Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств» Арсеньевского городского округа

**Работа над вокальными навыками в процессе обучения хоровому пению**

Методическая разработка
преподавателя высшей
квалификационной категории
Л.В. Абрамовой

г. Арсеньев, 2024 г.

Содержание

 [I. Введение 3](#_Toc184904474)

[II. Значение и специфика вокальной работы в хоровом пении 5](#_Toc184904475)

[III. Строение голосового аппарата у детей и особенности его развития 6](#_Toc184904476)

[IV. Певческая установка в хоре – основа вокальной работы 9](#_Toc184904477)

[V. Певческое дыхание, виды и методы работы 9](#_Toc184904478)

[VI. Атака звука, виды атаки 15](#_Toc184904479)

[VII. Округлость звука, работа над гласными 17](#_Toc184904480)

[X. Заключение 23](#_Toc184904482)

[Список методической литературы: 25](#_Toc184904483)

# I. Введение

«Люби свой инструмент, но в своём тщеславии не считай его высшим и единственным… Не забудь, что самое высокое в музыке находит своё выражение в хоре и оркестре».

Р. Шуман

Пение, и в особенности хоровое, - один из самых любимых, популярных, массовых видов искусства.

Традиции хорового пения уходят далеко вглубь русской истории.
 Роль хормейстера в создании коллектива и обеспечении его творческого роста огромна. Большое значение имеет общая музыкальная культура руководителя хора. Дирижёр должен хорошо чувствовать и знать природу хорового пения, ясно представлять себе весь сложный и трудный процесс работы с хором. Он должен помнить о том, что его роль как воспитателя, учителя пения, организатора всей работы хора, начиная от первых шагов и кончая концертной деятельностью, чрезвычайно велика.
 Работая в хоре, руководитель несет большую ответственность за воспитание певчески правильного, здорового голоса своих певцов. Даже самый заурядный голос можно и надо развивать.
 В практике хоровой работы необходимо обращать внимание на индивидуальное развитие певческого голоса, его вокальных навыков. Увлекаясь работой над качеством хорового звучания, руководитель не должен забывать о возможности затрачивания времени на занятия с отдельными учащимися. Первое, что требуется от учителя – это знание особенностей развития голоса учащихся, потому что требования, которые он предъявляет к детям, должны всегда соответствовать их возрастным возможностям.
 И второе – руководителю самому необходимо обладать хорошим музыкальным слухом, правильно говорить, петь. Это вовсе не значит, что ему надо иметь прекрасный голос, однако учитель должен уметь пользоваться им, потому что дети в процессе обучения будут ему подражать.
 Одним из первых условий успешного певческого воспитания является развитие слухового внимания учащихся. Выполнение этого условия позволит планомерно и последовательно развивать музыкально-вокальный слух школьников.
 Для воспитания этого навыка совсем не безразлично, в какой обстановке проходят занятия. Научить ребенка слушать и слышать то, о чем рассказывает учитель, что он поет и играет, можно только в тишине. Рабочую дисциплину нужно создавать с первых же уроков, а для этого необходимо суметь заинтересовать детей. Именно интерес к занятиям вызывает у учащихся отклик на музыку, создает эмоциональную настроенность, при которой обостряется их слуховое внимание, воспитывается сознательное творческое «слышание», то есть умение представить себе и воспроизвести правильный звук. Для контроля над звуком учителю нужны ясные представления того, как проходит работа органов, участвующих в голосообразовании, какой звук получается при правильной их работе. Обладая такими представлениями, учитель сможет верно оценивать звучание хора, сознательно и вполне объективно исправить недостатки вокальных навыков учащихся. Если же учитель, работая над вокальными навыками, руководствуется только собственным вкусом, субъективными ощущениями, и не заботится о соблюдении певческих норм, он может нанести голосу учащихся непоправимый вред. Какую бы задачу на уроке учитель себе ни ставил – укрепить дыхание, усовершенствовать дикцию в разучиваемой песне, добиться большей звонкости звука и т.д., воспитание «вокальной речи» должно неизменно совершаться в едином комплексе.

