

Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования детей Алтайский районный детско-юношеский центр

Методические рекомендации по теме

**«Развитие и постановка певческого
голоса в детском хоровом коллективе
через народно-песенное творчество»**

Составила: Кисельман А.Ю.

2014 г.

Развитие и постановка певческого голоса в детском хоровом коллективе через народно-песенное творчество.

Методика вокального обучения является наиболее тонкой и специфичной сферой подготовки народного певца. Именно в пении обнаруживается уровень его вокально-образного мышления, слуховой ориентации, внутреннего восприятия музыки, развитости интуиции, способностей к народному интонированию. Данное методическое пособие составлено на основе «школы русского народного пения» Л.В.Шаминой, разрабатывающей универсальные методы обучения народного певца.

1. Музыкально-образовательная и воспитательная работа.

Основной целью руководителя в процессе работы с детским хоровым коллективом, является не только воспитание профессионального певца, овладевшего основными певческими навыками и умениями, но и воспитание гармоничной, нравственной личности, усвоившей духовные и морально-эстетические нормы жизни родного народа на основе изучения народных песенных традиций.

Из вышеуказанной цели руководитель ставит перед собой задачи:

- воспитание у участников коллектива национального самосознания, высоких духовных качеств, причастности к родному народу, его истории и культуре;
- обогащение зрительных и слуховых впечатлений певцов лучшими образцами народно-певческого искусства, стилевым разнообразием народных исполнительских традиций;
- формирование художественных потребностей и эстетического вкуса у певцов через их собственную творческую деятельность. Участие в гуляниях и праздниках, концертах, пение вне сценической обстановки, сохранение и воссоздание духа коллективно-творческой деятельности;

- воспитание творческого подхода к решению важной проблемы современности-сохранению, развитию, пропаганде прогрессивных традиций русской культуры.

Для успешной реализации цели и поставленных задач руководителю необходимо правильно организовать учебно-творческую деятельность вокального коллектива. Формирование певческих навыков и умений, эстетического вкуса певцов, с одной стороны, и воспитание национального самосознания, высоких духовных качеств с другой стороны, требуют применения специфических форм и методов обучения, видов музыкально-творческой деятельности. Данное положение диктует особое построение вокальных занятий, требующее умелое соединение и взаимодополнение ансамблевого пения, народного танца, игры на народных инструментах.

В организации учебного процесса вокальных занятий обязательным составляющим является музыкально-образовательный раздел. Это раздел состоит из вокального распевания ансамбля и разучивания ими нового музыкального материала. Распевание проводится систематически и последовательно в пределах отведенного времени -15-20 минут на каждом занятии. На разучивание нового материала на занятиях отводится 30-40 минут, временная продолжительность данной работы в течение урока невелика, поэтому требуется немало педагогических знаний и мастерства. Музыкально-образовательный раздел учебного занятия должен быть экономичным по времени, четким по постановке учебных задач, отвечать эстетическим требованиям, и, что особенно важно, индивидуально дифференцированным.

Опираясь на знание особенностей психологии и физиологии, потребностей, склонностей детского возраста педагог должен заботиться об оптимальном выборе и соотношении воспитательных воздействий, поскольку от этого зависит их эффективность. Для успешного проведения занятий немалое значение имеет предрасположенность участников к музыкальному обучению. Ведь у каждого из них музыкальные способности могут обнаружиться по-разному: проявиться в форме ритмической или

звуковой восприимчивости, музыкальной памяти, способности к игре на народных инструментах, к пению, музыкальному творчеству, исполнительству. Качество занятий обуславливается тем, как организуется учебная работа. Результативность занятий зависит от атмосферы эмоционального подъема, от заинтересованности участников. Для этого необходимо, чтобы педагог сам был увлечен своим трудом, был неравнодушен к тому, о чем он говорит, что и как исполняет.

Музыкальная педагогика определяет в качестве основных, три типа музыкальных занятий, обеспечивающих оптимальное развитие участника: фронтальные, индивидуальные, по подгруппам.

Фронтальные занятия проводятся со всей группой участников. В них представлены все виды деятельности: восприятие, исполнительство, музыкально-образовательный вид.

Индивидуальные занятия и по подгруппам проводятся в индивидуальной форме 2 раза в неделю по 40 минут, когда участники не могут выполнять задания коллективно. Этот вид занятий применяется, чтобы уделить внимание развитию певца. На индивидуальных занятиях или по подгруппам так же совершенствуются навыки более одаренных участников и их исполнительское мастерство.

