаса, экономного расходования его и своевременного возобновления, регулируемых дыхательным центром головного мозга. В начальной стадии овладения вокальным дыханием участвуют воля и сознание, направленные на выполнение нужного дыхательного задания. Такое произвольное вокальное дыхание, достигаемое только путем тренировки, постепенно становится непроизвольным и организованным. Многие восточные религии и философские течения практикуют дыхательные упражнения для достижения определённых целей. В философии Индуизма, например, важным элементом, без которого не возможна жизнь, является так называемая «прана». «Пранаяма» – дыхательная гимнастика, способствующая духовному совершенствованию и телесному здоровью.

Резонаторная система. Упражнения для выработки ощущений головного и грудного резонирования.

Упражнения для верхних резонаторов

1. В положении стоя сделайте короткий вдох через нос. Выдыхая с закрытым ртом, без напряжения произносите звук «м» с вопросительной интонацией. Добивайтесь при этом ощущения легкой вибрации в области носа и верхней губы.

2. Глубоко вдохните. Выдыхая, произнесите одно из следующих слов: «бомм», «бимм», «домм», «донн», «бонн», «димм». Последнюю согласную произносите протяжно. Как и в первом упражнении добивайтесь вибрации в районе носа и верхней губы.

3. Глубоко вдохните. Выдыхая, протяжно произнесите какой-нибудь слог, состоящий из согласных «м» или «н» в сочетании с различными гласными (мам, мум, мим, мом и т.п.).

4. Глубоко вдохните. На одном выдохе произнесите сначала коротко, а затем протяжно один из открытых слогов: «ми-миии», «мо-мооо», «му-мууу», «мэ-мэээ».

Упражнения для грудных резонаторов

Выполняя эти упражнения, старайтесь произносить гласные «о» и «у» протяжно и очень низким голосом. В идеале вы должны почувствовать выраженное резонирование в области грудной клетки.

1. Исходное положение – стоя, руки на груди. Наклоняясь вперед, на выдохе произносите гласные «у» и «о» длительно и протяжно.

2. На выдохе нараспев произносите следующие слова: «молоко», «мука», «око», «окно», «олово».

3. В положении стоя положите руку на грудь. Зевните с закрытым ртом и задержите гортань в нижнем положении. На выдохе произнесите звук «у» или «о». Если вы не чувствуете вибрацию в грудной клетке, постукивайте ее рукой.

Тема 4. Система упражнений на развитие внутренней и внешней артикуляции

Артикуляционный аппарат. Внутренняя (мышцы глотки, мягкое нёбо, корень языка) и внешняя (губы, нижняя челюсть, язык, щеки) артикуляция. Скоординированная работа артикуляционных мышц с дыхательными мышцами и мышцами гортани. Комплекс упражнений на укрепление артикуляционного аппарата. Упражнения на подвижность мягкого неба, языка и гортани. Комплекс упражнений на снятие зажимов окологортанной мускулатуры.

Вокальный зевок.

В вокальной литературе это называется «вокальным зевком», когда активизируются мышцы глотки, зёва, мягкого неба, разжимаются челюсти, освобождается язык, опускается гортань. При свободной широкой гортани, активной атаке звука должно быть поднято мягкое небо (небные занавески). Ф. Ламперти говорил, что оно должно принимать «вид выгнутого паруса, надутого ветром». Э. Карузо считал, что певцу «полезно упражняться в открывании горла перед зеркалом и стараться при этом увидеть небо также, как когда мы показываем горло врачу».

«При правильном образовании певческого звука мягкое нёбо почти целиком отделяет носоглотку от глотки, то есть находится в высоко поднятом состоянии, близком к зевку. При нём расширяется полость глотки, увеличивается её резонаторная способность, возрастает сила звука. При вокальном зевке опускается корень языка и подъязычная кость, к которой подвешена гортань. Поэтому зевок является методическим приемом произвольного опускания гортани». (А.Г. Менабени)

Упражнения на подвижность мягкого нёба, языка и гортани.

Малоподвижная небная занавеска (мягкое небо) и язык мешают выходу свободного звука. Он становится плоским, гнусавым. Следующие упражнения тренируют подвижность мягкого неба, языка и гортани. Воображение должно быть направлено на твердое небо, свод мягкого нёба, не зажатые челюсти и на широкое, свободное, опущенное горло (гортань).

Какое-то из этих упражнений – одно, два – обязательно помогут найти правильные вокальные ощущения.

1. 3-4 согнутых в кулак пальца вставляем в рот в качестве расширителя. Максимально членораздельно, отчетливо и громко произносим буквосочетания НГА, НГО, НГЫ, НГЕ, НГУ, НГЯ. Голову не задираем, выполняем упражнение до ощущения усталости в области гортани.

2. Открыть рот. Резко выталкивать язык наружу с таким ускорением, чтобы обратно он как бы запрыгнул сам, стараясь дотронуться языком до подбородка. Представить лягушку, ловящую комара. Рот открыт, не дергается и не закрывается, челюсть расслаблена. На первых порах можно придерживать себя за подбородок. Работать ритмично в удобном темпе до ощущения усталости мышц гортани. Следить, чтобы в каждом упражнении действовала только нужная группа мышц, нужно научиться дифференцировать работу отдельных мышц вокального аппарата и произвольно ими управлять. Следить за дыханием, осанкой, не напрягать плечи, шею.

3. Вы "видите" перед собой ароматный цветок и нюхаете его. Воображение помогает ощутить аромат цветка. То место, куда аромат проникает, то место, которое он «заполняет», и область, которую он «раздвигает», надо ощутить и запомнить. Подобное состояние должно возникать одновременно с дыханием перед мгновением начала звука.

4. Представить большое, сочное, красивое яблоко, которое нужно откусить. Надо представить, почувствовать, как «раздвигается и поднимается» верхняя челюсть и нёбо при этом желании укубить побольше вкусного яблока. Поищите эти ощущения, найдите естественность, свободу. Упражнение позволяет освободить от зажима челюсть и почувствовать пространство во рту и глотке («теория лифта» Белобровой Е.Ю.).

5. Во рту – «горячая картошка», которая обжигает нёбо, не выплевывая, стремиться остудить её, подхватывая прохладный воздух, который охлаждает небо, обожжённое картошкой.

6. Представить собаку в жаркую погоду. Она бежит, ей жарко, у неё высунут язык для терморегуляции, дышит быстро-быстро, охлаждая, таким образом, пасть и весь организм. Не надо высовывать язык, дышать часто-часто, чтобы охладить небо, почувствовать, какое высокое мягкое нёбо, а гортань при этом низкая, свободная, широкая.

7. Зевок с закрытым ртом. При каждом повторении упражнения зевок должен происходить таким образом: мягкое нёбо поднимается, глотка освобождается, гортань опускается.

Комплекс упражнений на снятие зажимов окологортанной мускулатуры

Часто правильному пению мешают мышечные зажимы, излишнее напряжение отдельных групп мышц, их дискоординация.

Эти упражнения помогают снять зажимы окологортанной мускулатуры и правильно организовать работу мышц, тем самым содействуя правильному процессу голосообразования. Прежде всего, следует позаботиться о правильной осанке: спина прямая, плечи расправлены и опущены вниз, голова находится в среднем положении. Не задирайте голову вверх – это излишне напрягает гортань и голосовые связки. Работайте ритмично.

1. «Прополоскать» горло воздухом, при этом беззвучно произносить «а-э-о».

2. Беззвучно произносить «а-э-о» перед зеркалом (открывая не рот, а зев). Мысленная речь полезна и после простуды, когда острый воспалительный процесс закончился, но сипота еще осталась, голосовые складки полностью пока не смыкаются, узелки не рассосались.

3. Открыть рот. Сделайте вдох носом, выдыхайте через открытый рот; ладони, которые нужно держать около рта, «почувствуют» теплое дыхание.

4. Перед зеркалом тренировать зевок с открытым ртом, оттягивая маленький язычок, это, значит, поднимая его высоко (держите до одной минуты).

5. Делать зевок с закрытым ртом.

6. Чередовать зевок с открытым и с закрытым ртом.

7. Упереться подбородком в кулак поставленной на стол руки. В таком положении стараться открыть рот, откидывая голову назад, а подбородок, удерживая на кулаке, беззвучно сказать «а».

8. Исполнить то же самое упражнение, но с сочетаниями «ага», «анна», «амма», «алла» и т.д.

9. Опустить голову вниз и постараться раскрыть шире не рот, а зев (5-6 раз).

10. Загните кончик языка вверх, беззвучно произнося «а-э-о» (5-6 раз).

11. Сделайте то же самое упражнение, но со звуком.

12. Мелко-мелко, дробно, как в ознобе, постучать зубами. Внимание направить на передние зубы, на свободу челюстей, собственно с зажатыми челюстями вы и не сможете дробно стучать зубами. А теперь попробуйте ощутить передние верхние зубы, их корни, то есть то место, откуда начинается твёрдое нёбо.

13. Лошадка. Поцокать языком громко и быстро в течение 10-30 сек.

14. Ворона. Произнести: «Ка - аа - аа – ар». Смотреть при этом в зеркало. Постараться как можно выше поднять мягкое нёбо и маленький язычок. Повторите 6-8 раз. Попробовать повторить это беззвучно.

15. Колечко. Напряженно скользя кончиком языка по нёбу, стараться дотянуться до маленького язычка. Делайте это с закрытым ртом. Повторить несколько раз.

16. Лев. Дотянуться языком до подбородка. Повторить несколько раз.

17. Трубочка. Вытянуть губы трубочкой, поворачивать ими по часовой стрелке и против часовой стрелки, потянуться губами до носа, до подбородка. Повторить 6-8 раз.

18. Смех. Во время смеха положить ладонь на горло, прочувствовать, как напряжены мышцы. Подобное напряжение можно ощутить при выполнении всех предыдущих упражнений. Смех можно вызвать и искусственно, ведь с точки зрения работы мышц не имеет значения, смеётся человек по-настоящему или просто произносит «ха-ха-ха». Искусственный смех быстро пробудит приподнятое настроение.

Тема 5. Система упражнений на освобождение мышц,

не участвующих в голосообразовании

Физическая и психологическая готовность к пению. Позвоночник – опора дыхания: правильное, устойчивое положение корпуса. Работа над осанкой. Необходимость освобождения мышц, не участвующих в голосообразовании. Напряжение и расслабление.

Выравнивание позвоночника. Компенсаторная функция мышечного корсета для удержания позвоночника. Все части позвоночника должны нести одинаковую нагрузку в поддержании тела. Если для поддержания тела нижняя часть позвоночника слабая и не выполняет своих функций, то напрягаются мышцы живота, что не позволяет им откликаться на приёмы дыхания. Когда верхняя часть позвоночника слабо поддерживает грудную клетку и плечевой пояс – помогают грудные мышцы. Когда шейные позвонки не выровнены – расстраивается весь звуковой канал. Зажатые шейные позвонки автоматически зажимают мышцы челюсти, гортани, языка и даже губ.

Выстраивание и расслабление позвоночника.

Сначала сосредотачиваем внимание на копчике. От него, как башню из кубиков, начинаем выстраивать позвонок за позвонком, накладывая их друг на друга. Поднимаемся вверх по спине. Одновременно как бы выравниваем и вытягиваем позвоночник до седьмого шейного. На шейные позвонки – особое внимание: шея не должна напрягаться, голова свободно повисает на вершине, мы не поднимаем голову, а голова как бы всплывает на вершине позвоночника. Затем почувствуйте, что вес головы – обуза для позвоночника, и под тяжестью он начинает рассыпаться позвонок за позвонком, сверху вниз.

Осознавание мышц шеи.

1. Повороты головы. Повернуть голову к левому плечу, зафиксировать упор головы на 2-3 сек., почувствовать движение мышц, затем перевести голову к правому плечу – плавно, медленно, мягко перекачивать голову, опуская её на грудь. Повторять.

2. Для задних мышц шеи. Руки на затылок. Прижимая руки к шее, напрячь мышцы шеи, затем отпустить (3-4 раза).

3. Расслабление шеи. Руки на колени. Подпереть голову ладонью и отдохнуть. Меняя силу рук, переносить ощущение веса головы то на левую, то на правую ладонь.

Упражнения на расслабление.

1. Встать прямо, ноги на ширине плеч, руки свободно вдоль тела. Приподнимаясь на пальцах, одновременно поднимать руки вверх, потягиваясь всем телом и взглядом. Потом, как бы сбрасывая тяжесть, резко сбросить напряжение, позволив рукам упасть свободно, позвоночнику расслабиться, а ногам подкоситься.

2. Поза бодрости и усталости (для корпуса и любых частей тела).

3. Развалиться на стуле, откинув голову, руки висят, рот полуоткрыт.

4. Сидя опереться лбом о стол, мягко переводить голову справа налево и обратно. Во время поворота тянуть звук «м» или «н», для касания резонатора.

Зажатия и зажимы. Влияние психологической и эмоциональной зажатости на процесс вокализации в классе и на сцене: физиологический и эстетический аспекты. Методы работы над устранением мышечных и эмоциональных зажимов вокалиста.

Развитие пластической культуры вокалиста. Жест, поза, пластика как визуальное средство выразительности сценического исполнителя.

Тема 6. Методика работы над недостатками звучания голоса

Гнусавость (носовой призыв). Причина: недостаточная подвижность мягкого нёба, неправильная форма языка при звукоизвлечении. Методика исправления: специальные дыхательные упражнения, «зевок», «горячая картошка» и др.

Заглубленный звук (слишком глухое звучание голоса). Методика исправления: упражнения, содержащие сочетания близко произносимых согласных и гласных («ни», «зи», «зе», «ди», «би» и т.д.)