## II. Значение и специфика вокальной работы в хоровом пении

 Хоровое звучание является результатом взаимодействия целого ряда слагаемых: хорового строя, ансамбля, а также качества певческого звука.
 Качество звука оказывает прямое влияние на другие компоненты хорового звучания. «Пёстро» звучащие голоса не сливаются в унисон, который составляет основу хорового ансамбля. При неправильном звукообразовании практически не возможно добиться чистого строя. Но качество звука в хоровом пении не является самоцелью, а должно рассматриваться как средство выразительности, обогащающее исполнительские возможности коллектива, способствующие раскрытию содержания произведения, его художественного образа. Вся вокальная работа в детском хоре должна быть подчинена развитию певческого голоса и слуха детей. Необходимость работы над качеством певческого звука, его культурой требует от хорового дирижера его практических приемов и показа. Из практики работы я заметила, что не все дети осознанно выполняют те или иные задачи, ведь и по своему возрасту даже одного класса, скажем, IV класс фортепиано - IV-VI классы общеобразовательной школы, а это разное мышление, интеллект ребенка, его отношение к хоровому пению. Поэтому здесь необходим личный показ педагога - хоровика. Многие дети зачастую копируют педагога, а детям это свойственно, и делают это не осознанно, лишь в процессе кропотливой работы добиваешься осознанной работы у детей. И поэтому на тех первых порах необходим культурный и профессиональный показ педагога. Те основные технические и исполнительские требования, которые предъявляются коллективу, аналогичны требованиям, предъявляемым певцу-солисту, и я часто говорю детям в хоре, что каждый поет как солист. Однако хоровое пение имеет и свою специфику. В процессе хорового пения перед певцом встает задача навыков пения в ансамбле: умение слышать соседа, петь по дирижерскому жесту, сливаться с общим звучанием хоровой партии по высоте, динамике, тембру и т.д. Хормейстер должен стремиться всех участников хора привести к единой манере звукообразования, способу артикуляции слова.

 Работая, например, над динамикой, хормейстер должен добиваться, чтобы каждый участник хорового коллектива умел подчинить силу звучания своего голоса и не стремиться выделиться из общего звучания.
 Другой пример касается формирования гласных и согласных, они должны быть не только правильны, но и однотипны в интересах хорошего унисона, в противном случае получается так называемая «пестрота» звучания.
 Таким образом, единство действий всех певцов хора, направленных на решение вокально-технических и художественно-исполнительских задач, является непременным и специфическим условием коллективного исполнения.

## III. Строение голосового аппарата у детей и особенности его развития

 Основными частями голосового аппарата человека являются: дыхательный аппарат (лёгкие с дыхательными путями и дыхательными мышцами), гортань с голосовыми складками, где зарождается звук, и артикуляционный аппарат – совокупность резонаторов. Деятельность голосового аппарата в целом подчинена регулирующему влиянию коры головного мозга. Гортань – центральный звукообразующий орган. Она выполняет три основные функции: дыхательную, защитную и голосовую. Все они сопряжены с движениями голосовых складок – основной мышцы гортани. Гортань представляет собой сложное образование, состоящее из хрящей мышц и связок. Во время певческого процесса все части голосового аппарата работают как единое целое. Деятельность голосового аппарата подчинена регулирующему влиянию коры головного мозга, центральной нервной системы. Детский голосовой аппарат отличается от взрослого прежде всего величиной и формой. Он находится в состоянии непрерывного роста и развития. Детский голос проходит несколько этапов своего развития:

1. 7-10 лет – младший домутационный возраст;
2. 10-13 лет – старший домутационный возраст;
3. 13-16 лет – период мутации, в котором приобретаются свойства голоса взрослого человека.