Общеизвестно, что в содержание всего музыкального занятия должен входить как новый. Так и повторный материал. При изучении нового материала в музыкально-образовательном разделе необходимо использовать в качестве примеров уже знакомые произведения из игрового, песенного, танцевального репертуара коллектива.

Необходимо помнить, что каждое занятие есть законченная и самостоятельная часть учебного процесса, оно имеет конечную цель и должно завершиться обусловленным результатом. В то же время совместная деятельность руководителя и участников коллектива – это всегда живой процесс, который невозможно предусмотреть во всех деталях. Поэтому где-то на занятиях допускаются изменения, диктуемые эмоциональным состоянием певцов, их настроением, степенью восприимчивости.

Иногда из-за непредвиденных обстоятельств руководителю приходится перестраивать занятие на ходу. В результате цель достигается благодаря вариативности намеченной структуры.

Особенность в коллективно-исполнительской деятельности заключается в том, что она обладает большими воспитательными возможностями. Участники ансамбля объединены единым стремлением при выполнении заданий. Коллектив побуждает к активности неуверенных в себе и тормозит нежелательные проявления других.

2. Певческое воспитание

Чтобы обучить сольному и ансамблевому народному пению учащихся, развить их вокально-исполнительские возможности, необходимо систематическое вокальное воспитание, направленное на развитие основных певческих навыков: правильного, естественного дыхания, протяженного, гибкого и подвижного звуковедения, отчетливой, выразительной дикции; народной манеры пения и говора. Эти навыки должны прививаться учащимся вокального коллектива постепенно, по принципу – от простого к сложному.

Существует два основных метода певческого воспитания, а именно, метод перенимания исполнительского мастерства, то есть песенный материал осваивается методом устной передачи от руководителя к певцам. Главное достижение его – развитие устной памяти. И метод целенаправленного обучения, где основой являются словесные, наглядные, практические, и другие методы, которые умелый руководитель стремится использовать, дополняя один другим, в каждодневной работе:

- *Словесный метод* – объяснение материала, техники и механики пения – беседы, дискуссии по народным традициям, бытованию жанров фольклора и т.д. Метод словесного объяснения должен быть доступным и образным. Он может быть использован педагогом при объяснении техники дыхания, артикуляции, соединения регистров и т.п.

- *Наглядный метод* – личные показы руководителя – особо необходим при объяснении приемов голосоведения, звуковедения, манеры исполнения и др. Прослушав словесное и наглядное объяснение педагога, ученик практически осваивает конкретные вокальные приемы (повторяет упражнения, фрагмент произведения). Основная задача педагога при этом – контроль, последующий анализ, доступное разъяснение допущенных участником ошибок и их коррекция.
- *Практический метод* – пение упражнений, разучивание песенного материала, постановка танца и т.д. Этот метод наиболее важный, так как позволяет судить о практическом освоении учеником вокальных знаний.
- *Метод репродукции* – Умение и навыки техники освоения певческой традиции зависят от показа педагога – «делай как я».
- *Методы стимулирования* учебно-познавательной деятельности вытекают из принципов синкретизма, валеологии.
- *Итоговый (рубежный) метод* – это итог завершения (конкретного этапа) обучения – концертное выступление и т.п.

Комплексное использование всех методов обучения, направленное на достижение одной конкретной педагогической цели позволит каждому участнику коллектива в силу индивидуальных психологических особенностей лучше понять тот или иной педагогический прием и приспособиться к вокально-педагогической системе обучения в целом, что в конечном итоге приведет к нужному результату.

Народное вокальное мастерство создавалось длительным певческим трудом многих поколений народных исполнителей. От старших к младшим, от более способных и опытных к менее творчески самостоятельным, от умельцев к ученикам – таков непрерывный процесс освоения навыков народного певческого искусства. Народная манера пения не равнозначна народному вокальному мастерству. Певец может петь в народной манере, но иметь отдельные вокальные дефекты:

крикливый, углубленный или тусклый звук, короткое дыхание, вялую дикцию.

Неверно было бы предположить, что все певцы, даже профессионального народного хора, особенно в коллективах с молодым составом, являются мастерами народного пения, безукоризненно владеющим дыханием, звуком, дикцией. Ни природные данные, ни личный певческий опыт артистов хора до поступления в коллектив еще не обеспечивают роста вокальной культуры народного хора. Это способно выполнить лишь систематическое певческое воспитание.