«Белый» звук (плоское, резкое, переоткрытое звучание). Методика исправления: упражнения и приемы, повышающие импеданс; округленный звук; опущенная гортань; прикрытие звука; упражнения с гласными «у» и «о» с добавлением согласных «к» и «г», которые формируются в глоточной полости.

Сип («песок» в голосе). Причины: неверная эксплуатация голосового аппарата, несоблюдение гигиены голоса, неправильный подбор репертуара, большая певческая нагрузка на непоставленный голос, мутационные процессы. Последствия: фонастения, хроническое несмыкание, болезни связок и всего голосового аппарата, потеря голоса. Методика исправления: в зависимости от причин, рекомендуется консультация врача-фонолога, фонопедические упражнения, соблюдение гигиены голоса, постановка голоса.

Тусклое звучание голоса (стертый тембр). Причины: излишнее применение приема «прикрытия», плохое смыкание связок, непробужденные резонаторы. Методика исправления: упражнения на твердую и мягкую атаку, выработка ощущений головного и грудного резонирования, построение упражнений на гласных «и», «а», йотовый гласных, сонорных и звонких согласных звуках.

Форсированный звук (чрезмерное перенапряжение голосового аппарата). Причина: неверная эксплуатация голосового аппарата. Методика исправления: рекомендуется консультация врача-фонолога, фонопедические упражнения, постановка голоса, соблюдение гигиены голоса, нахождение правильного импеданса, опоры звука, активизация резонаторной системы, правильный подбор педагогического репертуара.

Горловое звучание (зажатый голос). Причины: повышенный тонус гортанного сфинктера; удлиненная фаза смыкания голосовой щели.

Методика исправления: упражнения, способствующие понижению тонуса гортанного сфинктера, придыхательная атака с переходом на мягкую, фальцетное звучание.

Недостатки тембра, связанные с нарушением вибрато: отсутствие вибрато, тремолирующее и качающее вибрато. Причины: нарушение равновесия основных голосообразующих факторов: выдоха, работы гортани и резонаторов; излишнее напряжение мышц шеи или окологортанных мышц; ослабление мышц, удерживающих гортань. Методика исправления: упражнения на развитие вибрато, на снятие лишних напряжений и поиск естественного звучания голоса.

Фальшивая интонация. Причины: недостаточно развитый музыкальный слух, несогласованность в работе всех систем голосообразования, низкая позиционность звука, неоднородное позиционное звучание, фонастения, волнение. Методика исправления: сольфеджирование, постановка голоса, работа над высокой вокальной позицией, упражнения на выравнивание гласных, регулярность вокальных занятий и публичных выступлений.

Тема 7. Вокально-технические приемы и орнаментика вокалиста в популярной музыке

Орнаментика как способ украшения и художественного окрашивания вокальной мелодии при помощи мелодических фигур и вокально-технических приемов. Вокально-технические приемы популярной вокальной музыки: субтон, вокальный рык, йодль (одиночный, множественный, обратный), штробас, фальцет, скриминг, гроулинг (джазово-блюзовый, классический, грантинг), обертоновое пение, драйв. Основные мелодические фигуры: слайд (глиссандо), мелодическая фигурация, пассаж, мелизмы (форшлаг, мордент, трель, группетто), вибрато, акценты (динамические: тенуто, акцент для выделения долей, сфорцандо; ритмические: синкопа, триоль; тембровые: стаккато, акцентированное стаккато; мелодические: бендинг) и др. Обусловленность выбора различных красок и украшений голоса художественной задачей и стилевым направлением произведения, а также музыкальным вкусом вокалиста.

Как любой другой вид исполнительского искусства певческая деятельность является творчеством. Известно положение о том, что самому творческому акту научить невозможно, но возможно создать определенные педагогические условия, которые будут оказывать содействие развитию у студента творческого начала, творческого мышления и воображения, художественного вкуса. Конечно, в первую очередь педагог должен помочь проявить студенту неповторимый тембр его голоса, научить вокальной технике и умению распоряжаться ею. Ведь вокалист, не владеющий своим голосом, беспомощен при исполнении художественных произведений.

Формирование певческих навыков должно вестись непременно на каждом из этапов исполнительского процесса: от технической постановки вокального голоса до реализации творческой задачи в концертном выступлении. При этом элементы художественного и технического в процессе исполнительской работы неразделимы.

Занятия певца по вокальной технике исполнения включают в себя работу над голосоведением, тембром, динамикой, фразировкой, выбором и точным качественным исполнением того или иного вокально-технического приема. И весь этот труд в итоге подчинен единой цели – художественно-выразительному исполнению произведения. На начальном этапе обучения преобладает техническая работа, а на более позднем внимание концентрируется больше на художественной стороне произведения.

Орнаментика (от лат. ornamentum – «украшение») в вокальном исполнительстве включает в себя способы украшения и художественного окрашивания вокальной мелодии при помощи специальных музыкальных мелодических фигур и различных вокально-технических приемов. Выбор исполнителем тех или иных вокально-технических приемов, красок и украшений голоса, которыми он владеет, обуславливается и определяется стилистической направленностью и эмоционально-образной сферой музыкального произведения. Перечислим основные, наиболее употребимые в практике вокального исполнительства технические средства украшения вокальной мелодии.

К вокально-техническим приемам относятся субтон, вокальный рык, йодль, штробас, фальцет, скриминг, гроулинг, обертоновое пение, драйв.

Субтон (сокр. от ит. subito – «внезапно», «неожиданно», от греч. τέίvo – «растягивать») – вокальный прием, основанный на технике расщепления, при которой к чистому тональному звуку примешивается другой немusикальный звук. В технике исполнения субтона один дыхательный поток как бы расщепляется на два: один приводит в колебание голосовые складки, и одновременно другой остается шумом выдыхаемого воздуха, – получается пение на придыхании, или шепоте, или на «теплом» выдохе. К тому же этот прием построен на придыхательном типе атаки (начала) звука и может использоваться как на отдельных звуках, так и на целых музыкальных фразах. Субтон является энергетически затратной техникой, поскольку большое количество выдыхаемого воздуха быстро иссушает слизистую оболочку голосового аппарата, и железы, заложенные в ложных складках и в стенках желудочков, не справляются с увлажнением истинных голосовых складок, поэтому длительное использование этого приема не рекомендуется. Субтон насыщает тембр голоса эмоциональными красками особой нежности,

интимности, грусти или сокровенной близости; используется для смягчения звучания голоса, для придания ему характерной мягкой окраски, чувственности. Субтон – излюбленный вокально-технический прием вокальных исполнителей Мэрайи Кэри, Милен Фармер, Таниты Тикарам, Норы Джонс и др.; также этот прием основная голосовая краска в композиции белорусской певицы Веры Каретниковой «Бумажный рай».

Вокальный рык – атональный, шумовой вокально-технический приём. Вокальный рык, как правило, предшествует начальному тональному звуку в отдельном слове. Этот приём используется для яркого и точного выражения эмоций напористости, решительности, убеждения в пении. В процессе исполнения приема происходит учащенное сокращение гортанных мышц. При этом гортань должна быть опущена, полость гортаноглотки расширена в объеме. Наиболее «раскатистый» вокальный рык встречается в исполнении таких вокалистов как Кристина Агиллера, Бейонсе, Полина Смолова и др.

Йодль (из нем. Jodel, звукоподражательное) – вокально-технический приём, который состоит из резких кратковременных регистровых переключений во время или в конце одного тонального звука: с основного грудного на головной (у мужчин - фальцетный) – йодль, а также с головного / фальцетного на грудной – это обратный йодль. Различают единичный йодль (однократное переключение в пределах одной длительности) и множественный йодль (серия регистровых переключений). Множественный йодль является характерным техническим, художественным и стилистическим приемом так называемого тирольского пения. Йодль оживляет тембральными красками пение в основном регистре, акцентирует, выделяет, подчеркивает главное в музыкальной или речевой фразе слово, выражает эмоциональную подвижность, а иногда изображает различные неустойчивые состояния человеческой психики. Этот вокально-технический прием широко используется зарубежными и отечественными вокалистами в современной популярной музыке: например, экс-солисткой группы «The Cranberries» Долорес О’Риордан, певицами Аланис Мориссетт, Шакирой, Билли Майерс, Александрой Кирсановой из белорусского дуэта «А&К» и др.

Штробас (от нем. Stroh – «солома») – это атональный шумовой звук, напоминающий скрип или треск. Этот вокально-технический прием, исполняемый в начале, середине или в конце звука или слова, насыщает вокальную мелодию чувственными эмоциями томности, легкой усталости, проникновенности и мечтательности, а также выразительной таинственности или соблазнительного искушения. Основу приема составляет особый тип фонации, при котором черпаловидные хрящи соединены, препятствуя прохождению воздуха через сведенные вместе голосовые складки, а при их

размыкании производится звук, известный как гортанная смычка. Непрерывная серия из часто повторяющихся гортанных приступов под струей мягко выдыхаемого воздуха и называется штробасом. Представители популярной вокальной музыки, использующие данный вокально-технический прием: Игги Поп, Энрике Иглесиас, Бритни Спирс, Адель и др.

Фальцет (от ит. *falso* – «ложный») – вокально-технический прием формирования высоких звуков, характеризующийся тембрально более простым по обертоновому наполнению звучанием, по сравнению с основным полнозвучным голосом. Техническое исполнение приема получается путём колебания воздушным потоком выдыхаемого воздуха только лишь краёв голосовых складок, и при этом гортань находится гораздо выше её обычного певческого положения. При фальцете чем выше звук, тем шире голосовая щель. Это снимает с голосовых связок напряжение, но и громкость звука становится относительно небольшая. При правильном певческом положении гортани, при верном импедансе, при опоре звука фальцетный голос всегда яркий, чистый, полетный и одновременно достаточно мягкий. Характер фальцетного звука у мужчин по высоте на женский. Используют в своей вокально-исполнительской практике прием фальцетного звукообразования Дэррен Хэйс, Джон Андерсон (солист группы «Yes»), Фрэдди Мэркьюри, Мика, Александр Градский, Владимир Пресняков-мл., Петр Елфимов и др.

Скриминг (от англ. *scream* – «крик») – сложный по технике исполнения вокальный прием, основанный на расщеплении, – звучит как надрывный крик, но по природе звуковоспроизведения скриминг не является простым криком. Поток выдыхаемого воздуха расщепляется на смыкание голосовых связок для возникновения тонального звука и непосредственно на шумовую примесь крика. При этом вход в гортань сужена, примерно как при глотании, рот широко открыт, передняя часть щитовидного хряща (кадык) приподнята.

Скриминг как прием вокальной техники является неотъемлемым стилевым компонентом рок-музыки направлений хеви-метал, панк- и хард-рок, в том числе металкор, дэткор, пост-хардкор, блэк-метал и грайндкор. В западной вокальной исполнительской практике различают следующие виды скриминга: классический скриминг, грим, или гриминг (от англ. *grim* – «мрачный», «зловещий»), шрай (от нем. *Schrei* – «вопл») и харш (от англ. *harsh* – «хриплый»). Яркие представители вокально-технического приема скриминг – это Джаред Лето («30 seconds to Mars»), Честэр Бэннингтон («Linking Park»), Майкл Бэрнс («Red»), Ольга Кормухина, Александр Маршал и др.

Гроулинг (от англ. *grawl* – «рычание») – еще один сложный для исполнения вокальный прием. Считается, что он основан на технике расщепления при максимально опущенной гортани, раскрытой рото- и гортаноглоткой и сильном импедансе: воздушный поток частично задействует истинные голосовые складки и приводит в колебание ложные связки, благодаря колебанию которых и воспроизводится данный шумовой эффект рычания. Различают несколько разновидностей данного вокально-технического приема:

- джазово-блюзовый гроулинг – мягкий, ровный, певучий, при равноправном звучании музыкальной и шумовой составляющих голоса;
- классический, или дэт-гроулинг (от англ. *death* – «смерть») – низкий, утробный рычащий звук, как правило, со сложно разграничиваемым тональным движением;
- грантинг (от англ. *grunt* – «хрюкать»), или гаттурал (от англ. *guttural* – «гортанный», «горловой») совершенно атональный шумовой звук – своеобразный, самый экстремальный, очень низкий, глубокий, «диафрагменный», воспроизводимый на вдохе.

Самый яркий представитель джазово-блюзового гроулинга – великий американский джазмен Луи Армстронг. Традиционный гроулинг и грантинг – это своего рода экспрессивная форма выражения гнева, нередко связанная с выплеском эмоций агрессии, ненависти, презрения, протеста и отрицания; широко применяются в таких стилевых направлениях рок-музыки как блэк-, готик-, дум-, дэт-метал и др. Представители классического гроулинга: Ангела Госсой (рок-группа «Arch Enemy», играющая в стилевом направлении мелодичный дэт-метал), Паси Коскинен (экс-солист дум-метал-группы «Shape of Despair»), Аркона, «Cannibal Corpse», «Deicide», «Theatre of Tragedy» и др.; а технику грантинга используют зарубежные рок-группы «Despised Icon», «Prostitute Disfigurement», «Dying Fetus», «Internal Suffering» и т.п.

Следует предостеречь вокалистов и отметить, что начинать овладевать вокально-техническими приемами скриминга и гроулинга можно только при участии опытного квалифицированного педагога и при регулярном наблюдении у специалиста-фонолога. В США лучшим специалистом, обучающим экстремальным, но при этом безопасным приемам вокала (скримингу и гроулингу), является Мелисса Кросс.

Обертоновое (от нем. *ober* – «верхний»), или *горловое пение* – вокально-технический прием так называемого двухголосного соло, основанный на расщеплении звука на основной тон и призвук (обертон), такая вокальная техника дает возможность петь одновременно два звука.