 Развитие гортани до двенадцати лет, т.е. до периода мутации, происходит постепенно. У мальчиков гортань в мутационный период увеличивается на две трети, у девочек – наполовину.
 У детей младшего возраста, где-то до 10 лет, голос имеет чисто детское звучание. Рост ребенка этого возраста идет плавно, и в его голосе нет существенных изменений. Звук голоса нежный, легкий, ему свойственно «головное, фальцетное звучание». Голос ребенка нежный, небольшой по силе, звучит высоко. В голосовом аппарате как у мальчиков, так и у девочек, нет еще существенной разницы. По мере роста ребенка голосовой аппарат изменяется. В гортани развивается важная мышца – голосовая.
 Ее строение постепенно усложняется, и к 12-13 годам она начинает управлять всей работой голосовых связок, которые приобретают упругость. И если певческое воспитание идет правильно, то в этом возрасте голос детей начинает звучать особенно хорошо. У мальчиков он приобретает особую звонкость, у девочек уже может наблюдаться индивидуальная тембровая окраска. В то же время, когда подросток достигает 12-13 лет, в этом возрасте характерно появление признаков, указывающих на происходящие изменения в организме, этот период связан с началом мутации.
 Мутация – изменение детского голоса. Мутация связана с периодом полового созревания подростков, с их нервно-физическим развитием.
 Признаки наступающей мутации связаны не только с ростом и формированием гортани, но и всего организма – внешней непропорцио-нальностью, неравномерностью внутреннего развития. Голос теряет яркость, как бы тускнеет, немного сипит. Педагогу важно тщательно следить за развитием ребенка, подростка и правильно строить свои занятия. У меня в практике часто случается, что сопрано из первых, переходит во вторые или альты, а альтов приходится переводить в сопрано, меняется и диапазон подростка.
 В нашей школе мальчики, а их бывает 1-12, поют только в младшем хоре, в дальнейшем коллективное музицирование они проходят с эстрадным оркестром. Формирование и развитие голосового аппарата продолжается по мере формирования всего организма, и период этот довольно длительный и a формирование происходит лишь к 20 годам. Каждый возраст имеет свой певческий диапазон. Рабочий диапазон для детей 6-9 лет – до-ре первой октавы – ре второй октавы. Для подростков у сопрано – до-ре первой октавы – фа, соль второй октавы, у альтов – ля-си малой октавы – до-ре второй октавы.
 В практике я заметила, что в 11-12 лет многие дети по тембру своему ещё не сформировались как альты, сопрано, а за счёт своего диапазона могут петь ту или иную партию, и внимательно прислушиваясь, я их первожу из одной партии в другую.

## IV. Певческая установка в хоре – основа вокальной работы

 Прежде чем приступить к воспитанию того или иного вокально-хорового навыка, необходимо научить хористов принимать правильную певческую установку, следить, чтобы во время пения они держались свободно, ненапряженно. При пении стоя или сидя корпус и шея выпрямлены, плечи несколько опущены, голова держится «гордо», подбородок слегка приподнят. Такая установка обеспечит удобное положение всего дыхательного и звукообразующего аппарата, т.к. гортань при этом будет располагаться как бы на прямой оси. При пении сидя ноги стоят на полу, руки лежат на коленях. При пении стоя руки спокойно опущены.
 Обычно в хоре вся репетиционная работа проходит сидя, стоя же проводится распевание и исполняются уже выученные произведения.
 Но иногда и при разучивании того или иного произведения я вижу, что дети засиделись, посадка становится вялой, опускаются плечи, горбится спина, и я предлагаю им встать, выпрямится и поём некоторое время стоя, затем садимся. Иногда дети сидят, сгорбив спину. При таком положении корпуса диафрагма оказывается сдавленной, пропадает активность дыхания, звук становится безопорным, теряет яркость тембра, интонация становится неустойчивой. За правильной певческой установкой необходимо следить на каждом занятии, ибо от нее во многом зависит выработка верных вокальных навыков, особенно дыхания, а это является основой вокальной работы в хоре.

## V. Певческое дыхание, виды и методы работы

 Основой вокально-хоровой техники является навык правильного певческого дыхания, т.к. от него зависит качество звука голоса. Певческое дыхание требует выработки навыков бесшумного вдоха, соответствующего характеру и темпу песни. Даже при наличии хороших голосов хор не выявит всех своих возможностей, если певцы не будут владеть дыханием. Вдох нужно делать быстро, но спокойно, не суетливо, не поднимая плеч. Вдох должен быть глубоким, так называемый нижне-рёберный. При вдохе воздух, проникая в легкие, нажимает на диафрагму, нижние рёбра и их раздвигает. После быстрого вдоха перед началом пения дыхание надо на мгновение задерживать. Брать дыхание рекомендуется через нос. Вдох должен быть умеренным, без перебора воздуха. В работе над постепенным углублением дыхания учителю помогают такие сравнения: вдохни так, чтобы воздух «дошёл до пояса», вдохни глубоко, с удовольствием, как будто нюхаешь душистый цветок. Научить экономно расходовать выдыхаемый воздух, распределить его на всю фразу в пении – важная задача вокального воспитания. Можно завязать поясок и чувствовать, как при вдохе он становится тесен.
 Певческое дыхание во многом отличается от обычного жизненного дыхания. Выдох, во время которого происходит фонация, значительно удлиняется, а вдох укорачивается. Дыхательный процесс из автоматического, не регулируемого сознанием, переходит в произвольно управляемый, волевой. Работа дыхательных мышц становится более интенсивной.
 В певческой практике различают четыре основных типа дыхания.