В какой бы манере, каким бы голосом ни пел певец, физиологическая основа звукообразовании является единой для всех. Действие всей голосообразующей системы подчиняется определенным закономерностям, о которых хормейстер должен иметь представление и на собственном опыте уметь «прочувствовать» певческий процесс.

Рассмотрим главные компоненты, из которых складывается певческий процесс:

Перед самым началом вокальной работы, следует обратить внимание на *певческую установку* певцов.

Главное усвоение пения – это внутренняя, полная физическая свобода исполнителей. Она достигается естественной позой певца: прямой и свободный корпус, расправленные плечи, прямое положение головы, выпрямленные колени, обе ноги с опорой на пятки, спокойно лежащие на коленях руки. Мышцы лица, шеи, плеч – также в спокойном состоянии. Идеальным положением певца при пении считается положение стоя. Однако, учитывая продолжительность репетиций и во избежание физического переутомления певцов, занятия проводятся в положении сидя. Некоторые хормейстеры разнообразят положение корпуса. Например, распевают хор стоя, а разучивают новые произведения сидя. Готовый репертуар пропевают также стоя.

При пении нельзя запрокидывать голову, гримасничать, зажимать нижнюю челюсть. Все должно быть просто и естественно, свободно и

непринужденно. Нужно добиваться, чтобы процесс пения был таким же естественным и органичным как процесс речи. «Петь свободно и естественно, не делая ничего лишнего. Петь, потому что хочется петь, потому что сам процесс пения доставляет удовольствие», - так можно сформулировать основное певческое правило». Его соблюдение должно постоянно контролироваться руководителем, особенно на первых порах вокальной работы. Вообще рекомендуется каждую хоровую репетицию начинать с «вхождения» в физическое ощущение свободы. Такая психофизиологическая установка, регулярно внедряемая в сознание певцов, скоро становится навыком, потребностью, надежным и правильным рефлексом. Именно ощущение физической свободы дает гарантию развития голоса в естественных для него условиях.

Важнейшим фактором голосообразования у певцов является *дыхание*. В широко известном афоризме, приведенном Шаминой Л.В. в книге «Работа с самостоятельным хоровым коллективом»: «школа пения – это школа дыхания» - очень правильно отмечается огромная роль дыхания как фундамента, на котором формируется певческий голос.

Певческое дыхание отличается от обычного, так как служит для звукообразования. «Певческое дыхание – это особая приспособительная деятельность дыхательной системы во время пения. Оно требует постепенного развития, систематической тренировки, ибо развитое, продолжительное, гибко управляемое дыхание – большое достоинство певца».

Существуют различные типы певческого дыхания: ключичное (в акте дыхания участвуют плечи); грудное (участвуют мускулы верхней части грудной клетки); нижнереберное (расширяются нижние ребра); диафрагменное или брюшное (опускается диафрагма). Рассмотрим диафрагменный тип как наиболее приемлемый вариант певческого дыхания. Этот тип дыхания самый глубокий и является основой, «на которой идет дальнейшее формирование уже смешанного типа дыхания, дающего возможность приспособиться каждому певцу к удобному для

него состоянию вдоха, используя при этом все типы дыхания, кроме ключичного».

Диафрагменный тип дыхания от природы встречается у немногих людей, и усвоение его представляет значительные трудности, преодолеть которые можно благодаря настойчивости руководителя и терпению учащихся.

Если в первый момент хормейстер обращает внимание певцов на то, куда взять дыхание, то в последующий момент внимание фиксируется на том, как удержать дыхание, экономно расходуя его, обеспечивая длительное и плавное звучание.

Первое время участникам хора полезно держать руки на поясе и, вбирая воздух одновременно через рот и нос, стараться при вдохе ощутить, как воображаемый воздушный поршень опускается вниз, руки вместе с ребрами раздвигаются при этом в стороны, брюшной пресс подается чуть вперед. Весьма эффективно, когда руководитель сам наглядно демонстрирует правильный способ дыхания, проверяя дыхательный процесс у отдельных певцов.

Как писала Шамина Л.В.: «выдох осуществляется с ощущением пения «на себя», а не «из себя», то есть на выдохе певец стремится сохранить состояние вдоха. Такое физическое ощущение пения «на себя» помогает дольше удержать дыхание. Другими словами, у певцов необходимо выработать постоянное ощущение вдоха, даже в момент собственно звукообразования, которое осуществляется, как известно, благодаря выдыхаемому воздуху».