Этот прием заимствован из ритуальных песнопений некоторых народов Саяно-Алтайского региона (алтайцев, бурятов, манголов, тибетцев, тувинцев и др.). Современные сценические исполнители обертонового пения: Болот Байрышев, Эмиль Теркишев, Сэйнкхо Намчилак, коллективы «Тыва», «Хуун-Хуур-Ту», «Hanggai» и др.

Драйв (от англ. drive – «возбуждение», «энергичное наступление») – экспрессивный вокально-технический прием, основанный на добавлении к выразительному музыкальному звуку различных шумовых примесей: например, к фальцетному звуку примешивается крик или визг – получается фальцетный драйв, или к субтоновому звучанию присоединяется надрывный истерический шепот – это субтоновый драйв, и т.д. Примерами применения этого приема могут служить: композиция «Thunderstruck» австралийской рок-группы AC/DC, пение Дэниела Дэйви из «Cradle of Filth» (фальцетный драйв), начальные фразы из песни «Poison» Элиса Куппера (субтоновый драйв).

Не менее важное значение для художественного окрашивания вокальной мелодии имеют специальные музыкальные мелодические фигуры, среди которых основные – слайд, мелодическая фигурация, пассаж, различные мелизмы, а также вибрато и акцент.

Слайд (от англ. slide – «скользить»), или *глиссандо* (ит. glissando, от фр. glisser – «скользить») – это плавный переход с одной ноты на другую, представляющий собой скользящее восходящее или нисходящее движение через все лежащие между этими нотами звуки, возможные для вокального воспроизведения.

Под *мелодической фигурацией* (от лат. figuratio – «придание формы», «образное изображение») следует понимать мелодическое движение голоса, усложняющее гармонический рисунок произведения неаккордовыми звуками. Приёмы мелодической фигурации – проходящие и вспомогательные звуки, задержания и т.п. – усиливают красочность гармонии.

Пассаж (от фр. passage – «проход», «переход») – последовательность звуков, нейтральных в тематическом отношении, в быстром движении. Пассажи бывают аккордовыми (образуется исполнением звуков аккорда арпеджио), гаммовыми (движение голоса по ступеням гаммы), а также различные комбинации обозначенных пассажей, – и являются демонстрацией виртуозного искусства исполнителя.

Мелизмы (от греч. μέλισμα – «песнь», «мелодия») – это различные мелодические украшения, которые вплетаются в канву мелодии, не изменяя ее темп и ритмический рисунок. На нотном письме либо обозначаются

специальными знаками, либо выписываются мелкими нотами. Основные мелизмы: форшлаг, мордент, группетто, шлейфер.

Вибрато (ит. vibrato от лат. vibro – «колеблю») – быстрые периодические изменения высоты, громкости или тембра музыкального звука, вызываемые у вокалистов пульсацией воздушного подсвязочного давления. Вибрато относится к музыкальным стилистическим украшениям в сольном вокальном искусстве и является важной индивидуальной характеристикой тембра человеческого голоса.

Акцент (от лат. accentus – «ударение») – более сильное, ударное, подчеркнутое извлечение какого-то одного звука по сравнению с другими для выделения наиболее важных звуков в музыкальной фразе. Бывают акценты динамические (обозначается знаками >, –, sf), ритмические (синкопа, триоль), тембровые (стаккато, акцентированное стаккато), мелодические (бендинг, или аспирация, уип) и пр.

Каждый вокальный исполнитель в современном мире музыкального эстрадного искусства должен иметь теоретические познания в области вокальной орнаментики, но самое главное, обязан владеть техническими навыками использования вокальных приемов, мелодических фигураций в обусловливаемом художественной задачей произведении. А чтобы воспитать вокалиста, чье творчество станет частью исполнительского искусства, педагог должен не только научить его «голой» технике, но и, прежде всего, обязан развить в студенте художественное восприятие музыки, способность проникать в ее содержание, понимать ее стилевые особенности; научить отличать глубину чувств от чувствительности, выразительность от поверхностной изобразительности; привить художественный вкус и высокую профессиональную требовательность к себе как вокальному исполнителю.

Тема 8. Методика концертной и студийной работы вокалиста

Сценическое волнение и способы его преодоления. Сущность исполнительской мобилизации.

Техника работы с микрофоном

Среди всего многообразия микрофонов, которые различаются по системе, конструкции, назначению и области применения, исполнитель на сцене имеет дело с концертным микрофоном для солистов.

Современные микрофоны различают *конденсаторные* и *динамические*. Концертные микрофоны для солистов бывают двух типов – *кабельные* (шнуровые) и *радиомикрофоны*. В настоящее время радиомикрофоны практически вытеснили кабельные, т.к. дают большую свободу движений исполнителю и не требуют использования стоек, загромождающих сцену.

Радиомикрофоны бывают *ручные* (которые исполнитель держит в руках) и *головные* (которые крепятся на голове исполнителя).

Различные проблемы, которые могут возникнуть у исполнителя с микрофоном на сцене, можно объединить в несколько основных групп:

1. Включение микрофона
2. «Заводка» микрофона (при направлении мембраны в направлении мониторов или динамиков)
3. Тембр звука (зависит от его положения относительно рта исполнителя)
4. Искажения звука (от форсирования, неправильного произношения шумных согласных и пр.)
5. Посторонние шумы
6. Степень зарядки микрофона.

Естественно, работа с микрофоном для современного вокалиста обязательна. Его нужно научиться хорошо чувствовать, а для этого нужна практика.

Специфика работы бэк-вокалиста

Вокальные многоголосные партии в музыкальном искусстве являются одним из самых распространенных средств исполнительской выразительности. В наши дни упрощает процесс создания многоголосных партий современная многоканальная звукозапись. Благодаря ей, один человек может спеть за весь вокальный ансамбль, записывая партии по очереди. Таким образом, в наши дни стала популярной профессия студийного бэк-вокалиста, в задачу которого входит создавать своим голосом многоголосные вокальные партии в музыкальных произведениях.

Основные профессиональные качества бэк-вокалиста:

- 1) чистота интонации
- 2) художественное интонирование (в основе лежат ладовые тяготения);
- 3) особенности тембра: умение маскировать одни обертоны и выделять другие, а также «обестембривать» голос;
- 4) развитый мелодический и гармонический слух (гармонический унисон и мелодический контрапункт);
- 5) развитая музыкальная память;
- 6) психологическая устойчивость и эмоциональная мобильность;
- 7) артистичность и креативность.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1. Методические рекомендации по проведению лекционных и практических занятий

Преподавание учебной дисциплины осуществляется с использованием следующих педагогических методов:

- пассивный метод (форма пассивного взаимодействия студента с преподавателем в процессе изучения лекционного материала);
- активный метод (форма диалога, активного взаимодействия студента с преподавателем в процессе изучения материала дисциплины);
- интерактивный метод (форма широкого взаимодействия студентов с преподавателем и между собой, на увеличение активности обучающихся в процессе практических занятий и выполнении творческих заданий).

3.2. Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа студентов в рамках раздела учебной дисциплины «Методика преподавания спецдисциплин» включает в себя следующие формы:

- изучение материала учебной дисциплины;
- использование видео- и аудиоматериалов;
- подготовка к практическим занятиям и экзамену.

Изучение материала учебной дисциплины подразумевает работу студентов с конспектом лекций, печатной литературой и различными информационными ресурсами сети Интернет.

Использование видео- и аудиоматериалов является одной из важнейших форм самостоятельной работы в рамках раздела учебной дисциплины «Методика преподавания спецдисциплин», что заключается в поиске, просмотре (прослушивании) и анализе видео- и аудиозаписей вокального мастерства в области популярной и академической музыки.

Подготовка к практическим занятиям и экзамену требует творческого подхода (выполнение творческих заданий при подготовке к практическим занятиям), а также глубокого изучения студентами рекомендуемой основной и дополнительной литературы, овладения теоретическими знаниями, изложенными в курсе лекций, и практическими навыками подбора и анализа вокальных упражнений, приобретенными на практических занятиях.

3.3. Список вопросов по темам семинарских занятий

Семинарское занятие №1.

Тема: Упражнения на подвижность артикуляционных мышц. Система упражнений на освобождение мышц, не участвующих в голосообразовании.

Вопросы:

1. Комплекс упражнений на укрепление артикуляционного аппарата.
2. Упражнения на подвижность мягкого неба, языка и гортани.
3. Комплекс упражнений на снятие зажимов окологортанной мускулатуры.
4. Комплекс упражнений для релаксации мышц спины, шеи и головы.
5. Система упражнений для освобождения голоса от мышечных зажимов К. Линклейтер.
6. Развитие пластической культуры вокалиста.

Семинарское занятие №2.

Тема: Вокально-технические приемы и орнаментика вокалиста в популярной музыке.

Задание: объяснить смысл, процесс технического исполнения вокального приёма, показать и/или рассказать упражнения на развитие вокально-технического приёма, назвать стилевые направления, в рамках которых уместно применение данного приёма, найти 3 (или более) примера его использования (разные исполнители), предоставить примеры в аудио-или видео-формате.

Вопросы:

1. Субтон;
2. Штробас;
3. Вокальный рык;
4. Гроулинг;
5. Скриминг.

Семинарское занятие №3.

Тема: Вокально-технические приемы и орнаментика вокалиста в популярной музыке.

Задание: объяснить смысл, процесс технического исполнения вокального приёма, показать и/или рассказать упражнения на развитие вокально-технического приёма, назвать стилевые направления, в рамках которых уместно применение данного приёма, найти 3 (или более) примера

его использования (разные исполнители), предоставить примеры в аудио- или видео-формате.

Вопросы:

1. Фальцетное звучание;
2. Драйв (фальцетный драйв, грудной драйв, субтоновый драйв)
3. Горловое (обертоновое) пение (overtone singing);
4. Йодль;
5. Вокальная орнаментика.

3.4. Примерные темы рефератов

1. Школа эстрадного вокала Беркли.
2. Методика поточного пения В.Ф. Иванникова.
3. Сэт Риггз и обучение технике эстрадного вокала «в речевой позиции».
4. Методика постановки и развития диапазона певческого голоса Натальи Княжинской.
5. Школа обучения джазовому вокалу Ариадны Карягиной.
6. Основы вокала в рок-музыке Е. Ю. Белобровой.
7. Особенности обучения эстраднему вокалу в США.
8. Развитие эстрадного голоса по системе Кристин Линклэйтер.
9. Мелисса Кросс и ее методика обучения экстремальным вокально-техническим приемам.
10. Сравнительный анализ систем профессионального образования в области эстрадного вокала в Беларуси и США (Западной Европе).
11. Базовые принципы работы над эстрадным вокалом Кэтрин Сэдолин.
12. Основы методики преподавания вокала Ивонн ДеБанди.
13. Общее и специфическое в профессиональном обучении академическому и эстраднему вокалу.
14. Педагог по эстраднему вокалу в высшей школе: базовые умения и навыки.
15. Работа над вокальным произведением: принципы его изучения, основные этапы творческого процесса.
16. Место и роль технических средств в процессе обучения эстрадного вокалиста.
17. Теории искусства пения (миоэластическая и нейромоторная), их использование в практике обучения вокалу.

18. Подготовка студентов к публичному исполнению: проблема волнения и пути его преодоления.

19. Воспитание художественного вкуса и творческой инициативы студента-вокалиста.

Основные требования к оформлению рефератов:

- Объем реферата должен составлять 7 – 10 стр. печатного текста (шрифт Times New Roman 14, междустрочный интервал 1,15);
- Структура реферата: титульный лист, содержание, введение, основная часть, заключение, список литературы;
- Введение (1 – 1,5 стр.) должно содержать обоснование выбора темы реферата, краткие исторические сведения (географическую, биографическую справку, основные персоналии), касающиеся объекта исследования;
- Основная часть (5 – 8 стр.), разделенная на параграфы, должна содержать анализ выбранного объекта исследования исключительно через призму методики преподавания вокала;
- В заключении (1 – 2 стр.) указываются итоговые тезисные положения и основополагающие выводы, конструктивная критика, а также самостоятельный анализ положительных и отрицательных идей, постулатов исследуемого объекта;
- Список литературы должен содержать не менее 5 книжных и 5 электронных информационных источников;
- Допускается и рекомендуется дополнять реферат нотными, аудио- и видео-приложениями на бумажных или цифровых носителях (CD, DVD); приложения не входят в основной объем реферата, а являются дополнением к нему.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1. Перечисление рекомендуемых средств диагностики

Для контроля и самоконтроля знаний студентов используется следующий диагностический инструментарий:

Промежуточные формы контроля КСР:

1. творческие задания;
2. письменная работа (анализ самостоятельного составления системы упражнений для формирования правильных певческих установок)
3. тестовое задание;

Итоговые формы контроля КСР:

4. зачет;
5. экзамен.

4.2. Перечень теоретических вопросов для проведения экзамена по учебной дисциплине

1. Воспитание певца-артиста в ВУЗе: принцип единства вокально-технического и духовно-эмоционального развития.
2. Воспитание певца-артиста в ВУЗе: принцип постепенности в развитии голоса.
3. Воспитание певца-артиста в ВУЗе: принцип индивидуального подхода к студенту.
4. Воспитание певца-артиста в ВУЗе: соответствие репертуара вокально-техническому уровню исполнителя.
5. Постановка перед исполнителем музыкально-художественных задач в работе над вокальным произведением.
6. Принцип взаимопонимания между педагогом и учеником.
7. Воспитание певца-артиста в ВУЗе: роль воображения при обучении пению.
8. Самоконтроль и саморегуляция певца.
9. Методы вокального обучения: концентрический метод.
10. Методы вокального обучения: фонетический метод.
11. Методы вокального обучения: метод мысленного пропевания.
12. Принципы К.Станиславского и вокальная педагогика.
13. Способы педагогического воздействия: конкретная постановка технических задач.
14. Применение конкретных движений (корпуса, рук, диафрагмы) для выработки верных ощущений при вокализации.