1. Ключичный или верхнегрудной тип, при котором активно работают мышцы плечевого пояса, поднимаются плечи. Такое дыхание для пения неприемлемо.
2. Грудной тип. Внешние дыхательные движения сводятся к активным движениям грудной клетки. Диафрагма малоподвижна. Живот при вдохе втянут.
3. Брюшной или диафрагматический тип дыхания осуществляется за счет активных сокращений диафрагмы и мышц живота.
4. Смешанный тип – грудобрюшное дыхание осуществляется за счёт активных мышц как грудной, так и брюшной полости, а также диафрагмы.

В вокальной практике наиболее целесообразным считается нижне-рёберно-диафрагматическое дыхание, т.е. смешанный тип, при котором поднимаются и расширяются нижние ребра, а верхняя часть грудной клетки почти неподвижна, диафрагма и мышцы брюшной полости активны. Однако деление дыхания в пении на различные типы весьма условно, т.к. резких границ перехода от одного типа к другому нет. В процессе вокального воспитания задача у хормейстера состоит в том, чтобы научить хористов одинаковым приемам дыхания, умение почувствовать и ощутить опору звука – во время фонационного выдоха, стремление сохранить положение вдоха, т.е. зафиксировать нижние ребра в раздвинутом состоянии. В моей практике очень часто встречается первый тип дыхания и несмотря на то, что ко мне приходят пианисты IV класса, у многих верхнегрудное дыхание. И первой задачей я считаю убрать внешние признаки неправильных дыхательных движений – поднятие плеч и верхней части грудной клетки, что приведет к более глубокому способу вдоха. И я часто привожу такой пример: «Лечь дома на кровать и подышать, зафиксировать это дыхание в голове, и проделать несколько дыхательных упражнений еще раз, затем встав (поднявшись) постараться сделать такие же дыхательные упражнения, при необходимости повторить». И после таких домашних упражнений дети стараются осознанно приспособиться к нижнерёберному способу вдоха, который считается наиболее целесообразным в пении.
 В процессе работы над художественным произведением техника певческого дыхания должна быть всецело обусловлена характером исполняемого произведения. Поскольку дыхание в пении является выразительным средством, у одного и того же певца, в зависимости от исполнительских задач, может наблюдаться определенная вариативность в типах дыхания. Вдох по активности и объему должен соответствовать характеру музыки и длине музыкальной фразы. Момент задержки дыхания перед атакой звука также подчинен характеру произведения. Дирижеру хора необходимо акцентировать на этом внимание певцов. На начальных этапах работы в хоре можно использовать дыхательные упражнения вне пения. Детям необходимо объяснить, что во время вдоха нельзя специально втягивать в себя воздух. Начинать надо с выдоха. Выдерживая паузу, надо дождаться момента, когда естественно захочется вздохнуть. Только в этом случае вдох осуществится правильно: достаточно глубоко и оптимально по обьему.
 Упражнение1. Короткий вдох по руке дирижера и длинный замедленный выдох со счетом: 1, 2, 3, 4, 5… С каждым разом при повторении упражнения выдох удлиняется за счёт увеличения ряда цифр.
 Упражнение2. Короткий вдох при раздвижении нижних ребер, каждый сам контролирует свои движения, положив ладони рук на нижние ребра. Выдох длинный со счетом. Ряд цифр также постепенно увеличивается.
 Упражнение3. Короткий вдох при раздвижении нижних ребер, задержка дыхания, медленный выдох со счетом. При этом певцы стремятся сохранить нижние ребра в положении вдоха, т.е. раздвинутыми.
 Упражнение4. Короткий вдох при раздвижении нижних ребер, задержка дыхания, по руке дирижера с мягкой атакой спеть один звук в пределах зоны примарного звучания и тянуть его ровным и умеренным по силе голосом. Сначала звук продолжается 2-3 сек., затем постепенно удлиняется. Нижние ребра фиксируются в положении вдоха.
 Для закрепления навыков дыхания рекомендуется прием, при котором длинный звук можно разбить на более короткие, разграниченные паузами, во время которых хористы должны возобновить дыхание.
Упражнение5.
 Правильность дыхания можно контролировать не только физическим ощущением движения грудной клетки, но и чисто слуховым контролем. Поющего необходимо также научить и слышать, что если после очередной смены дыхания звучание новой гласной сохраняет хорошее качество предшествующего звука, можно считать, что дыхание возобновлено правильно. Слуховой контроль самого певца при пении является необходимым условием для успешной тренировки дыхания. Эти упражнения можно использовать на начальном этапе работы с хором, я их использую как дыхательную гимнастику для отдыха в процессе репетиции. В своей работе я также использую метод произнесения слов песни в ритме мелодии активным шепотом с четкой артикуляцией, этот метод укрепляет дыхательные мышцы, способствует появлению ощущения опоры на дыхании и тренирует артикуляционный аппарат. Как уже было сказано, тип дыхания влияет на качество звука, а звук – на качество певческого дыхания. И если петь тихо или громко, спокойно, мягко или взволнованно, твердо, долго или отрывисто, то характер вдоха и фонационного выдоха будет меняться. Здесь можно поработать над такими упражнениями:
 Это нисходящее упражнение тренирует плавность и постепенность выдоха, навык хорошего певческого дыхания. И если при разучивании произведения дети не могут сразу справиться с длинными фразами на одном дыхании, а это чаще бывает в произведениях кантеленного характера, то можно немного ускорить темп. А затем постепенно замедлить в процессе занятий. А порой, устав от занятия, дети теряют необходимую подтянутость, что влияет на дыхание, качество звука. Здесь приходится чередовать пение стоя – сидя и наоборот, возможны шутки и т.д., снимается усталость, повышается работоспособность. Одним из преимуществ коллективного пения перед сольным является возможность исполнения любых по длине музыкальных фраз и даже целых произведений на непрерывном дыхании. Примером могут служить народные песни (р.н.п. «Степь да степь кругом», латышская народная песня «Вей, вей, ветерок» и многие другие).