Певческое дыхание можно воспитывать двумя способами: развивая дыхательную мускулатуру специальными упражнениями вне пения и развивая дыхание на вокальных упражнениях.

От навыков певческого дыхания зависят, прежде всего: качество звука, его сила, тембр, длительность, интонационная чистота. В коллективном пении – это строй, хоровая звучность, цепное дыхание, музыкальная фразировка.

«Дыхание – это один из основных факторов голосообразования, энергетический источник голоса. В повседневной жизни дыхание осуществляется произвольно, в пении оно подвластно волевому управлению. Вдох всегда требует активной работы мышц – вдохателей, поднимающих ребра и расширяющих грудную клетку, а так же диафрагмы, которая, сокращаясь и опускаясь, растягивает легкие вниз». В первый момент руководитель обращает внимание певцов на то, куда брать дыхание («в пояс», «в живот»), а в последующий фиксирует на том, как удержать дыхание, экономно расходуя его, обеспечивая по возможности длительное и плавное звучание. Для ясности представления правильного певческого дыхания руководитель показывает и объясняет доступным для неопытных певцов языком систему певческого дыхания, начиная с момента вдоха.

Упражнения:

1. Короткий вдох и выдох, при котором воздух «толкает» живот вперед.
2. Напряжение и расслабление мышц живота
3. Вдох и долгий выдох на звук «ф» со счетом.

Эти упражнения позволяют певцам почувствовать мышцы живота и их работу, найти певческую опору.

(Опора – термин, употребляемый в вокальном искусстве для характеристики устойчивого, правильно оформленного певческого звука («опертое звучание») и манеры голосообразования («пение на опоре»). В процессе вокальной работы с певцами руководитель уделяет внимание также моменту начала звукоизвлечения – атаке звука.

Атака – в вокальной методике означает начало звука. Различают три вида атаки – твердая, придыхательная и мягкая.

Рождение певческого звука должно быть свободным и легким. Нередко у певцов встречается вялое, либо запоздалое начало пения. В этом случае, руководителю необходимо каким-то образом активизировать их пение. Он может попросить спеть активнее, громче, звонче, либо взять хорошо дыхание, а затем так же хорошо произнести первый слог. Однако к атаке

звуча следует подходить осторожно, так как подробные требования могут провоцировать крикливый, форсированный звук. Руководителю важно помнить, что «мягкая атака является постоянной манерой начала звукоизвлечения, а твердая и придыхательная применяются только в особых случаях, для передачи соответствующего музыкального характера. Всякая твердость и жесткость в пении рождает идентичный звук, а он должен быть свободно льющимся».

Итак, именно мягкая атака звука, в народном пении, является постоянным способом, которым следует начинать звук. То есть начинать его чрезвычайно осторожно, как бы едва касаясь голосовыми связками.

Работа над **звукообразованием** – очень сложный процесс. И прежде чем рассмотреть технические моменты звукообразования следует немного сказать о строении **голосового аппарата**. Звукообразование, или фонация, происходит в результате действия голосового аппарата. Певческий звук возникает от колебаний голосовых связок, а усиливается и тембрально окрашивается с помощью резонаторов. Голосовой аппарат состоит из трех отделов: органов дыхания, подающих воздух к голосовой щели, гортани, где помещаются голосовые связки, и артикуляционного аппарата с резонаторными полостями, который служит для образования гласных и согласных звуков. Над гортанью расположена система полостей, называемая «надставной трубкой». Ее составляют глоточная полость, ротовая, носовая и придаточные полости носа. Благодаря резонансу этих полостей меняется тембр звука. Певческий голос характеризуется высотой, диапазоном, силой и тембром (окраской).

Важнейшим певческим навыком следует считать навык *легкого «зевка»*. Дело в том, что для образования полнозвучных, красивых гласных, необходимо изменить форму и величину не всей ротовой полости а лишь самой задней ее части, собственно зева.

О зевке надо постоянно напоминать певцам до тех пор, пока навык «зевка» не станет рефлексивным. Определять же состояние «зевка» у певцов хормейстер должен научиться по слуху: если пение тусклое, звук

не летит, прижат, значит «зевок» недостаточен или вообще отсутствует. Но нельзя злоупотреблять «зевком» и делать его утрированно глубоким. Во всем нужна мера, которая регулируется с помощью слухового контроля над пением.