15. Способы педагогического воздействия: объяснение и показ педагога студенту в случае непонимания.

16. Сравнительный анализ звучания голоса, развитие вокального слуха на уроках других учеников.

17. Упражнения на развитие диафрагменного дыхания по технике «железной рубашки», по системе йогов.

18. Упражнения на развитие диафрагменного дыхания по системе А.Н. Стрельниковой, упражнение «вакуумизация лёгких» (К. Линклейтер).

19. Отработка легкого полноценного вдоха. «Раскрытие» и «удивление». Активный равномерный выдох – залог ровного звучания голоса.

20. Освобождение мышц, не участвующих в голосообразовании. Правильное, устойчивое положение корпуса.

21. Упражнения на укладывание языка. Упражнения на опускание гортани. Вокальный зевок.

22. Упражнения на подвижность мягкого неба, языка и гортани.

23. Атака звука (твердая, мягкая, придыхательная).

24. Упражнения на «прикрытие».

25. Понятие «высокой позиции звучания». Упражнения на концентрацию звука.

26. Резонаторная система. Выработка ощущений головного и грудного резонирования.

27. Упражнения для достижения силы звука, глубины и красоты тембра.

28. Упражнения на выравнивание гласных.

29. Регистры голоса. Упражнения на сглаживание регистров.

30. Вокально-технические приёмы: субтон, субтоновый драйв.

31. Вокально-технические приёмы: гроулинг; скриминг.

32. Вокально-технические приёмы: фальцет, фальцетный драйв; штробас.

33. Вокально-технические приёмы: драйв; вокальный рык.

34. Вокально-технические приёмы: йодли; горловое звучание.

35. Вокально-технические краски и украшения голоса.

36. Голосовые связки. Импеданс.

37. Микстовое звучание. «Теория лифта».

38. Виды вокальных микрофонов. Работа вокалиста с микрофоном.

39. Особенности работы вокалиста в звукозаписывающей студии.

40. Специфика работы бэк-вокалиста.

4.3. Критерии оценок результатов учебной деятельности

1 (один) Отказ от ответа по вопросам экзаменационного билета, либо полное отсутствие усвоения знаний и компетентности в рамках образовательного стандарта по данной дисциплине.

2 (два) Фрагментарные знания по дисциплине, отсутствие понимания по значительной части основного учебно-программного материала; знания отдельных музыкально-теоретических источников, рекомендованных учебной программой дисциплины; неумение использовать вокально-педагогическую терминологию, наличие в ответе многочисленных существенных ошибок; низкий уровень культуры устной речи.

3 (три) Недостаточно полный объем знаний по дисциплине в рамках образовательного стандарта для дальнейшей учебы и работы по профессии; неосмысленное воспроизведение части лекционного материала по памяти (фрагментарный пересказ и перечисление отдельных, не связанных между собой теоретических положений курса); наличие в ответе существенных терминологических ошибок; слабое владение инструктивным материалом; пассивность в ответах на наводящие вопросы экзаменатора.

4 (четыре) Понимание общих системных элементов вокально-педагогической методологии, объем знаний основного учебно-программного материала по дисциплине удовлетворительный для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии, однако воспроизведение большей части учебного материала недостаточно осознанное; во время освоения курса студент не отличался активностью на лекционных и семинарских занятиях; посредственное владение инструктивным материалом; в экзаменационном ответе были допущены некоторые терминологические ошибки; во время наводящих вопросов экзаменатора студент демонстрирует необходимые знания для устранения допущенных погрешностей под руководством преподавателя.

5 (пять) Достаточные знания в объеме учебной программы для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии; владение общими системными элементами вокально-педагогической методологии; осознанное воспроизведение большей части программного учебного материала (описание методологических объектов изучения с объяснением структурных связей и отношений); применение теоретических знаний в демонстрации типового инструктивного материала; наличие в экзаменационном ответе несущественных ошибок; при наводящих вопросах экзаменатора студент демонстрирует необходимые знания для самостоятельного устранения допущенных погрешностей; во время освоения курса студент не отличался активностью на лекционных (семинарских) занятиях.

6 (шесть) Достаточно полные и систематизированные знания по дисциплине в рамках образовательного стандарта; осознанное воспроизведение большей части программного учебного материала (описание объектов изучения методологии преподавания вокала с объяснением структурных связей и отношений); достаточно хорошее

усвоение основной литературы, рекомендованной программой курса; верное применение теоретических знаний в демонстрации соответствующего инструктивного материала; наличие в экзаменационном ответе единичных несущественных ошибок; студент посетил все занятия курса и активно работал на лекционных (практических) занятиях.

7 (семь) Полные, прочные и систематизированные знания по дисциплине в рамках образовательного стандарта, осознанное воспроизведение программного учебного материала (описание объектов изучения методологии преподавания эстрадного вокала с объяснением структурных связей и отношений); хорошее усвоение основной литературы, рекомендованной программой курса; точное применение теоретических знаний в демонстрации компетентного инструктивного материала; грамотное владение основной педагогической и вокальной терминологией; наличие в экзаменационном ответе одной-двух несущественных ошибок; студент посетил все занятия курса и активно работал на лекционных (практических) занятиях.

8 (восемь) Систематизированные, глубокие и полные знания в объеме учебной программы, способность студента к их самостоятельному пополнению; грамотное оперирование учебным материалом в экзаменационном ответе (развернутое описание и объяснение объектов изучения, раскрытие сущности экзаменационных вопросов обоснованным и доказательным ответом, подтвержденным аргументами и фактами, формулирование выводов) при наличии единичных (одной-двух) несущественных ошибок; усвоение основной и ознакомление с дополнительной литературой, рекомендованной учебной программой дисциплины; демонстрация способности самостоятельно находить методологические решения сложных вокально-технических проблем в рамках учебной программы; точное применение теоретических знаний в иллюстрируемом компетентном инструктивном материале; активная самостоятельная работа и систематическое участие в работе на лекционных и семинарских занятиях.

9 (девять) Всесторонние, систематизированные, глубокие и полные знания учебного программного материала, способность студента к их самостоятельному пополнению; грамотное оперирование учебным материалом в экзаменационном ответе (развернутое описание и объяснение объектов изучения, раскрытие сущности экзаменационных вопросов обоснованным и доказательным ответом, подтвержденным аргументами и фактами, формулирование выводов) при полном отсутствии ошибок, ответ отличается точностью использования терминов, материал излагается последовательно и логично; полное усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; демонстрация способности самостоятельно находить типовые и нестандартные (творческие) методологические решения сложных вокально-технических проблем в рамках учебной программы; точное применение теоретических знаний в иллюстрируемом компетентном инструктивном

материале; активная самостоятельная работа и постоянное инициативное участие во всех видах учебной деятельности на лекционных и семинарских занятиях.

10 (десять) Всесторонние, систематизированные, глубокие и полные знания учебного программного материала, способность студента к их самостоятельному пополнению; безукоризненное оперирование учебным материалом в экзаменационном ответе (развернутое описание и объяснение объектов изучения, раскрытие сущности экзаменационных вопросов обоснованным и доказательным ответом, подтвержденным аргументами и фактами, формулирование выводов) при полном отсутствии ошибок; студент разбирается в основных научных концепциях по изучаемой дисциплине, проявляет творческие способности и научный подход в осмыслении и изложении экзаменационного материала, ответ отличается богатством и точностью использования методологической, педагогической, вокальной терминологии, материал излагается последовательно и логично; полное и глубокое усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; демонстрация способности самостоятельно находить типовые и нестандартные (творческие) рациональные методологические решения сложных вокально-технических проблем в рамках (а также и за рамками) учебной программы; безупречное применение теоретических знаний в иллюстрируемом инструктивном материале; активная самостоятельная работа и постоянное инициативное участие во всех видах учебной деятельности на всех лекционных и семинарских занятиях.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1. Учебная программа

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УТВЕРЖДАЮ

Первый проректор БГУКИ

_____ А. А. Корбут

« ____ » _____ 2016 г.

Регистрационный № УД ____ /уч.

**ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА И МЕТОДИКА
ПРЕПОДАВАНИЯ СПЕЦДИСЦИПЛИН**

Раздел 2

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ СПЕЦДИСЦИПЛИН

Учебная программа учреждения высшего образования

по учебной дисциплине для специальности

1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям),

направления специальности

1-17 03 01-03 Искусство эстрады (пение)

Учебная программа составлена в соответствии с требованиями образовательного стандарта Республики Беларусь ОСВО 1-17 03 01-2013, учебного плана учреждения высшего образования по направлению специальности. Регистрационный номер НС 17-1-04/13 вуч.

СОСТАВИТЕЛЬ

А.А. Федорцова, преподаватель кафедры искусство эстрады учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Т.В. Сернова, доцент кафедры музыкально-педагогического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат искусствоведения, доцент
И.А. Малахова, заведующий кафедрой психологии и педагогики учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доктор педагогических наук, профессор

РЕКОМЕНОВАНО К УТВЕРЖДЕНИЮ:

кафедрой искусства эстрады учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 6 от 16.02.2016 г.);

президиумом научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 4 от 26.04.2016 г.)

Ответственный за выпуск: А.А. Федорцова

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Раздел учебной дисциплины «Методика преподавания спецдисциплин» является частью теоретической подготовки специалистов высшего образования направления специальности 1-17 03 01-03 Искусство эстрады (пение) и преподается в тесной практической связи с такими учебными дисциплинами как «Профессиональная педагогика», «Постановка голоса», «Вокал», «Вокальный ансамбль», «Изучение педагогического репертуара», «Сценическая культура исполнителя», «Сценическая речь и голосово-речевой тренинг» «История вокального исполнительства», «Эстрадно-вокальная музыка Беларуси» и др. Значение данной учебной дисциплины обусловлено ее педагогической направленностью, а также тем, что ее изучение содействует формированию педагогической и исполнительской культуры эстрадных вокалистов, их музыкального вкуса, а также расширению базового музыкального образования студентов, необходимого для основательной подготовки высококвалифицированных специалистов в области вокальной педагогики и вокального исполнительства в соответствии с образовательным стандартом.

Освоение раздела учебной дисциплины «Методика преподавания спецдисциплин» должно обеспечить формирование следующих академических, социально-личностных и профессиональных компетенций:

Требования к академическим компетенциям специалиста:

- АК-1 уметь использовать базовые научно-теоретические знания для решения теоретических и практических задач;
- АК-2 владеть системным и сравнительным анализом;
- АК-3 владеть исследовательскими навыками;
- АК-4 уметь работать самостоятельно;
- АК-5 быть способным порождать новые идеи (владеть креативностью);
- АК-6 обладать междисциплинарным подходом при решении проблем;
- АК-8 владеть навыками устной и письменной коммуникации;
- АК-9 уметь учиться, самостоятельно повышать свою квалификацию на протяжении всей жизни;
- АК-10 владеть методами и средствами познания, обучения, самоконтроля для интеллектуального развития, повышения культурного уровня, профессиональной компетенции;

Требования к социально-личностным компетенциям:

- СЛК-2 быть способным к социальному взаимодействию;
- СЛК-3 обладать способностью к межличностным коммуникациям;

Требования к профессиональным компетенциям:

Педагогическая деятельность

- ПК-14 пользоваться информационными ресурсами для ознакомления с нормативной базой образования и инновациями в обучении;

- ПК-15 совершенствовать свое педагогическое мастерство;
- ПК-16 создавать вокальные коллективы различных творческих направлений из разных социальных и возрастных групп населения с учетом конкретных условий региона, осуществлять руководство любительскими творческими коллективами, обеспечивать организационную и материально-техническую часть их деятельности;
- ПК-17 сотрудничать со специалистами других творческих профилей – композиторами, художниками, участниками постановочной группы;

Научно-исследовательская деятельность

- ПК-25 заниматься научно-исследовательской деятельностью в области теории и истории искусства эстрады.

Целью учебной дисциплины является получение студентами целостного представления о сущности вокальной методики, ее основных педагогических принципах и специальных вокальных методах, а также о положениях и знаниях о певческом голосе, разработанных в науке.

Задачи учебной дисциплины:

- ознакомить студентов с основными вокальными методами обучения и педагогическими принципами воспитания вокалиста в высшем учебном заведении;
- сформировать понимание необходимости придерживаться последовательности в преодолении вокально-технических и исполнительских трудностей с учетом индивидуальных особенностей учащихся;
- научить подбирать упражнения для развития определенных певческих навыков; создания художественного образа;
- научить определять вокально-технические приемы и средства вокальной выразительности;
- привить культуру работы над созданием художественного образа в процессе голосоведения.

В результате освоения учебной дисциплины выпускники должны *знать*:

- специфику педагогической деятельности вокалиста в области популярной музыки;
- основные педагогические принципы и методы вокального обучения;
- педагогические достижения и методические разработки лучших мастеров в сфере вокальной педагогики;
- методику работы над различными недостатками звукообразования и звуковедения певческого голоса;
- особенности работы вокалиста в концертной и студийной деятельности;

уметь:

- определять уровень вокально-технической подготовки обучаемого, учитывать его сценический опыт и психофизиологическую индивидуальность;

- подбирать упражнения для решения конкретных вокальных педагогических задач;

- определять в пении вокально-технические приемы и средства вокальной выразительности в области популярной музыки;

- использовать научные знания о физиологии и акустике голоса в практической педагогической и исполнительской деятельности;

владеть:

- профессиональным языком и терминологическим аппаратом популярной, академической музыки и вокального исполнительства;

- практическими навыками подбора упражнений для формирования правильных певческих установок и преодоления различных недостатков голосообразования.