 Обычно это протяжные песни, которые исполняются от начала до конца непрерывно, медленно и плавно. В большинстве случаев для них характерно сквозное динамическое развитие. Этот звуковой эффект основан на использовании так называемого цепного дыхания, когда певцы хора берут дыхание не одновременно, а последовательно, по одному, как бы цепочкой. Такой прием обеспечивает непрерывное звучание хора (без пауз) в течение продолжительного времени. Есть несколько правил, которые предлагаются хору для выработки навыка цепного дыхания:

1. не делать вдох одновременно с рядом сидящим;
2. не делать вдох на стыке музыкальных фраз, а лишь по возможности внутри длинных нот;
3. брать дыхание быстро и незаметно;
4. вливаться в общее звучание хора без толчка, мягко, интонационно точно, т.е. без «подъезда» к звуку, в соответствии с нюансом данного места;
5. чутко прислушиваться к пению своих соседей и общему звучанию хора.

 Только при соблюдении этих правил каждым певцом хора можно добиться эффекта: беспрерывности и протяжности общего звучания хора.
 Для выработки навыка цепного дыхания я пою с хором гамму большими длительностями без пауз, и слежу, объясняю детям, что дыхание стараемся экономно расходовать, брать не более 2, 3-х раз, не всем одновременно и только в середине длинных звуков.
 Пение такого звукоряда может быть в разных тональностях с названием звуков или на какие-то слоги: ма, на, мо, при этом необходимо следить, чтобы учащиеся не брали дыхание на стыке ступеней, и не одновременно, а поочередно. В хоровых партиях необходимо указывать места, где можно взять дыхание, можно это делать на начальном этапе работы над произведением. В дальнейшем, при работе по партиям или пении наизусть певцы должны быть приучены к чувству ответственности пения в коллективе, и каждый должен соблюдать правила ранее перечисленные.