Вырабатывать механизм звучания следует на небольшой динамике, при умеренном и даже малом посыле дыхания, так, чтобы только найти, выявить, ощутить, этот механизм и при самой малой силе звука тренировать его. Когда голосовой аппарат привыкнет к определенной механике работы, можно прибавлять количество дыхания, постепенно увеличивая его возможности.

Серьезной технической задачей вокального искусства является умение пользоваться *резонаторами*, посылать звук в единственно нужную точку, где бы голос концентрировался, приобретал все свои лучшие качества в смысле акустическом и художественном. Здесь все внимание певца должно быть направлено на возможно большее использование резонирования и нахождения мягкого, органичного голосообразования, которое позволяет легко, гибко использовать резонаторные возможности голосового аппарата.

Наиболее резонирующими гласными считаются «и», «е», «у», с которых рекомендуется начинать поиск верного звукообразования, так как именно эти гласные способствуют выработке единорегистровости звучания голоса. Гласный звук «а» менее резонативен, и регистровая ломка проявляется больше и чаще всего на гласных «а», «о». Поэтому для нахождения верного механизма голосообразования лучше употреблять гласные «и», «е», «у» (с высокими голосами, чаще «и», «е», а с низкими – чаще «у»).

В следующем моменте звукообразовательного процесса остановимся на понятии *позиционной точности звука*. Это важнейшее качество интонации является результатом умения певцов пользоваться головным резонатором. Звучание с большим головным резонированием субъективно ощущается как вибрация в области «маски» (под термином «маска»

вокалисты понимают верхнюю часть лица (до рта), соответствующую ходу носоглоточного резонатора). Эта вибрация (гудение от струи воздуха) у разных певцов ощущается в разных точках: у теноров – где-то над небом, в скулах лица; у басов – чаще всего за передними зубами, в верхнем небе; у сопрано – в переносице, между бровями, в лобной пазухе. «Умение найти верный механизм звучания, при котором на всем диапазоне хорошо выражено головное резонирование, является залогом однородного высокого по позиции звучания голоса». Именно ощущение «головы» придает пению высокую позицию, полетность. (У некоторых певцов показателем интенсивного головного резонирования может быть легкое головокружение). Высокая позиция помогает легко достигать верхние звуки диапазона. Их надо научиться «думать» высоко, тем самым как бы предваряя исполнение, то есть сначала мысленно представить себе высокую звучащую точку в «маске», своеобразный высотный эталон, а потом уже воспроизводить звучание этой «мысленной» высоты заданного тона.

Умение пользоваться резонаторами, посылать звук в единственно нужную точку, где бы голос концентрировался, приобретал все свои лучшие качества в смысле акустическом и художественном – серьезная техническая задача вокального искусства. Все внимание певца должно быть направлено на возможно большее использование резонирования и нахождение мягкого, органичного голосообразования, которое позволяет легко, гибко использовать резонаторные возможности голосового аппарата.

Чтобы этого добиться, певцу необходимо накопить как можно больше слуховых впечатлений, чаще слушать записи и живое звучание лучших хоровых коллективов и отдельных исполнителей, имеющих от природы выдающиеся голоса, в которых эталон певческого звучания проявляется особенно ярко. В качестве примера для подражания можно назвать имена замечательных певцов – солистов: Ф.Шаляпина, А.Нежданову, Н.Обухову, И.Архипову, Е.Образцову, М.Мордасову, а так же

коллективы: Северный русский народный хор, Государственный русский хор Союза ССР, Московский камерный хор и другие.

В вокальной методике многие приемы строятся на чисто физиологических ощущениях певцов и на их слуховых представлениях. Для этого широко используются всевозможные образные сравнения.

Воспитание навыков чистой интонации.