Преподавание учебной дисциплины осуществляется с использованием следующих педагогических методов:

- пассивный метод (форма пассивного взаимодействия студента с преподавателем в процессе изучения лекционного материала);

- активный метод (форма диалога, активного взаимодействия студента с преподавателем в процессе изучения материала дисциплины);

- интерактивный метод (форма широкого взаимодействия студентов с преподавателем и между собой, на увеличение активности обучающихся в процессе практических занятий и выполнении творческих заданий).

В соответствии с учебным планом на изучение раздела учебной дисциплины «Методика преподавания спецдисциплин» для дневной формы получения образования всего отведено 66 часов, из них 32 часа – аудиторные занятия (26 часов – лекции, 6 часов – практические занятия), КСР (6 часов), рекомендуемая форма контроля знаний студентов – зачет; для заочной формы получения образования всего отведено 166 часов, из них 10 часов – аудиторные занятия (8 часов – лекции, 2 часов – практические занятия), КСР (156 часов), рекомендуемая форма контроля знаний студентов – зачет, экзамен.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Введение

Значение, цель и задачи раздела учебной дисциплины «Методика преподавания спецдисциплин». Ее роль и место в профессиональной подготовке специалиста высшей квалификации по специальности 1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям) направлению специальности 1-17 03 01-03 Искусство эстрады (пение). Взаимосвязь с профильными дисциплинами «Постановка голоса», «Вокал», «Вокальный ансамбль», «Изучение педагогического репертуара», «Сценическая культура исполнителя», «Сценическая речь и голосово-речевой тренинг» «История вокального исполнительства», «Эстрадно-вокальная музыка Беларуси» и др.

Тема 1. Принципы воспитания вокалиста в высшем учебном заведении

Обучение вокалиста в высшем учебном заведении предполагает приобретение теоретических знаний о певческом голосе, формирование и совершенствование вокально-технических и исполнительских навыков, развитие музыкальной памяти, эмоциональной мобильности, воспитание музыкально-эстетического вкуса, нравственных качеств, воли, а также раскрытие творческой индивидуальности обучаемого.

Принцип постепенности в развитии голоса. Необходимость усвоения вокально-технических навыков до состояния свободного применения. Каждое новое упражнение как прямое следствие уже наработанных навыков. Проблемы, возникающие в случае пренебрежения педагогом данным принципом.

Принцип единства вокально-технического и духовно-эмоционального развития. Одновременное обучение технике вокалиста и воспитание эмоционально и духовно богатой личности артиста. Зависимость выразительности вокального звучания и художественных качеств звука от технологии голосообразования (верных вокальных навыков). Осмысленность звуковедения. Формирование певческих навыков с первых шагов в единстве с эмоциональным подтекстом и художественной выразительностью. Преобладание на начальном этапе обучения вокально-технической работы, на более позднем – музыкально-художественной.

Принцип индивидуального подхода к студенту. Пение как психофизический процесс: физиологическая, личностная и психологическая обусловленность индивидуальных занятий. Особенность певческого голоса как музыкального инструмента. Гибкость преподавателя в выборе способов и методов педагогического воздействия. Воспитание творческой личности ученика.

Принцип соответствия репертуара вокально-техническому уровню исполнителя. Постепенность в выборе инструктивного (упражнения, вокализы) и художественного вокального педагогического репертуара.

Диапазон голоса, примарная зона, тесситура. Негативные последствия использования завышенного по степени сложности репертуара.

Принцип взаимопонимания между педагогом и студентом. Психологическая совместимость ученика и педагога. Высокое профессиональное мастерство, чувство такта, личностные качества педагога. Роль педагога-вокалиста как творческой личности.

Принцип постановки перед исполнителем музыкально-художественных задач: история произведения, выбор его стилиевой направленности, тщательный анализ и проработка нотного и литературного текста, характер произведения (доминирующее чувство, эмоциональный фон), определение лирического героя и художественных образов произведения, выбор визуальных средств воплощения (пластика, жесты, мимика, сценический костюм, грим). Воплощение всех музыкально-художественных задач в конкретный сценический номер (проработка драматургии, сценографии).

Роль воображения при обучении пению. Эмоционально-художественный и рационалистический (мыслительный) типы высшей нервной деятельности (по И.П. Павлову); соотношение типов восприятия («художник» и «мыслитель») в индивидууме обучаемого. Образные определения характера певческого звука. Использование фраз «как будто», «представь себе» на разных этапах обучения певца-артиста.

Необходимость развития самоконтроля и саморегуляции у певца. Сознательность при вокальном обучении. Процессы самовнимания, самонаблюдения, самоанализа и самоконтроля при наработке правильных вокальных ощущений. Формирование вокального самосознания студента. Развитие вокального слуха.

Певец – артист, певец – актер. Использование принципов К.С. Станиславского, описанных в книге «Работа над собой в творческом процессе воплощения», в вокальной педагогике. Основные положения: резонатор и дыхание, «правильное ухо», тон голоса *medium*, техника речи как средство овладения мастерством выразительности, техника актера как средство борьбы с дилетантством на сцене, тренинг и муштра, обнаружение штампов и зажимов, постоянные занятия танцами, гимнастикой, постановкой голоса, фехтованием и выправлением произношения.

Тема 2. Методы вокального обучения

Метод обучения как совокупность приемов и способов, при помощи которых педагог, опираясь на сознательность и активность ученика, вооружает его знаниями, умениями и навыками и способствует его воспитанию и развитию.

Общедидактические методы: наглядный (слуховой и зрительный); словесные методы (беседа, обсуждение, объяснение, образные сравнения, оценка, анализ, вопросы, поощрения, указания, уточнения и пр.); метод повторения пройденного материала. Специальные методы вокальной

педагогика: концентрический, фонетический, методы сравнительного анализа, мысленного пропевания, показа и подражания.

Концентрический метод обучения пению (М.И. Глинка) и его основные положения: непринужденность и свобода голосообразования, пение без гримас и чрезмерных усилий, звучание чистой фонемы при вокализации (без посторонних призвуков), мягкая атака звука без *portamento*, плавное пение без придыхания в начале звука и без сброса дыхания в конце, умеренное открытие рта (создание оптимальных акустических условий), умеренная громкость при работе над упражнениями (*mp–mf*), пение длинных нот и звукорядов ровным по силе и тембру голосом, соблюдение последовательности заданий при построении вокальных упражнений, недопустимость усталости голоса на вокальных занятиях.

Фонетический метод развития голоса и влияние фонем (букв, слогов, слов) на организацию работы голосового аппарата. Простые (а, и, о, у, э, ы) и сложные (е, ё, ю, я) гласные фонемы русского языка, специфика пропевания и роль каждого гласного звука в построении упражнений для развития певческого голоса. Сонорные согласные фонемы (л, м, н, р) и их роль в вокальных упражнениях, другие «поющие» согласные (в, з, ж). Линейка артикуляционной удаленности от губ к корню языка звонких (м, б, в, д, з, н, л, р, ж, г) и глухих (п, ф, т, с, ц, ш, к, х) согласных фонем. Особенность пропевания слогов с глухими (шумовыми) согласными звуками. Использование различных слогосочетаний в упражнениях для выправления недостатков звучания певческого голоса. Негативные последствия влияния вялой и чрезмерной артикуляции на голос.

Метод мысленного пропевания как основа формирования вокально-слуховых представлений и совершенствования слухо-двигательных связей: активизация слухового внимания (интонационное предслышание), внутреннее сосредоточение, наиболее оптимальный и эффективный способ повторения, разучивания и запоминания вокального материала, предохраняющий голос от переутомления. Пение с активной беззвучной артикуляцией активизирует мышечный аппарат всего голосообразующего комплекса, включая дыхательную мускулатуру.

Метод сравнительного анализа. Эстетическая оценка певческому звуку. Необходимость понимать и дифференцированно воспринимать отдельные компоненты вокального исполнения, отличать правильное звукообразование от неправильного. Различные уровни сравнения: «себя с собой», «себя с другим учеником», «себя с эталоном звучания». Развитие вокального слуха, художественного вкуса, формирование навыка певческого самоанализа.

Метод показа и подражания (объяснительно-иллюстративный метод) – объяснение и показ профессионального вокального звучания. «Вокально-технический» и «художественно-исполнительский» аспекты метода. Главная цель – переход от подражания к постепенному пониманию и мышечному запоминанию поющим верной работы собственного голосового аппарата, к

осмыслению художественного образа и осознанному поиску вокальных и исполнительских приемов.

Способы педагогического воздействия: конкретная постановка технических задач (положение языка, гортани, головы при вокализации, степень открытия рта, атака и направление звука, точность вокального вдоха и выдоха и т.д.); объяснение и показ педагога студенту в случае непонимания; воздействие педагогическим репертуаром.

Тема 3. Согласованная работа всех систем голосового аппарата

Механизмы голосообразования: миоэластическая (М. Гарсиа, XIX в.) и нейроронаксическая (Р.Юссон, XX в.) теории голосообразования. Строение голосового аппарата: источник звука, дыхательная система, резонаторная система, артикуляционный аппарат.

Голосовые связки (истинные, ложные) и сопротивление подскладочного и надскладочного давлений. Необходимость нахождения правильного импеданса в процессе вокального звукообразования. Составное понятие певческой опоры звука, комплексность ощущений опоры звука при вокализации.

Атака (начало) звука: твердая, мягкая, придыхательная. Принципы работы вокального аппарата при разном типе атаки звука. Значение атаки для звукообразования. Снятие (окончание) звука: мягкое снятие, филировка, снятие сбросом.

Регистры голоса: грудной, головной, смешанный, свистковый. Понятие переходных нот. Упражнения на сглаживание регистров. Микстовое звучание: «теория лифта» (И. де Банди).

Позиционное единство звукообразования. Упражнения на выравнивание гласных. Эстетика открытого и прикрытого вокального звука в разных стилевых направлениях популярной музыки. Упражнения на «прикрытие» звука.

Тембр, обертоны высокой и низкой певческой форманты. Упражнения для достижения силы звука, глубины и красоты тембра. Упражнения на концентрацию звука.

Упражнения на развитие диафрагменного дыхания по системе А.Н. Стрельниковой: «насос», «кошка», «обними плечи», «большой маятник», «шаги». Развитие мышц-вдыхателей и мышц-выдыхателей по системе йогов (техника «железной рубашки»).

Резонаторная система. Упражнения для выработки ощущений головного и грудного резонирования.

Тема 4. Система упражнений на развитие внутренней и внешней артикуляции

Артикуляционный аппарат. Внутренняя (мышцы глотки, мягкое нёбо, корень языка) и внешняя (губы, нижняя челюсть, язык, щеки) артикуляция. Скоординированная работа артикуляционных мышц с дыхательными

мышцами и мышцами гортани. Комплекс упражнений на укрепление артикуляционного аппарата. Упражнения на подвижность мягкого неба, языка и гортани. Комплекс упражнений на снятие зажимов окологортанной мускулатуры.

Понятие «вокальный зевок». Упражнения на укладывание языка и опускание гортани. Приспособление и подчинение возможностей артикуляционного аппарата к исполняемому вокальному репертуару популярной музыки (стилевое направление, жанр, характер произведения). Дефекты дикции методы ее коррекции.

Тема 5. Система упражнений на освобождение мышц, не участвующих в голосообразовании

Физическая и психологическая готовность к пению. Позвоночник – опора дыхания: правильное, устойчивое положение корпуса. Работа над осанкой. Необходимость освобождения мышц, не участвующих в голосообразовании. Комплекс упражнений для релаксации мышц спины, шеи и головы. Система К. Линклейтер.

Зажатия и зажимы. Влияние психологической и эмоциональной зажатости на процесс вокализации в классе и на сцене: физиологический и эстетический аспекты. Методы работы над устранением мышечных и эмоциональных зажимов вокалиста.

Развитие пластической культуры вокалиста. Жест, поза, пластика как визуальное средство выразительности сценического исполнителя.

Тема 6. Методика работы над недостатками звучания голоса

Гнусавость (носовой призыв). Причина: недостаточная подвижность мягкого нёба, неправильная форма языка при звукоизвлечении. Методика исправления: специальные дыхательные упражнения, «зевок», «горячая картошка» и др.

Заглубленный звук (слишком глухое звучание голоса). Методика исправления: упражнения, содержащие сочетания близко произносимых согласных и гласных («ни», «зи», «зе», «ди», «би» и т.д.)

«Белый» звук (плоское, резкое, переоткрытое звучание). Методика исправления: упражнения и приемы, повышающие импеданс; округленный звук; опущенная гортань; прикрытие звука; упражнения с гласными «у» и «о» с добавлением согласных «к» и «г», которые формируются в глоточной полости.

Сип («песок» в голосе). Причины: неверная эксплуатация голосового аппарата, несоблюдение гигиены голоса, неправильный подбор репертуара, большая певческая нагрузка на непоставленный голос, мутационные процессы. Последствия: фонастения, хроническое несмыкание, болезни связок и всего голосового аппарата, потеря голоса. Методика исправления: в зависимости от причин, рекомендуется консультация врача-фоноiatора, фонопедические упражнения, соблюдение гигиены голоса, постановка голоса.

Тусклое звучание голоса (стертый тембр). Причины: излишнее применение приема «прикрытия», плохое смыкание связок, непробужденные резонаторы. Методика исправления: упражнения на твердую и мягкую атаку, выработка ощущений головного и грудного резонирования, построение упражнений на гласных «и», «а», йотовый гласных, сонорных и звонких согласных звуках.