## VI. Атака звука, виды атаки

 Обучаясь хоровому пению, учащиеся должны иметь представление о технических приёмах, связанных с началом пения, т.е. о моменте звукообразования. Момент звукообразования или момент возникновения звука после взятия дыхания, называется атакой. Твердое, как бы внезапное образование звука называется твердой атакой. Примером может послужить итальянская народная песня в обработке Свешникова «Вперед» или революционная песня в обработке Белого «Смело, товарищи; в ногу».
 Мягкое, едва заметное начало называется мягкой атакой – Брамс «Колыбельная» (теплый сумрак ночной). Приемы твердой и мягкой атаки полезно тренировать в распевках, при пении отдельных звуков или аккордов. Культура пения в хоре в значительной степени обеспечивается умением правильно применять эти способы звукообразования. Хор П.Чайковского «Уж вечер» – само произведение очень распевно, ему не будет свойственна твердая атака, он и начинается с затакта, поэтому звукообразование будет мягкое. Так, при мягкой атаке, звук не должен быть вялым, пассивным, он должен опираться и поддерживаться дыханием. При твердой атаке нужно следить, чтобы возникновение звука не было излишне резким и кричащим, например, при пении песен маршеобразного характера. Как твердая атака звука, так и мягкая могут иметь различные степени сравнения, поэтому условно можно выделить: 1) очень твердая (взрывная); 2) твердая; 3) мягкая; 4) очень мягкая (придыхательная). Несмотря на то, что педагоги-вокалисты считают, что в работе с детьми нужно избегать как твердой, так и придыхательной атаки, либо пользоваться в исключительных правилах, как в целях художественного образа. Больше пользоваться мягкой атакой звука. Я в практике применяю дыхательную атаку, т.к. считаю, что придыхательная атака – это разновидность мягкой, а чтобы добиться светлого звука, приближенному к фальцетному, необходимо петь тише, с использованием мягкой атаки, а порой придыхательной, т.е. легкого приведения голосовых складок друг к другу. При мягкой атаке звук формируется от вдоха к звучанию голоса, минуя момент полного смыкания голосовых связок. Придыхательная атака характеризуется смыканием голосовых связок после начала выдоха, в результате чего перед звуком образуется короткое придыхание в форме согласного «Х». Грудное же звучание получится только с твердой атаки при пении громким голосом. При твердой атаке звука голосовая щель плотно смыкается до начала выдоха. Образование звука происходит в результате «прорыва» воздуха сквозь сомкнутые связки. Каждый способ звуковедения начинается с определенной атаки звука. Намерение петь легато, стаккато или маркато подсознательно настраивает гортань певца на тот или иной режим работы голосовых связок. Таким образом, каждый способ звуковедения невольно порождает соответствующую атаку звука, т.к. влияет на регистровый настрой гортани, а следовательно, меняет тембровое звучание голоса.

## VII. Округлость звука, работа над гласнымиОКРУГЛОСТЬ ЗВУКА, РАБОТАНАД ГЛАСНЫМИ

 Все академические хоры, в том числе и школьный детский хор, поют прикрытым, округлым звуком или, как говорят, округлой манерой пения.
 В чем заключается принцип пения прикрытым звуком? Это выражается манерой пения, а именно, некоторые гласные, например, и, е, а поются более округло, приближенно к звучанию звукам: ы, э, о. Не следует это понимать буквально. Оно немного должно быть приближено. Здесь очень важен, по моему мнению, правильный показ самим педагогом, чтобы скопировав педагога, детьми не был искажен смысл текста, а порой даже изменен характер фразы какой-то, либо предложения. Необходимо научиться хору сохранять единый вокальный стержень, единую манеру произношения гласных в разных текстурных условиях, при пении всего произведения. Большое значение в формировании гласных имеет положение рта и губ. Рот не следует слишком открывать широко, так как это может привести к открытому «белому» звуку. Специфика произношения гласных в пении заключается в их единой округлой манере формирования. Это необходимо для единого тембрального звучания хора, для достижения хорошего унисона в партиях.

 Для правильного ясного формирования гласных можно взять такое упражнение:

 Такие звуки, как у, ы формируются и звучат более глубоко, чем остальные гласные.

 Для лучшего постижения слитности, округлости звучания я в работе

над произведением с детьми пропеваем партии и даже целые произведения

на какой-нибудь слог или звук, в этих случаях хорошо прослушивается

гармония, унисон, не только мной, руководителем, но и самими детьми.

 Гласный звук «о» обладает теми же свойствами, что и «у», «ы»;

«а» занимает промежуточное положение между темными «у», «ы», «о» и

светлыми «е», «и», которые требуют особого внимания в отношении

их округления при пении.
 В русском языке гласных 10, 6 из низ – простые – и, э, а, о, у, ы, четыре – сложные – я (йа), ё (йо), ю (йу), е (йэ), их называют йонированные гласные. При пении сложных гласных первый звук «й» произносится коротко, следующий за ним простой гласный тянется долго.
 Известно, что «и», «э» – стимулируют работу гортани, вызывая более плотное и глубокое смыкание складок, они осветляют звук. Гласные «о», «у» ослабляют работу гортани, затемняют звук, «а» – во всех отношениях занимает нейтральное положение, «ы» – округляет звук, стимулирует активность мягкого нёба, сложные гласные – я, ё, ю, е – благодаря скользящему артикуляционному укладу поются мягче, чем чистые гласные.
 Таким образом, работа в хоре над гласными сочетается с работой над качеством звучания и заключается в достижении их чистого произношения в сочетании с полноценным певческим звучанием.