Вокально-хоровая техника исполнения возможна лишь на базе развития слуха певцов. Звукоизвлечение и слух- два взаимосвязанных компонента. Звукоизвлечение никогда не будет интонационно чистым, если пение осуществляется без слухового контроля. Чем строже этот контроль, тем безупречнее интонация. Поэтому приступая к вокально-хоровой работе, хормейстер с первых же занятий должен обращать внимание участников на соподчиненность голоса и слуха, на скоординированность их действий в процессе пения. В дальнейшем методика должна строиться таким образом, чтобы у певцов постоянно вырабатывался и закреплялся навык координации между слуховым восприятием и работой голосового аппарата. Если пение фальшивое, руководитель прежде всего, обязан выяснить причину. Это может происходить от недостатка слуха или техники исполнения, а так же о непонимания правил интонирования. Для установления или уточнения причины иногда необходимо снять силу звука, предложить хору спеть трудно интонируемое место в более удобном регистре или же без текста (иногда мешает текст).

В ходе интонационного воспитания певцов важно осознание ими процесса интонирования, как слаженной системы различных звеньев: представления о нужной высоте звука в конкретном мелодическом обороте, вокально-технического выполнения звуковысотного слухового «задания» и сравнения реального звучания с представлением о высоте звука.

Фальшь может быть в том случае, если певец недостаточно внимательно слушал или плохо услышал звуковысотный тон настройки, сопровождения;

если у поющего вообще слабо развит слух; в следствие вялого дыхания (в этом случае интонация низкая); при форсировании дыхания (интонация в этом случае повышается); при недостаточном использовании грудного резонатора (звук становится поверхностным); при излишне прикрываемом звуке, в результате чего интонация понижается; в случае болезненного или утомленного состояния голосового аппарата.

Возможен и такой случай, когда необходимый звуковысотный тон услышан певцом правильно, но голосовые связки не в состоянии правильно проинтонировать его. Последний случай довольно распространен. В данной ситуации руководитель имеет дело с человеком, у которого отсутствует координация между слуховым восприятием и работой голосового аппарата. Такому участнику надо выделить время для индивидуальных занятий (каждое по 10-15 минут). Иногда бывает достаточно восьми, десяти уроков, чтобы выработать сначала относительно чистую интонацию, которая постепенно перейдет в устойчивый, осознанный навык.

Методика работы с фальшиво поющими участниками хора сводится к следующим основным положениям: во-первых, необходимо добиться осознанного ощущения чистой интонации. Для этого надо найти в диапазоне голоса один или несколько тонов, которые поющий постоянно и чисто воспроизводит (обычно это звуки примарной зоны). В первый момент очень важно, чтобы человек ощутил слияние своего голоса с заданным на инструменте тоном и поверил в свои возможности правильного интонирования; во-вторых, к найденному примарному тону постепенно добавляются рядом лежащие звуки. Учащийся пытается правильно их интонировать, точно пытаются воспроизвести голосом и почувствовать унисон, слияние собственного голоса с заданным тоном. Так, постепенно расширяется диапазон певца, укрепляется навык чистого пения, координация слуха и голоса.

Освоение, развитие и закрепление вокально-технических навыков лежат в основе народно-певческого воспитания певцов, способствуют развитию их вокально-исполнительского мастерства. На хоровых занятиях большее

внимание этой работе руководитель уделяет в процессе распевания и вокально – хоровой работе с произведением.

Чтобы обучить певцов сольному, ансамблевому, хоровому народному пению, развить их вокально-исполнительские возможности, необходимо систематическое вокальное воспитание, направленное на развитие основных певческих навыков – правильного, естественного дыхания; протяженного, гибкого и подвижного звуковедения; отчетливой выразительной дикции.

Одной из важнейших форм работы по вокальному воспитанию певцов является распевание, чему уделяются первые 10-15 минут хорового занятия. Оно является необходимой составной частью обучения пению. Система распеваний дает возможность целенаправленного, избирательного и последовательного развития вокальной техники, музыкальности и артистизма. Распевание – наилучшая форма прочного закрепления основных певческих навыков. Это относится к долгосрочным заданиям. Помимо этого распевания имеют и разовое назначение: создание творческого тонуса и приведение голосового аппарата в рабочее состояние.

Народным певцам чуждо «чистое» вокализирование, вне смыслового содержания песни, в отрыве от непосредственных задач исполнения. Поэтому основной материал для распевания – песенный. Одни упражнения берутся из разучиваемого репертуара, другие – создаются специально для выработки конкретного певческого навыка или, чаще, целого комплекса навыков. Таким образом, в распевании применяются как «песенные», так и «специальные» упражнения. Одни разнообразятся на каждом занятии, другие повторяются как средство автоматизации певческого навыка.