Форсированный звук (чрезмерное перенапряжение голосового аппарата). Причина: неверная эксплуатация голосового аппарата. Методика исправления: рекомендуется консультация врача-фонолога, фонопедические упражнения, постановка голоса, соблюдение гигиены голоса, нахождение правильного импеданса, опоры звука, активизация резонаторной системы, правильный подбор педагогического репертуара.

Горловое звучание (зажатый голос). Причины: повышенный тонус гортанного сфинктера; удлинённая фаза смыкания голосовой щели. Методика исправления: упражнения, способствующие понижению тонуса гортанного сфинктера, придыхательная атака с переходом на мягкую, фальцетное звучание.

Недостатки тембра, связанные с нарушением вибрато: отсутствие вибрато, тремолирующее и качающее вибрато. Причины: нарушение равновесия основных голосообразующих факторов: выдоха, работы гортани и резонаторов; излишнее напряжение мышц шеи или окологортанных мышц; ослабление мышц, удерживающих гортань. Методика исправления: упражнения на развитие вибрато, на снятие лишних напряжений и поиск естественного звучания голоса.

Фальшивая интонация. Причины: недостаточно развитый музыкальный слух, несогласованность в работе всех систем голосообразования, низкая позиционность звука, неоднородное позиционное звучание, фонастения, волнение. Методика исправления: сольфеджирование, постановка голоса, работа над высокой вокальной позицией, упражнения на выравнивание гласных, регулярность вокальных занятий и публичных выступлений.

Тема 7. Вокально-технические приемы и орнаментика вокалиста в популярной музыке

Орнаментика как способ украшения и художественного окрашивания вокальной мелодии при помощи мелодических фигур и вокально-технических приемов. Вокально-технические приемы популярной вокальной музыки: субтон, вокальный рык, йодль (одиночный, множественный, обратный), штробас, фальцет, скриминг, гроулинг (джазово-блюзовый, классический, грантинг), обертоновое пение, драйв. Основные мелодические фигуры: слайд (глиссандо), мелодическая фигурация, пассаж, мелизмы (форшлаг, мордент, трель, группетто), вибрато, акценты (динамические: тенуто, акцент для выделения долей, сфорцандо; ритмические: синкопа, триоль; тембровые: стаккато, акцентированное стаккато; мелодические: бендинг) и др. Обусловленность выбора различных красок и украшений

голоса художественной задачей и стилевым направлением произведения, а также музыкальным вкусом вокалиста.

Тема 8. Методика концертной и студийной работы вокалиста

Сценическое волнение и способы его преодоления. Сущность исполнительской мобилизации.

Основные правила работы вокалиста с микрофоном. Исполнительские штампы. Виды вокальных микрофонов: динамические и конденсаторные; кабельные и радиомикрофоны (ручные и головные).

Особенности работы вокалиста в звукозаписывающей студии: соотношение технической и творческой сторон процесса звукозаписи, эмоциональная раскрепощенность в относительно скованных физических условиях, мастерство владения голосовым аппаратом, ограничение режима труда в соответствии с гигиеной голоса, опыт студийной работы.

Специфика работы бэк-вокалиста. Бэк-вокалист – это артист, певец, музыкант. Основные качества и навыки, которыми должен обладать бэк-вокалист: развитый гармонический слух (гармонический унисон), чистота интонации (художественное интонирование), управление тембром голоса («обесцвечивание» одних обертонов и выделение других), музыкальная память, эмоциональная мобильность, психологическая устойчивость.

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ:
дневная форма получения образования**

Темы	Количество аудиторных часов			КСР	Форма контроля знаний
	всего	лекции	практические		
Введение	1	1			
<i>Тема 1.</i> Принципы воспитания вокалиста в высшем учебном заведении	4	4			
<i>Тема 2.</i> Методы вокального обучения	4	4			
<i>Тема 3.</i> Согласованная работа всех систем голосового аппарата	2	2		2	Письменная работа
<i>Тема 4.</i> Упражнения на подвижность внутренних и внешних артикуляционных мышц	3	2	1		
<i>Тема 5.</i> Система упражнений на освобождение мышц, не участвующих в голосообразовании	3	2	1		
<i>Тема 6.</i> Методика работы над недостатками звучания голоса	2	2		1	Тестовое задание
<i>Тема 7.</i> Вокально-технические приемы и орнаментика вокалиста в популярной музыке	5	1	4	3	Творческое задание
<i>Тема 8.</i> Методика концертной и студийной работы вокалиста	2	2			
Всего...	32	20	6	6	зачет

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ:
заочная форма получения образования**

Темы	Количество аудиторных часов			КСР	Форма контроля знаний
	всего	лекции	практические		
Введение	1	1			
<i>Тема 1. Принципы воспитания вокалиста в высшем учебном заведении</i>	1	1		20	
<i>Тема 2. Методы вокального обучения</i>	2	2		20	
<i>Тема 3. Согласованная работа всех систем голосового аппарата</i>	1	1		30	Письменная работа
<i>Тема 4. Упражнения на подвижность внутренних и внешних артикуляционных мышц</i>	1	1		10	
<i>Тема 5. Система упражнений на освобождение мышц, не участвующих в голосообразовании</i>	1		1	10	
<i>Тема 6. Методика работы над недостатками звучания голоса</i>	1	1		26	Тестовое задание
<i>Тема 7. Вокально-технические приемы и орнаментика вокалиста в популярной музыке</i>	2	1	1	30	Творческое задание
<i>Тема 8. Методика концертной и студийной работы вокалиста</i>	2	1		10	
Всего...	166	8	2	156	экзамен

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Литература

Основная

Агикян, М. О подготовке студента-вокалиста к педагогической деятельности / М. Агикян. – М.: 1948. – 280 с.

Бараш, А.Б. Поэма о человеческом голосе. Знакомство с искусством академического вокала: учебно-методическое пособие / А.Б. Бараш. / Ред. Э. Плотица. – М.: Композитор, 2005. – 168 с.

Бараш, А.Б. Поэма о человеческом голосе. Знакомство с искусством академического вокала: учебно-методическое пособие / А.Б. Бараш / Ред. Э. Плотица. – М.: Композитор, 2005. – 168 с.

Барсов, Ю.А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки / Барсов Ю.А. / Ред. Л.В. Соллертинская. – Л.: Музыка, 1968. – 65 с.

Барсов, Ю.А. Креативность личности как необходимое условие для овладения искусством пения / Ю.А. Барсов // Вопросы вокального образования: Методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений / РАМ им. Гнесиных; Ростовская конс. им. Рахманинова. – М.: 1994. – С. 15 – 20.

Белоброва, Е.Ю. Рок-вокалист: учеб. пособие / Е.Ю. Белоброва. – 3-е изд. – М.: Музыка, 2002. – 36 с.

Белоброва, Е.Ю. Техника эстрадного вокала / Е.Ю. Белоброва. – М.: Музыка, 2002. – 48 с.

Вербов, А. Техника постановки голоса. / А. Вербов / Ред. Ю. Розанова. – М.: Музыка, 1961. – 52 с.

Вопросы вокальной педагогики. Вып. 4. / Ред. В.Л. Чаплина. – М.: Музыка, 1969. – 232 с.

Вопросы вокальной педагогики. Вып. 5. / Ред. Л.Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 1976. – 261 с.

Вопросы вокальной педагогики. Вып. 6. / Ред. Т.Н. Овсянникова. – Л.: Музыка, 1982. – 180 с.

Вопросы физиологии пения и вокальной методики: Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XXV. / Отв. ред. Е.В. Барина. – М.: 1975. – 168 с.

Глинка, М.И. Упражнения для усовершенствования голоса. Методические пояснения к ним. / М.И. Глинка / Ред. Б. Воронецкий. – М.: Музгиз, 1951. – 60 с.

Дидарова, И.С. Методика работы с эстрадно-вокальным коллективом. Вокальная методика: учебное пособие / И.С. Дидарова. – Гродно: ГГКИ, 2015. – 236 с.

Карягина, А.В. Джазовый вокал: практич. пособие для начинающих (+ CD) / А.В. Карягина. – 1-е изд. – М.: Лань, 2008. – 48 с.

Кочнева, И., Яковлева, А. Вокальный словарь. / И. Кочнева, А. Яковлева / Ред. Е.В. Гуляева / Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1988. – 70 с.

Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению. / А.Г. Менабени / Ред. М.Я. Полунов. – М.: Просвещение, 1987. – 90 с.

Мурзич, А.О. Практические рекомендации по работе с начинающими вокалистами: Методические рекомендации / А.О. Мурзич / Ред. С.М. Рыбарева – Мн.: 1988. – 11 с.

Нижникова, А. Б. Формирование певческой культуры учителя музыки: теория и практика : учебно-методическое пособие / А. Б. Нижникова ; Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка. – Минск : [б. и.], 2006. – 58, [1] с.

Романова, Л.В. Школа эстрадного вокала (+ DVD): учеб. пособие для начинающих и профессионалов / Л.В. Романова – С.-П.: Лань, 2007. – 40 с.

Станиславский, К.С. Работа актера над собой / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1951. – 389 с.

Федорцова, А.А. Вокально-технические приемы в эстрадном исполнительстве / А.А. Федорцова // Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай культуры: матэрыялы навуковай канферэнцыі (Мінск, 23 – 24 лістапада 2011 г.). – Мн.: Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў, 2013 г. – С. 412 – 417.

Юссон, Р. Певческий голос / Р. Юссон / Ред. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – 262 с.

Дополнительная

Агарков, О.М. Интонирование и слуховой контроль в сольном пении / О.М. Агарков // Вопросы физиологии пения и вокальной методики / Сб. тр. МГПИ им. Гнесиных. Вып. 25 / Ред. Е.И. Орлова. – М., 1975. – С. 70 – 90.

Агикян, Г.С., Елизарова, Г.Н. Вокальное воспитание детей / Г.С. Агикян, Г.Н. Елизарова // Вопросы вокального образования: Методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений / РАМ им. Гнесиных; Ростовская конс. им. Рахманинова. – М.: 1994. – С. 58 – 61.

Агин, М.С. Физиологические основы вокальной методики / М.С. Агин // Вопросы вокального образования: Методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений / РАМ им. Гнесиных; Ростовская конс. им. Рахманинова. – М.: 1994. – С. 9 – 14.

Алексеева, Л.А. О комплексной природе вокально-исполнительского искусства и задачах музыкально-теоретического образования певцов / Л.А. Алексеева. // Комплексный подход к проблемам современного музыкального образования / Труды Моск. гос. консерватории. – М., 1986. – С. 86 – 89.

Баренбойм, Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство: статьи и очерки. / Л.А. Баренбойм. – Ред. В.А. Громова. – Л., 1974. – 156 с.

Богданов, И.А., Виноградский, И.А. Драматургия эстрадного представления: Учебник / И.А. Богданов, И.А. Виноградский. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. – 424 с.

Воронина, Н.П. Методы воспитания чистой интонации у певцов / Н.П. Воронина // Актуальные проблемы теории и практики музыкальной педагогики: Научн. труды БГАМ. Вып. №9. / Ред. А.А. Баранова. – Мн.: БГАМ, 2005. – С. 331 – 341.

Гарбузов, Я.А. Музыкальная акустика. / Я.А. Гарбузов / Ред. В.А. Багадууров. – М.: Музгиз, 1954. – 140 с.

Гарсиа, М. Школа пения. Полный трактат об искусстве пения / М. Гарсиа. – М.: Музгиз, 1956. – 127 с.

Григорьев, В. Исполнитель и эстрада / В. Григорьев. – М.: Классика-XXI, 2006. – 156 с.

Самин, Д.К. 100 великих вокалистов / Д.К. Самин. – М.: Вече, 2004. – 565 с.

Халабузарь, П.В., Попов, В.С. Теория и методика музыкального воспитания: Учебное пособие / П.В. Халабузарь, В.С. Попов / Гл. Ред. Ю.А. Сандулов / 2-е изд. – СПб.: Лань, 2000. – 224 с.

Шароев, И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: Учеб. Для студентов высш. театр. учеб. Заведений / И.Г. Шароев. – М.: Просвещение. – 1986. – 463 с.

Vennard, W. Singing; the mechanism and the technic / Vennard, W. – N.Y.: 1968. – 290 p.

Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа студентов в рамках раздела учебной дисциплины «Методика преподавания спецдисциплин» включает в себя следующие формы:

- изучение материала учебной дисциплины;
- использование видео- и аудиоматериалов;
- подготовка к практическим занятиям и экзамену.

Изучение материала учебной дисциплины подразумевает работу студентов с конспектом лекций, печатной литературой и различными информационными ресурсами сети Интернет.

Использование видео- и аудиоматериалов является одной из важнейших форм самостоятельной работы в рамках раздела учебной дисциплины «Методика преподавания спецдисциплин», что заключается в поиске, просмотре (прослушивании) и анализе видео- и аудиозаписей вокального мастерства в области популярной и академической музыки.

Подготовка к практическим занятиям и экзамену требует творческого подхода (выполнение творческих заданий при подготовке к практическим занятиям), а также глубокого изучения студентами рекомендуемой основной и дополнительной литературы, овладения теоретическими знаниями, изложенными в курсе лекций, и практическими навыками подбора и анализа вокальных упражнений, приобретенными на практических занятиях.

Перечисление рекомендуемых средств диагностики

Для контроля и самоконтроля знаний студентов используется следующий диагностический инструментарий:

Промежуточные формы контроля КСР:

6. творческие задания;
7. письменная работа (анализ самостоятельного составления системы упражнений для формирования правильных певческих установок)
8. тестовое задание;

Итоговые формы контроля КСР:

9. зачет;
10. экзамен.