## VIII. Работа над согласными в хоре

Известно, что согласные делятся на глухие и звонкие. На второе место следует поставить после гласных – сонорные звуки: м, л, м, р. Они так называются потому, что тоже могут тянуться.

В работе с хором я называю их иногда «поющие» согласные и «пропеваю» их на любой высоте звука, чтобы дети поняли – они

«поются».

Далее идут звонкие согласные: б, г, в, ж, з, д; глухие: п, к, ф, с, т; шипящие: х, ч, ш, щ. В пении важно быстро и четко формировать согласные и максимально пропевать гласные, поэтому здесь важна полная свобода языка, губ, нижней челюсти и мягкого нёба, в качестве упражнений я беру всевозможные скороговорки. Скороговорки начинаю в медленном темпе с несколько утрированной артикуляцией, затем проговариваем их быстрее твердыми губами.

 В качестве распевки я беру такое упражнение и утрированно пропеваем согласные.

 В процессе работы отрабатывается четкое проговаривание (дикция),

формирование гласных. Глухие согласные на конце слов при пении выпадают, поэтому я большое внимание уделяю окончаниям слов, т.е. их нужно тоже произнести твердо, так как может потеряться даже смысл литературного текста.

 При гнусавости в пении, а это часто встречается среди учащихся, так как много эстрадных певцов гнусавят, а дети им подражают, я беру при распевках звуки а, э, и. А если дети поют глубоко, то стараюсь приблизить к зубам, осветлить звук гласными и, е, ю, или гласные с зубными согласными, часто с буквой «з». При пассивном пении звонкие согласные с гласными а, и, э. При открытом «белом звуке» – гласные у, о, в сочетании с сонорными м, н.

 Все согласные в пении произносятся коротко, гласные пропеваются долго. В пении необходимо смягчить и укоротить такие согласные, как с, ш, иначе они будут создавать ощущение свиста и шума.

 И еще очень важно одно правило: согласные, стоящие на конце слова или слога, присоединяются в пении к последующему слогу, тем самым создается условие для максимального распевания гласных.

 А делается это с целью обеспечения непрерывности звучания

мелодии.

 Например:

Для соединения и разъединения согласных необходимо помнить, что если одно слово кончается, а другое начинается одинаковым или приблизительно одинаковым звучанием согласных звуков (д-т, б-п, з-с, и т.д.), то при медленном темпе их нужно подчеркнуто разделять.

Например:

 При быстром темпе, когда подобные звуки приходятся на мелкие ритмические доли, их нужно подчеркнуто соединять.

 Например:

 Звонкие согласные в конце слова произносятся как соответствующие им глухие. Перед глухими согласными звонкие также оглушаются.

Например: «Наш парово(с) (ф)перё(т) лети».

 Звук «н» перед мягкими согласными произносится мягко: стра(нь)ник.

 Зубные согласные п, з, с, т перед мягкими согласными смягчаются: пе(сь)ня, до(жь)дь, д(ь)венадцать.

 Возвратные частицы «ся» и «сь» на конце слов произносятся

твердо, как «са» – разгулялс(а).

 Звуки ж, ш перед мягкими согласными произносятся твердо:

вешний, прежний. Сочетания «чн», «чт» произносятся как «шн», «шт»: (ш)то, ску(ш)но, коне(ш)но.

 Сочетания «сч» и «зч» произносятся долгое «щ»: (щщ)астье.

 Сочетания «стн», «здн» согласные т, д не произносятся: по(зн)о, гру(сн)о.

 Сонорный «р» произносятся утрированно: вете(рр)ок.