Упражнения могут быть самыми различными и преследовать различные цели: развивать голос, расширять диапазон, укреплять дыхание, настраивать звук певцов позиционно высоко, вырабатывать кантилену звука, ровность голоса, его подвижность, гибкость, чистоту интонации, развивать гармонический слух, четкость дикции, единую манеру звукообразования и т.д.

По началу певцы должны накопить опыт исполнения отдельных звуков или последовательностей, состоящих из двух – четырех звуков, уметь правильно интонировать тонику, вводные к ней тоны, трезвучия, различать большую и малую секунды. Опору слуха должны составлять чистые примы, октавы, квинты и кварты, то есть интервалы, наиболее стабильно интонируемые, акустически устойчивые. В пении трезвучий нужно обратить внимание на интонирование определяющей лад III ступени. В дальнейшем происходит овладение навыков интонирования различных аккордов, увеличенных и уменьшенных интервалов, арпеджио.

В ходе интонационного воспитания певцов важно осознание ими процесса интонирования как слаженной работы системы различных звеньев: представления о нужной высоте звука в конкретном мелодическом обороте, вокально-технического выполнения звуковысотного, слухового «задания» и сравнения реального звучания с представлением о высоте звука.

В овладении техникой пения большую роль играет выработка единой манеры звукообразования. Дело в том, что голос певца, владеющего единой манерой формирования звука, отличается особой ровностью тембровой окраски, единым колоритом звучания в объеме всей звуковой палитры. Если певец не владеет единой манерой звукообразования, его голос звучит пестро, все гласные с точки зрения пения, формируются по-разному. Для хорового пения, в котором участвует целый коллектив певцов, вопрос единой манеры звукообразования приобретает особо важное значение, так как от этого зависит хоровой ансамбль, слитность звучания. Вот почему необходимо научить каждого хориста технике единой манеры звукообразования.

Под «единой манерой формирования звука» подразумевается «правильное звукообразование с одинаковой степенью округленности гласных». Гласные в пении должны произноситься четко, чисто, по тембру одинаково, с округлением.

Народное пение характеризуется так называемой «открытой» манерой. Но и в ней должен присутствовать элемент округления гласных. В противном случае пение будет плоским, резким, «белым», неприятным по тембровой

окраске. Такое пение не имеет ничего общего с подлинно народным исполнением.

Особенно важно учиться использовать элемент округления в народном пении, которое характеризуется в принципе открытой грудной манерой звукоизвлечения. Манера выполнения округления в народном пении, а следовательно, и результат – характер звука – иной, чем в академическом пении. Если в академическом исполнении прием округления ярко выражен, то в народном округление едва заметно. Оно не должно повлиять существенным образом на яркий, светлый, открытый и близкий звук. Эту границу в степени округления, в характере звука надо учиться распознавать на слух, чтобы вокально грамотно ориентировать певцов.

Прием округления необходим певцам и для того, чтобы преодолеть регистровую перестройку голоса. Как известно, наибольшей трудностью для певца является переход из одного регистра в другой, исполнение так называемых переходных звуков. Эта трудность всегда возникает в том случае, если для исполнения взято произведение большого диапазона. Тогда-то и приходится использовать прием округления верхних звуков, который помогает осуществить механизм звукообразования на переходных нотах, перестроиться на другой регистр (например, перейти из грудного регистра в смешанный – микстовый, а из него – в головной).

Чтобы звук всегда был ровный и единообразный, надо стремиться к пению на соединении регистров – грудного и головного. Грудное резонирование придает голосу мощь, силу, компактность, а головное – блеск, яркость, полетность. Когда певец соединяет в пении оба регистра, его голос приобретает все перечисленные качества. Так, например, в высоких нотах, которые по своей природе легко звучат в головном регистре, всегда должны присутствовать грудные обертоны, иначе пение будет напоминать «головное» неопертое напевание. Чтоб добиться компактности, наполненности звучания в верхнем регистре, надо просить певцов петь как бы «басовито», «сердито». И наоборот, звуки нижнего регистра, петь легко,

ощущая высокую «головную» позицию; тогда в грудном мощном звучании появится полетность, серебристость.

Певческая установка на единую манеру звукообразования, которая подразумевает единую окрашенность гласных, определенную степень их округленности, а так же пение на соединении регистров обеспечат верную направленность в вокальной работе хора.

Большое внимание в народно-певческих коллективах уделяется воспитанию правильной и ясной дикции. Отчетливая и ясная дикция является средством донесения текстового содержания произведения и одним из важнейших средств художественной выразительности в раскрытии музыкального образа.

Дикция (от лат. *Dictio* – произношение) – ясность, разборчивость произнесения текста. Хорошая дикция у певца позволяет без напряжения понимать смысл произносимых слов и тем самым облегчает восприятие музыки.

В работе начинающих любительских хоров часто встречается такой типичный недостаток в дикции как невнятное произношение слов, чрезвычайно вялая работа артикуляционного аппарата. Этот недостаток отражается на качестве звука, который становится тусклым, дряблым. Причиной может быть вялость и малоподвижность языка, губ, зажатой нижней челюсти, недостаточное или неправильное раскрытие рта, скованность мышц шеи и лица. Руководитель должен выявить дефекты, если таковые есть, у каждого певца и индивидуально поработать над их устранением.

В зависимости от причины недостатка дикции выбирается соответствующее упражнение. Главное правило для всех случаев – это полное физическое освобождение аппарата от напряжения. Для раскрепощения нижней челюсти можно рекомендовать упражнения на слоги «ба», «ма», «да». При этом губные согласные «б» и «м» будут способствовать активности губ. Для этой же цели используются губные гласные «о» и «у».

Вырабатывая ощущение свободного движения нижней челюсти, руководитель должен помнить, что степень раскрытия рта у поющих может быть различной, так как это зависит от индивидуального физического строения речевого аппарата. Чрезмерно открытый рот может вызывать напряжение при пении. Нарочитое опускание нижней челюсти, бессмысленное раскрывание рта лишает звук тембра и выразительности, делает его жестким.

В работе над вокальной дикцией следует избегать утрированного произношения согласных. К этому приему можно прибегнуть лишь в выразительных целях, когда надо специально подчеркнуть, особо выделить текст. Принципом же работы должно стать спокойное (но не вялое!) произношение согласных. Здесь многое зависит от того, насколько правильно настроен голос в смысле резонаторов. Если гласная имеет полетность, согласная «полетит» вслед за ней (согласную при этом обязательно формировать в позиции гласной, так же высоко).

Вокальная дикция отличается от речевой. В речевом произношении многие неударные гласные изменяются, переходят одна в другую: «о» в «ы» или «а»; «я» в «е» или «и»; «у» - близко к «о» (например: вода-вада, явилась-евилась, ремень-римень и т.д.). В певческой дикции изменяется только неударная «о», которая переходит в «а». В пении в отдельных народных хорах сохраняются диалектные особенности местной речи (например северяне поют на «о», южане напротив, «акают» и т.д.).

В пении произношение согласных звуков часто совпадает с требованиями речевой орфоэпии, правилами литературного произношения слов. Например, согласная «ч» в отдельных словах произносится как «ш» (что – што, скучно – скушно). В некоторых словах, как и в речи, выпадают буквы (солнце – сонце, поздно – позно). В пении существует правило переноса согласных с конца слога на начало следующего слога и т.д.

В работе над преодолением вялости и малоподвижности языка рекомендуется упражнение на слог «ля». Здесь руководитель обращает

внимание певцов на работу кончика языка, который активно ударяется о корни передних резцов в твердое небо.

Если в произведении требуется особо четко дикционно подчеркнуть слово, а это не получается, можно пропевать мелодию на слоги «ля», «ле», «ли», «бра», «бре», «бри», «дра», «дре», «дри» и так далее.

Есть упражнения, которые носят комплексный характер, то есть развивают различные навыки одновременно. Например:

- добиться ровного звука на хорошем дыхании и найти необходимую звонкость, «близкую» позицию звука на гласных «и» и «я (а)».
- достичь точность унисонов и трезвучий, легкого собранного звука, акцентирования отдельных слогов, вытекающее из танцевальности попевок в целом, дикционной отчетливости.

В качестве вокально-хоровых упражнений чаще всего используются отрывки из знакомых песен и хоровых сочинений, которые очень нравятся участникам хора. При этом певцы воспринимают особенности звуковысотного интонирования не механически, а в связи с эмоционально-смысловым содержанием музыкально-поэтических образов конкретных произведений, осознают, что правила интонирования исходят из самой музыки. Конкретность и, в то же время, типичность исполняемых интонационных оборотов обуславливает прочное их запоминание, а в дальнейшем, живое восстановление слуховых представлений при встрече с аналогичными интонациями в другом конкретном случае.