Критерии оценок результатов учебной деятельности

1 (один) Отказ от ответа по вопросам экзаменационного билета, либо полное отсутствие усвоения знаний и компетентности в рамках образовательного стандарта по данной дисциплине.

2 (два) Фрагментарные знания по дисциплине, отсутствие понимания по значительной части основного учебно-программного материала; знания отдельных музыкально-теоретических источников, рекомендованных учебной программой дисциплины; неумение использовать вокально-педагогическую терминологию, наличие в ответе многочисленных существенных ошибок; низкий уровень культуры устной речи.

3 (три) Недостаточно полный объем знаний по дисциплине в рамках образовательного стандарта для дальнейшей учебы и работы по профессии; неосмысленное воспроизведение части лекционного материала по памяти (фрагментарный пересказ и перечисление отдельных, не связанных между собой теоретических положений курса); наличие в ответе существенных терминологических ошибок; слабое владение инструктивным материалом; пассивность в ответах на наводящие вопросы экзаменатора.

4 (четыре) Понимание общих системных элементов вокально-педагогической методологии, объем знаний основного учебно-программного материала по дисциплине удовлетворительный для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии, однако воспроизведение большей части учебного материала недостаточно осознанное; во время освоения курса

студент не отличался активностью на лекционных и семинарских занятиях; посредственное владение инструктивным материалом; в экзаменационном ответе были допущены некоторые терминологические ошибки; во время наводящих вопросов экзаменатора студент демонстрирует необходимые знания для устранения допущенных погрешностей под руководством преподавателя.

5 (пять) Достаточные знания в объеме учебной программы для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии; владение общими системными элементами вокально-педагогической методологии; осознанное воспроизведение большей части программного учебного материала (описание методологических объектов изучения с объяснением структурных связей и отношений); применение теоретических знаний в демонстрации типового инструктивного материала; наличие в экзаменационном ответе несущественных ошибок; при наводящих вопросах экзаменатора студент демонстрирует необходимые знания для самостоятельного устранения допущенных погрешностей; во время освоения курса студент не отличался активностью на лекционных (семинарских) занятиях.

6 (шесть) Достаточно полные и систематизированные знания по дисциплине в рамках образовательного стандарта; осознанное воспроизведение большей части программного учебного материала (описание объектов изучения методологии преподавания вокала с объяснением структурных связей и отношений); достаточно хорошее усвоение основной литературы, рекомендованной программой курса; верное применение теоретических знаний в демонстрации соответствующего инструктивного материала; наличие в экзаменационном ответе единичных несущественных ошибок; студент посетил все занятия курса и активно работал на лекционных (практических) занятиях.

7 (семь) Полные, прочные и систематизированные знания по дисциплине в рамках образовательного стандарта, осознанное воспроизведение программного учебного материала (описание объектов изучения методологии преподавания эстрадного вокала с объяснением структурных связей и отношений); хорошее усвоение основной литературы, рекомендованной программой курса; точное применение теоретических знаний в демонстрации компетентного инструктивного материала; грамотное владение основной педагогической и вокальной терминологией; наличие в экзаменационном ответе одной-двух несущественных ошибок; студент посетил все занятия курса и активно работал на лекционных (практических) занятиях.

8 (восемь) Систематизированные, глубокие и полные знания в объеме учебной программы, способность студента к их самостоятельному пополнению; грамотное оперирование учебным материалом в экзаменационном ответе (развернутое описание и объяснение объектов изучения, раскрытие сущности экзаменационных вопросов обоснованным и доказательным ответом, подтвержденным аргументами и фактами, формулирование выводов) при наличии единичных (одной-двух)

несущественных ошибок; усвоение основной и ознакомление с дополнительной литературой, рекомендованной учебной программой дисциплины; демонстрация способности самостоятельно находить методологические решения сложных вокально-технических проблем в рамках учебной программы; точное применение теоретических знаний в иллюстрируемом компетентном инструктивном материале; активная самостоятельная работа и систематическое участие в работе на лекционных и семинарских занятиях.

9 (девять) Всесторонние, систематизированные, глубокие и полные знания учебного программного материала, способность студента к их самостоятельному пополнению; грамотное оперирование учебным материалом в экзаменационном ответе (развернутое описание и объяснение объектов изучения, раскрытие сущности экзаменационных вопросов обоснованным и доказательным ответом, подтвержденным аргументами и фактами, формулирование выводов) при полном отсутствии ошибок, ответ отличается точностью использования терминов, материал излагается последовательно и логично; полное усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; демонстрация способности самостоятельно находить типовые и нестандартные (творческие) методологические решения сложных вокально-технических проблем в рамках учебной программы; точное применение теоретических знаний в иллюстрируемом компетентном инструктивном материале; активная самостоятельная работа и постоянное инициативное участие во всех видах учебной деятельности на лекционных и семинарских занятиях.

10 (десять) Всесторонние, систематизированные, глубокие и полные знания учебного программного материала, способность студента к их самостоятельному пополнению; безукоризненное оперирование учебным материалом в экзаменационном ответе (развернутое описание и объяснение объектов изучения, раскрытие сущности экзаменационных вопросов обоснованным и доказательным ответом, подтвержденным аргументами и фактами, формулирование выводов) при полном отсутствии ошибок; студент разбирается в основных научных концепциях по изучаемой дисциплине, проявляет творческие способности и научный подход в осмыслении и изложении экзаменационного материала, ответ отличается богатством и точностью использования методологической, педагогической, вокальной терминологии, материал излагается последовательно и логично; полное и глубокое усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; демонстрация способности самостоятельно находить типовые и нестандартные (творческие) рациональные методологические решения сложных вокально-технических проблем в рамках (а также и за рамками) учебной программы; безупречное применение теоретических знаний в иллюстрируемом инструктивном материале; активная самостоятельная работа и постоянное

инициативное участие во всех видах учебной деятельности на всех лекционных и семинарских занятиях.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

5.2. Основная литература

Агикян, М. О подготовке студента-вокалиста к педагогической деятельности / М. Агикян. – М.: 1948. – 280 с.

Бараш, А.Б. Поэма о человеческом голосе. Знакомство с искусством академического вокала: учебно-методическое пособие / А.Б. Бараш. / Ред. Э. Плотица. – М.: Композитор, 2005. – 168 с.

Бараш, А.Б. Поэма о человеческом голосе. Знакомство с искусством академического вокала: учебно-методическое пособие / А.Б. Бараш / Ред. Э. Плотица. – М.: Композитор, 2005. – 168 с.

Барсов, Ю.А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М.И. Глинки / Барсов Ю.А. / Ред. Л.В. Соллертинская. – Л.: Музыка, 1968. – 65 с.

Барсов, Ю.А. Креативность личности как необходимое условие для овладения искусством пения / Ю.А. Барсов // Вопросы вокального образования: Методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений / РАМ им. Гнесиных; Ростовская конс. им. Рахманинова. – М.: 1994. – С. 15 – 20.

Белоброва, Е.Ю. Рок-вокалист: учеб. пособие / Е.Ю. Белоброва. – 3-е изд. – М.: Музыка, 2002. – 36 с.

Белоброва, Е.Ю. Техника эстрадного вокала / Е.Ю. Белоброва. – М.: Музыка, 2002. – 48 с.

Вербов, А. Техника постановки голоса. / А. Вербов / Ред. Ю. Розанова. – М.: Музыка, 1961. – 52 с.

Вопросы вокальной педагогики. Вып. 4. / Ред. В.Л. Чаплина. – М.: Музыка, 1969. – 232 с.

Вопросы вокальной педагогики. Вып. 5. / Ред. Л.Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 1976. – 261 с.

Вопросы вокальной педагогики. Вып. 6. / Ред. Т.Н. Овсянникова. – Л.: Музыка, 1982. – 180 с.

Вопросы физиологии пения и вокальной методики: Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XXV. / Отв. ред. Е.В. Баринаова. – М.: 1975. – 168 с.

Глинка, М.И. Упражнения для усовершенствования голоса. Методические пояснения к ним. / М.И. Глинка / Ред. Б. Воронецкий. – М.: Музгиз, 1951. – 60 с.

Дидарова, И.С. Методика работы с эстрадно-вокальным коллективом. Вокальная методика: учебное пособие / И.С. Дидарова. – Гродно: ГГКИ, 2015. – 236 с.

Карягина, А.В. Джазовый вокал: практич. пособие для начинающих (+ CD) / А.В. Карягина. – 1-е изд. – М.: Лань, 2008. – 48 с.

Кочнева, И., Яковлева, А. Вокальный словарь. / И. Кочнева, А. Яковлева / Ред. Е.В. Гуляева / Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1988. – 70 с.

Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению. / А.Г. Менабени / Ред. М.Я. Полунов. – М.: Просвещение, 1987. – 90 с.

Мурзич, А.О. Практические рекомендации по работе с начинающими вокалистами: Методические рекомендации / А.О. Мурзич / Ред. С.М. Рыбарева – Мн.: 1988. – 11 с.

Нижникова, А. Б. Формирование певческой культуры учителя музыки: теория и практика : учебно-методическое пособие / А. Б. Нижникова ; Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка. – Минск : [б. и.], 2006. – 58, [1] с.

Романова, Л.В. Школа эстрадного вокала (+ DVD): учеб. пособие для начинающих и профессионалов / Л.В. Романова – С.-П.: Лань, 2007. – 40 с.

Станиславский, К.С. Работа актера над собой / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1951. – 389 с.

Федорцова, А.А. Вокально-технические приемы в эстрадном исполнительстве / А.А. Федорцова // Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай культуры: матэрыялы навуковай канферэнцыі (Мінск, 23 – 24 лістапада 2011 г.). – Мн.: Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў, 2013 г. – С. 412 – 417.

Юссон, Р. Певческий голос / Р. Юссон / Ред. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – 262 с.

5.3. Дополнительная литература

Агарков, О.М. Интонирование и слуховой контроль в сольном пении / О.М. Агарков // Вопросы физиологии пения и вокальной методики / Сб. тр. МГПИ им. Гнесиных. Вып. 25 / Ред. Е.И. Орлова. – М., 1975. – С. 70 – 90.

Агикян, Г.С., Елизарова, Г.Н. Вокальное воспитание детей / Г.С. Агикян, Г.Н. Елизарова // Вопросы вокального образования: Методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений / РАМ им. Гнесиных; Ростовская конс. им. Рахманинова. – М.: 1994. – С. 58 – 61.

Агин, М.С. Физиологические основы вокальной методики / М.С. Агин // Вопросы вокального образования: Методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений / РАМ им. Гнесиных; Ростовская конс. им. Рахманинова. – М.: 1994. – С. 9 – 14.

Алексеева, Л.А. О комплексной природе вокально-исполнительского искусства и задачах музыкально-теоретического образования певцов / Л.А. Алексеева. // Комплексный подход к проблемам современного музыкального образования / Труды Моск. гос. консерватории. – М., 1986. – С. 86 – 89.

Баренбойм, Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство: статьи и очерки. / Л.А. Баренбойм. – Ред. В.А. Громова. – Л., 1974. – 156 с.

Богданов, И.А., Виноградский, И.А. Драматургия эстрадного представления: Учебник / И.А. Богданов, И.А. Виноградский. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. – 424 с.

Воронина, Н.П. Методы воспитания чистой интонации у певцов / Н.П. Воронина // Актуальные проблемы теории и практики музыкальной педагогики: Научн. труды БГАМ. Вып. №9. / Ред. А.А. Баранова. – Мн.: БГАМ, 2005. – С. 331 – 341.

Гарбузов, Я.А. Музыкальная акустика. / Я.А. Гарбузов / Ред. В.А. Багадулов. – М.: Музгиз, 1954. – 140 с.

Гарсиа, М. Школа пения. Полный трактат об искусстве пения / М. Гарсиа. – М.: Музгиз, 1956. – 127 с.

Григорьев, В. Исполнитель и эстрада / В. Григорьев. – М.: Классика-XXI, 2006. – 156 с.

Самин, Д.К. 100 великих вокалистов / Д.К. Самин. – М.: Вече, 2004. – 565 с.

Халабузарь, П.В., Попов, В.С. Теория и методика музыкального воспитания: Учебное пособие / П.В. Халабузарь, В.С. Попов / Гл. Ред. Ю.А. Сандулов / 2-е изд. – СПб.: Лань, 2000. – 224 с.

Шароев, И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: Учеб. Для студентов высш. театр. учеб. Заведений / И.Г. Шароев. – М.: Просвещение. – 1986. – 463 с.

Vennard, W. Singing; the mechanism and the technic / Vennard, W. – N.Y.: 1968. – 290 p.

5.4. Материально-техническое обеспечение аудитории

Аудитория, в которой проходят лекционные и практические занятия по учебной дисциплине «История вокального исполнительства», должна содержать:

- Аудио-систему высокого качества;
- Видео-экран;
- Ноутбук;
- Фортепиано.

5.5. Информационные материалы

Научная статья:

Федорцова, А.А. Вокально-технические приемы в эстрадном исполнительстве / А.А. Федорцова // Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай культуры: матэрыялы навуковай канферэнцыі (Мінск, 23 – 24 лістапада 2011 г.). – Мн.: Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў, 2013 г. – С. 412 – 417.

Вокально-технические приемы в эстрадном исполнительстве

Как любой другой вид исполнительского искусства певческая деятельность является творчеством. Известно положение о том, что самому творческому акту научить невозможно, но возможно создать определенные педагогические условия, которые будут оказывать содействие развитию у студента творческого начала, творческого мышления и воображения, художественного вкуса. Конечно, в первую очередь педагог должен помочь проявить студенту неповторимый тембр его голоса, научить вокальной технике и умению распоряжаться ею. Ведь вокалист, не владеющий своим голосом, беспомощен при исполнении художественных произведений.