 **IX. Роль резонаторов и регистров в формировании тембра**

 Важным условием для пения прикрытым звуком является умение

пользоваться так называемыми резонаторами. Звук, производимый

голосовыми связками, сам по себе очень слаб. Огромную роль играют

резонаторы – усилители звука. Они не только усиливают звук, но и

придают ему новые тембровые качества, новую окраску. Полости,

лежащие ниже гортани, сосредоточенные в грудной клетке, составляют

грудной резонатор. Полости, лежащие выше гортани – твердое нёбо,

зубы, полость носа, лобная пазуха, лицевой костяк – головной

резонатор. При правильном использовании грудного резонатора грудная

полость вибрирует, певец это ощутит, положив руку себе на грудную

клетку, так же легко ощутить и вибрацию резонаторов частей головы

при пении высоких звуков, прикоснувшись к переносице. Головной

резонатор предназначен для высоких звуков, грудной – для нижних.

Часть диапазона голоса, находящаяся в определенных текстурных условиях и отличающаяся своеобразной звуковой окраской, называется

регистром. Высокие звуки диапазона называются верхним или головным

регистром, нижние – нижним или грудным регистром. Существует еще

средний или смешанный регистр, в котором пользуются одновременно

головным и грудным резонатором при пении звуков в середине своего

диапазона. Звуки головного регистра требуют особенно тщательного

округления. Большую роль играет полость рта. Округление достигается

максимальным поднятием верхнего нёба, благодаря чему резонаторная

полость рта расширяется и принимает куполообразную форму.

 Главная красота детского пения заключается в его звонкости, полётности, нежности, легкости, непосредственности и эмоциональности. Звонкость голоса во многом зависит от тембра. У детей при спокойном, не напряженном пении тембр обнаруживается достаточно рано. Очень важно правильно воспитать тембр – значит научить детей ровно и звонко исполнять гласные в различных участках диапазона. Тембр – наиболее ценное индивидуальное свойство голоса. Забота о его развитии и воспитании должна быть в центре внимания каждого руководителя хорового коллектива. На тембр можно влиять двумя путями:

 1) изменяя регистры (грудной, головной) и вид атаки (твердая, мягкая);

 2) изменяя размеры резонаторных полостей (глотка, рот).

 Большое значение в этой работе приобретает умение «сглаживать

регистры», то есть сохранять постоянное положение гортани.

 Конечно, хормейстеру не следует фиксировать внимание детей на

движение гортани, но кропотливая работа с юными певцами над ровностью звучания всех звуков диапазона их голоса приведет к успеху и в этом направлении. Для этого можно проучить такое упражнение на слог «ми», «ма», добиваясь правильного формирования гласных и сглаживания регистров.

## X. Заключение

 Пение – один из самых доступных видов музыкальной деятельности.

ребенка, учащегося.

 Именно хоровое пение, как искусство истинно массовое, воспитывает в детях чувство любви к Родине, народу, развивает качества коллективизма и товарищества. Работа над хоровым произведением связана с кропотливой работой по преодолению художественно-исполнительских, технических вокальных трудностей, а поэтому воспитывает в детях трудолюбие, заставляет их подчинить свои личные интересы интересам коллектива. В нашем городе вокальное воспитание или вокальные навыки, можно смело сказать, ребенок может получить только в нашей школе. И я, работая с хором старших классов уже свыше пятнадцати лет, всегда говорю детям, когда они выпускаются из школы:

«Жизнь может так распорядиться вами, что рядом не окажется вашего

инструмента, по классу которого вы закончили школу, а ваш голос –

это живой инструмент, он всегда с вами. Те вокальные навыки, которые

вы приобрели в хоровом классе, всегда помогут вам и вашему голосу».

 И работа над вокальными навыками – это только часть всей той

большой профессиональной работы, которая ложится на мои плечи.

Помимо школьных выступлений, ни одно мероприятие городского масштаба не обходится без выступления моего коллектива. Хор часто открывает городские торжественные концерты, посвященные знаменательным датам – «Дню города», Дню Победы, Дню Защитника

Отечества.

 Коллектив неоднократно награждался грамотами администрации

школы, благодарственными письмами управления культуры города.

##

## Список методической литературы:

1. Н. Добровольская, Н. Орлова. Что надо знать учителю

о детском голосе. Москва, «Музыка», 1972 г.

2. Н. Добровольская, В. Попов, П. Халабузарь. Методика

музыкального воспитания. Москва, «Музыка», 1990 г.

3. В. Соколов. Работа с хором. Москва, «Советская Россия», 1964 г.

4. Г. Стулова. Хоровой класс. Москва, «Просвещение», 1988 г.

5. Л. Шамина. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. Москва, «Музыка», 1983 г.