Формирование певческих навыков должно вестись непременно на каждом из этапов исполнительского процесса: от технической постановки вокального голоса до реализации творческой задачи в концертном выступлении. При этом элементы художественного и технического в процессе исполнительской работы неразделимы.

Занятия певца по вокальной технике исполнения включают в себя работу над голосоведением, тембром, динамикой, фразировкой, выбором и точным качественным исполнением того или иного вокально-технического приема. И весь этот труд в итоге подчинен единой цели – художественно-выразительному исполнению произведения. На начальном этапе обучения преобладает техническая работа, а на более позднем внимание концентрируется больше на художественной стороне произведения.

Орнаментика (от лат. ornamentum – «украшение») в вокальном исполнительстве включает в себя способы украшения и художественного окрашивания вокальной мелодии при помощи специальных музыкальных мелодических фигур и различных вокально-технических приемов. Выбор исполнителем тех или иных вокально-технических приемов, красок и украшений голоса, которыми он владеет, обуславливается и определяется стилистической направленностью и эмоционально-образной сферой музыкального произведения. Перечислим основные, наиболее употребимые в практике вокального исполнительства технические средства украшения вокальной мелодии.

К вокально-техническим приемам относятся субтон, вокальный рык, йодль, штробас, фальцет, скриминг, гроулинг, обертоновое пение, драйв.

Субтон (сокр. от ит. subito – «внезапно», «неожиданно», от греч. τέίvo – «растягивать») – вокальный прием, основанный на технике расщепления, при которой к чистому тональному звуку примешивается другой немusикальный звук. В технике исполнения субтона один дыхательный поток как бы расщепляется на два: один приводит в колебание голосовые складки, и одновременно другой остается шумом выдыхаемого воздуха, – получается пение на придыхании, или шепоте, или на «теплом» выдохе. К тому же этот прием построен на придыхательном типе атаки (начала) звука и может использоваться как на отдельных звуках, так и на целых музыкальных фразах. Субтон является энергетически затратной техникой, поскольку большое количество выдыхаемого воздуха быстро иссушает слизистую оболочку голосового аппарата, и железы, заложенные в ложных складках и в стенках желудочков, не справляются с увлажнением истинных голосовых складок, поэтому длительное использование этого приема не рекомендуется. Субтон насыщает тембр голоса эмоциональными красками особой нежности, интимности, грусти или сокровенной близости; используется для смягчения звучания голоса, для придания ему характерной мягкой окраски, чувственности. Субтон – излюбленный вокально-технический прием вокальных исполнителей Мэрайи Кэри, Милен Фармер, Таниты Тикарам, Норы Джонс и др.; также этот прием основная голосовая краска в композиции белорусской певицы Веры Каретниковой «Бумажный рай».

Вокальный рык – атональный, шумовой вокально-технический приём. Вокальный рык, как правило, предшествует начальному тональному звуку в отдельном слове. Этот приём используется для яркого и точного выражения эмоций напористости, решительности, убеждения в пении. В процессе исполнения приема происходит учащенное сокращение гортанных мышц без участия воздушной струи. При этом гортань должна быть опущена, полость гортаноглотки расширена в объеме. Наиболее «раскатистый» вокальный рык встречается в исполнении таких вокалистов как Кристина Агиллера, Бейонсе, Полина Смолова и др.

Йодль (из нем. Jodel, звукоподражательное) – вокально-технический приём, который состоит из резких кратковременных регистровых переключений во время или в конце одного тонального звука: с основного грудного на головной (у мужчин - фальцетный) – йодль, а также с головного на грудной / фальцетный – это обратный йодль. Различают единичный йодль (однократное переключение в пределах одной длительности) и множественный йодль (серия регистровых переключений). Множественный йодль является характерным техническим, художественным и стилистическим приемом так называемого тирольского пения. Йодль оживляет тембральными красками пение в основном регистре, акцентирует, выделяет, подчеркивает главное в музыкальной или речевой фразе слово, выражает эмоциональную подвижность, а иногда изображает различные неустойчивые состояния человеческой психики. Этот вокально-технический прием широко используется зарубежными и отечественными вокалистами в современной популярной музыке: например, экс-солисткой группы «The

Cranberries» Долорес О’Риордан, певицами Аланис Мориссетт, Шакирой, Билли Майерс, Александрой Кирсановой из белорусского дуэта «А&К» и др.

Штробас (от нем. Stroh – «солома») – это атональный шумовой звук, напоминающий скрип или треск. Этот вокально-технический прием, исполняемый в начале, середине или в конце звука или слова, насыщает вокальную мелодию чувственными эмоциями томности, легкой усталости, проникновенности и мечтательности, а также выразительной таинственности или соблазнительного искушения. Основу приема составляет особый тип фонации, при котором черпаловидные хрящи соединены, препятствуя прохождению воздуха через сведенные вместе голосовые складки, а при их размыкании производится звук, известный как гортанная смычка. Непрерывная серия из часто повторяющихся гортанных приступов под струей мягко выдыхаемого воздуха и называется штробасом. Представители популярной вокальной музыки, использующие данный вокально-технический прием: Игги Поп, Энрике Иглесиас, Бритни Спирс, Адель и др.

Фальцет (от ит. falso – «ложный») – вокально-технический прием формирования высоких звуков, характеризующийся тембрально более простым по обертоновому наполнению звучанием, по сравнению с основным полнозвучным голосом. Техническое исполнение приема получается путём колебания воздушным потоком выдыхаемого воздуха только лишь краёв голосовых складок, и при этом гортань находится гораздо выше её обычного певческого положения. При фальцете чем выше звук, тем шире голосовая щель. Это снимает с голосовых связок напряжение, но и громкость звука становится относительно небольшая. При правильном певческом положении гортани, при верном импедансе, при опоре звука фальцетный голос всегда яркий, чистый, полетный и одновременно достаточно мягкий. Характер фальцетного звука у мужчин по высоте на женский. Используют в своей вокально-исполнительской практике прием фальцетного звукообразования Дэррен Хэйс, Джон Андерсон (солист группы «Yes»), Фрэдди Мэркьюри, Мика, Александр Градский, Владимир Пресняков-мл., Петр Елфимов и др.

Скриминг (от англ. scream – «крик») – сложный по технике исполнения вокальный прием, основанный на расщеплении, – звучит как надрывный крик, но по природе звуковоспроизведения скриминг не является простым криком. Поток выдыхаемого воздуха расщепляется на смыкание голосовых связок для возникновения тонального звука и непосредственно на шумовую примесь крика. При этом вход в гортань сужена, примерно как при глотании, рот широко открыт, передняя часть щитовидного хряща (кадык) приподнята.

Скриминг как прием вокальной техники является неотъемлемым стилевым компонентом рок-музыки направлений хеви-метал, панк- и хард-рок, в том числе металкор, дэткор, пост-хардкор, блэк-метал и грайндкор. В западной вокальной исполнительской практике различают следующие виды скриминга: классический скриминг, грим, или гриминг (от англ. grim – «мрачный», «зловещий»), шрай (от нем. Schrei – «вопл») и харш (от англ. harsh – «хриплый»). Яркие представители вокально-технического приема

скриминг – это Джаред Лето («30 seconds to Mars»), Честэр Бэннингтон («Linking Park»), Майкл Бэрнс («Red»), Ольга Кормухина, Александр Маршал и др.

Гроулинг (от англ. *grawl* – «рычание») – еще один сложный для исполнения вокальный прием. Считается, что он основан на технике расщепления при максимально опущенной гортани, раскрытой рото- и гортаноглоткой и сильном импедансе: воздушный поток частично задействует истинные голосовые складки и приводит в колебание ложные связки, благодаря смыканию которых и воспроизводится данный шумовой эффект рычания. Различают несколько разновидностей данного вокально-технического приема:

- джазово-блюзовый гроулинг – мягкий, ровный, певучий, при равноправном звучании музыкальной и шумовой составляющих голоса;
- классический, или дэт-гроулинг (от англ. *death* – «смерть») – низкий, утробный рычащий звук, как правило, со сложно разграничиваемым тональным движением;
- грантинг (от англ. *grunt* – «хрюкать»), или гаттурал (от англ. *guttural* – «гортанный», «горловой») совершенно атональный шумовой звук – своеобразный, самый экстремальный, очень низкий, глубокий, «диафрагменный», воспроизводимый на вдохе.

Самый яркий представитель джазово-блюзового гроулинга – великий американский джазмен Луи Армстронг. Традиционный гроулинг и грантинг – это своего рода экспрессивная форма выражения гнева, нередко связанная с выплеском эмоций агрессии, ненависти, презрения, протеста и отрицания; широко применяются в таких стилевых направлениях рок-музыки как блэк-, готик-, дум-, дэт-метал и др. Представители классического гроулинга: Ангела Госоу (рок-группа «Arch Enemy», играющая в стилевом направлении мелодичный дэт-метал), Паси Коскинен (экс-солист дум-метал-группы «Shape of Despair»), Аркона, «Cannibal Corpse», «Deicide», «Theatre of Tragedy» и др.; а технику грантинга используют зарубежные рок-группы «Despised Icon», «Prostitute Disfigurement», «Dying Fetus», «Internal Suffering» и т.п.

Следует предостеречь вокалистов и отметить, что начинать овладевать вокально-техническими приемами скриминга и гроулинга можно только при участии опытного квалифицированного педагога и при регулярном наблюдении у специалиста-фонолога.

Обертоновое (от нем. *ober* – «верхний»), или *горловое пение* – вокально-технический прием так называемого двухголосного соло, основанный на расщеплении звука на основной тон и призвук (обертон), такая вокальная техника дает возможность петь одновременно два звука. Этот прием заимствован из ритуальных песнопений некоторых народов Саяно-Алтайского региона (алтайцев, бурят, манголов, тибетцев, тувинцев и др.). Современные сценические исполнители обертонового пения: Болот

Байрышев, Эмиль Теркишев, Сэйнкхо Намчилак, коллективы «Тыва», «Хуун-Хуур-Ту», «Hanggai» и др.

Драйв (от англ. drive – «возбуждение», «энергичное наступление») – экспрессивный вокально-технический прием, основанный на добавлении к выразительному музыкальному звуку различных шумовых примесей: например, к фальцетному звуку примешивается крик или визг – получается фальцетный драйв, или к субтоновому звучанию присоединяется надрывный истерический шепот – это субтоновый драйв, и т.д. Примерами применения этого приема могут служить: композиция «Thunderstruck» австралийской рок-группы AC/DC, пение Дэниела Дэйви из «Cradle of Filth» (фальцетный драйв), начальные фразы из песни «Poison» Элиса Куппера (субтоновый драйв).

Не менее важное значение для художественного окрашивания вокальной мелодии имеют специальные музыкальные мелодические фигуры, среди которых основные – слайд, мелодическая фигурация, пассаж, различные мелизмы, а также вибрато и акцент.

Слайд (от англ. slide – «скользить»), или *глицсандо* (ит. glissando, от фр. glisser – «скользить») – это плавный переход с одной ноты на другую, представляющий собой скользящее восходящее или нисходящее движение через все лежащие между этими нотами звуки, возможные для вокального воспроизведения.

Под *мелодической фигурацией* (от лат. figuratio – «придание формы», «образное изображение») следует понимать мелодическое движение голоса, усложняющее гармонический рисунок произведения неаккордовыми звуками. Приёмы мелодической фигурации – проходящие и вспомогательные звуки, задержания и т.п. – усиливают красочность гармонии.

Пассаж (от фр. passage – «проход», «переход») – последовательность звуков, нейтральных в тематическом отношении, в быстром движении. Пассажи бывают аккордовыми (образуется исполнением звуков аккорда арпеджио), гаммовыми (движение голоса по ступеням гаммы), а также различные комбинации обозначенных пассажей, – и являются демонстрацией виртуозного искусства исполнителя.

Мелизмы (от греч. μέλισμα – «песнь», «мелодия») – это различные мелодические украшения, которые вплетаются в канву мелодии, не изменяя ее темп и ритмический рисунок. На нотном письме либо обозначаются специальными знаками, либо выписываются мелкими нотами. Основные мелизмы: форшлаг, мордент, группетто, шлейфер.

Вибрато (ит. vibrato от лат. vibro – «колеблю») – быстрые периодические изменения высоты, громкости или тембра музыкального звука, вызываемые у вокалистов пульсацией воздушного подсвяточного давления. Вибрато относится к музыкальным стилистическим украшениям в сольном вокальном искусстве и является важной индивидуальной характеристикой тембра человеческого голоса.

Акцент (от лат. accentus – «ударение») – более сильное, ударное, подчеркнутое извлечение какого-то одного звука по сравнению с другими

для выделения наиболее важных звуков в музыкальной фразе. Бывают акценты динамические (обозначается знаками $>$, $-$, sf), ритмические (синкопа, триоль), тембровые (стаккато, акцентированное стаккато), мелодические (бендинг, или аспирация) и пр.

Каждый вокальный исполнитель в современном мире музыкального эстрадного искусства должен иметь теоретические познания в области вокальной орнаментики, но самое главное, обязан владеть техническими навыками использования вокальных приемов, мелодических фигураций в обусловливаемом художественной задачей произведении. А чтобы воспитать вокалиста, чье творчество станет частью исполнительского искусства, педагог должен не только научить его «голой» технике, но и, прежде всего, обязан развить в студенте художественное восприятие музыки, способность проникать в ее содержание, понимать ее стилевые особенности; научить отличать глубину чувств от чувствительности, выразительность от поверхностной изобразительности; привить художественный вкус и высокую профессиональную требовательность к себе как вокальному исполнителю.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУМУ