

Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования  
«Алтайский районный детско-юношеский центр»

**МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ТЕМЕ:**

**Основные этапы работы над вокальным произведением на  
музыкальных занятиях с учащимися общеобразовательных школ**

Составила:

педагог дополнительного образования

Кисельман А.Ю.

с. Алтайское

## **Первоначальный этап работы над вокальным произведением**

Работу над **вокальным** произведением можно условно разделить на несколько этапов:

- знакомство с произведением и его авторами
- разбор и разучивание **вокальной партии** (работа над чистотой интонации, над сложными мелодическими оборотами и интервалами, над точностью ритмического рисунка, пение со словами)
- работа над звуковедением, дикцией и артикуляцией
- определение формы произведения, определение смысловой и динамической кульминаций
- работа над ансамблем **вокальной** партии и сопровождения
- работа над фразировкой, динамическими оттенками, темпом, агогикой
- достижение художественно-образного сценического исполнения

### **1. знакомство с произведением и его авторами**

Первоначально, я озвучиваю название произведения, имена авторов (композитора и поэта, мотивирую интерес учащихся к данному произведению, указывая на новизну материала и уровень его сложности.

При этом я стимулирую желание учащихся к работе над этим произведением, говоря о том, что именно им доступно исполнение такого **вокального произведения**, о том, что по **вокальным данным**, умениям и навыкам, именно этим учащимся по силам справиться с исполнением такого сложного, но замечательного произведения.

Для появления большей заинтересованности учащимся можно предложить найти сведения об авторах **вокального произведения**, ознакомиться с ними и изложить на последующем уроке всю найденную информацию (*годы жизни, биографические справки, творческое наследие*).

При этом нужно помочь направить действия ученика, указывая пути поиска, и предложить воспользоваться Интернетом, посетить библиотеку: прослушать другие произведения композитора, прочесть другие стихотворения автора поэтического текста (желательно, иметь заранее подготовленные списки произведений композитора и поэта, наиболее доступные для восприятия детьми, и предложить их учащемуся для ознакомления).

Учащийся получает такое домашнее задание с целью активизации его поисковой деятельности, направленное на лучшее освоение нового материала и развития самостоятельного умения пополнять собственные знания.

## 2. разбор и разучивание **вокальной партии**

Вместе с учащимся мы прочитываем весь поэтический текст **вокального** произведения и проводим разбор содержания, характеризуется настроением, выявляя идею и смысл, заложенные поэтом в тексте, поясняются непонятные слова и выражения. Учащийся своими словами пересказывает содержание, после чего произведение становится для него более понятным и близким по ощущениям.

При условии если в школе дети обучаются нотной грамоте, учащимся **рекомендуется разбор вокальной партии по нотам.**

Определяется тональность, озвучиваются знаки при ключе и размер. После настройки в тональности и просчитывания «*пустого такта*» следует пропевание мелодии нотами, т. е. сольфеджирование. Важно останавливать внимание учащегося на интервалах, длительностях, ритмическом рисунке, встречных знаках, что способствует учащемуся легче освоить нотный текст и облегчит его домашнюю дальнейшую работу. Лучше всего петь, не опираясь на поддержку инструмента, а интонировать по слуху, лишь периодически проверяя чистоту интонации на инструменте. Такой подход содействует овладению навыком сольфеджирования, развитию **вокального слуха** и, как следствие, приобретению ещё одного важного для **вокалиста** навыка чистого интонирования.

Когда первичное пение по нотам, которое в умеренном темпе с остановками для уточнений и прорабатывания всех встреченных в мелодии сложных мест завершено, учащийся и педагог вместе пропевают **вокальную** партию ещё несколько раз, до тех пор, пока у учащегося появится уверенность при интонировании и возникнет чувство освоенности мелодической линии. При выполнении домашнего задания учащийся закрепит пение **вокальной** партии нотами и обретёт свободу интонации.

Следующий момент:

– пение со словами.

Здесь также, останавливаясь на фразах и предложениях, работая по нескольким тактам, мы определяем и прорабатываем точные распевы на слогах, форшлаги и мелизмы, если таковые встречаются, просматриваем и выполняем штрихи легато, стаккато, нон-легато, акценты, ферматы, указанные композитором.

Далее учащиеся поют вместе со мной всю **вокальную** партию произведения со словами сначала по частям, а затем от начала до конца, добиваясь правильности и чистоты исполнения мелодии и словесного текста.

Подытоживая первоначальное ознакомление, учащиеся поют одни, самостоятельно. Следом за этим, я исполняю для учащихся только что разобранный произведение, что ведёт к ещё более быстрому освоению и запоминанию учащимся **вокальной партии**.

Затем, желательно спеть произведение с сопровождением. Это даст учащимся ощутить и лучше понять целостный образ произведения и его красоту.

3. работа над звуковедением, дикцией, артикуляцией

Итак, знакомство с произведением и его разбор состоялись.

Далее начинается более кропотливая работа над звуковедением, дикцией и артикуляцией.

Как известно, поются гласные звуки, а согласные произносятся коротко и чётко. Важным здесь является правильное оформление гласных, чему и уделяется много внимания и времени на наших занятиях при работе над дикцией и артикуляцией.

Часто неопытные певцы склонны к скандированию, вследствие чего теряется связность, певучесть и целостность мелодии. Один наиболее результативный приём работы над звуковедением заслуживает в этом случае особого внимания. Этот приём называется *«выравнивание гласных»*.

Выравнивание гласных – это пение **вокальной** партии произведения только на гласных звуках, исключая произношение согласных (*по фразам, по предложениям и полностью*).

К примеру, первая фраза романса А. Варламова *«Белеет парус одинокий»*: *«Бе-ле-ет па-рус о-ди-но-кий»* петь гласными *«Е-Е-Е-А-У-О-И-О-ИЙ»*, думая о согласных в этих словах, но, не произнося их (*согласные произносятся мысленно*).

Петь легато в нужном ритме и темпе. Петь со стремлением к кульминации в этой фразе, т. е. к началу слова *«парус»*. К слогу *«па»*, точнее к гласной *«А»*, выполнить крещендо.

Концентрировать внимание на плавном *«перетекании»* звука от одной гласной к последующей.

Следить за правильным певческим дыханием, за свободой голосового аппарата, за высокой певческой позицией и за направлением звука в резонаторы.

Такая работа, когда, сосредотачиваясь не на словах, а именно на голосе и звуке, позволяет учащемуся добиться кантилены, плавно текущего звука (на протяжении целой фразы, предложения, периода, хорошей артикуляции, правильного оформления гласных. Определение кульминаций внутри фраз и стремление к ним (*что требует выполнения динамических оттенков*) при

пении приёмом выравнивания гласных, ведёт к лучшему результату достижения красивого, правильного звуковедения с динамичным развитием мелодии.

Когда мелодический отрезок уже отработан данным способом, я прошу учеников спеть его с включением согласных, т. е. со словами, указав учащимся на то, что петь надо, так же как и при выравнивании, сохранив оформление гласных звуков, их связность и динамику, а согласные при этом обязательно произносить коротко и отчётливо.

Ещё раз следует отметить, что в процессе всех занятий с учащимся необходимо постоянно добиваться красивого полного звучания голоса на опоре, в высокой певческой позиции с использованием резонаторов, т. е. одновременно и непрерывно совершенствовать все **вокально-технические навыки**, приобретаемые как во время распевания, так и в процессе работы над **вокальными произведениями**.

Работа над дикцией и артикуляцией ведётся на протяжении всех этапов работы с **вокальным произведением**.

Это отдельная большая тема, кратко остановимся на нескольких **методических приемах**.

Работая с хоровым коллективом над дикцией, хормейстеры стараются научить певцов как можно чётче и яснее произносить согласные. Это в какой-то степени правильно, потому что четкие согласные — одно из обязательных условий ясного произношения текста. (Кроме того, следует заметить, что чётко произнесенные согласные способствуют **вокально** правильному форми-рованию гласных). Однако, если посмотреть на практические результаты такой работы, то приходится признать, что часто многие слова остаются непонятными. Почему же это происходит? Потому, что в таких случаях дикция понятна традиционно-примитивно, то есть только как чёткое произношение согласных, что на практике оказывается недостаточным.

**Вокально-хоровая дикция** подразумевает четкое, с соблюдением орфоэпических норм произношения согласных и гласных, культуру речи и соблюдение законов и правил логики речи.

Следует указать, что у некоторых руководителей хоров и певцов существует определенная недооценка роли литературного текста в восприятии произведения слушателями. Это серьезная ошибка. Нельзя забывать, что именно слово помогает понять конкретные мысли хорового произведения.

Работу над гласными следует проводить уже при распевках хора, внимательно следя за их правильным произношением, за соответствием формы рта той, которая требуется. Единообразие в произношении гласных у певцов хора первое и важнейшее условие достижения звукового ансамбля.

Работа над гласными при распевании на занятиях у нас различная: произносятся их в слогах (*ми, ма, до, ды, ля и т. д.*) или в чистом виде (*а, э, ои т. д.*). При пении гласных на более длительных звуках я уделяю внимание тому чтобы форма построения рта не менялась на всём протяжении звучания и один гласный не переходил в какой-нибудь другой.

Работа над согласными.

Чёткое произношение согласных в хоровом пении требует большой и упорной работы, особенно потому, что при коллективном произношении их необходимы одновременность, единообразие, четкость. Одновременность произношения согласных — одно из основных условий достижения ритмического ансамбля.

Согласные прерывают поток голоса. Это происходит потому, что образующие их шумы получаются от препятствий, которые ставятся артикуляционным аппаратом на пути льющегося голоса. Голос поёт, тянется на гласных, поэтому они должны иметь максимальную протяженность, а согласные должны произноситься и самый последний момент. Согласные, оканчивающие слог в середине слова, переносятся к следующему слогу, а те, что оканчивают слово при тесном стыке слов, — к следующему слову.

Начало хора Римского-Корсакова «*Татарский полон*» «*Не шум шумит, не гром гремит.*» в пении звучит так: не шумшу- ми-тнегро-мгре-ми-т.

Работать над произношением согласных нужно только в соединении их с гласным и, вводя их в слоги: ми, до, ла, во и т. д. Тренироваться можно путём проговаривания или пропевания слогов и слов. В хорах с небольшим опытом следует при пропевании подчеркнуто произносить согласные, обращая внимание на правильность их артикуляции, особенно на «*запирающие*» звук, - б, п, в, ф, д, т и м, н, р, л, (*очень важен звук -р*).

В более опытных хорах можно проговаривать текст. (В начинающих коллективах это иногда приводит к искаженному пению хоровых партий, особенно тех, что исполняют не основную мелодию.) Проговаривать текст можно без соблюдения ритмического рисунка и, соблюдая его. В случаях кантилены говорить с переносом согласных: «*не шу-мишу-ми-тне-гро.*» и т. д. На отдельные трудные согласные полезно петь специальные упражнения: вы, вз, ва, во, ву — ви, ее, её, ею; ры, рэ, ра. ро, ру-ри, ре, ря, рю и т. д.

При стаккато согласные не переносятся. Например, хор «*Тише, тише*» из оперы «*Риголетто*» Верди «*уж-бли-зок-час*», а не «*у-жбли-зо-кча-с*».

Трудно достижимо одновременное произношение согласного и в конце слова. Плохое его произношение может исказить смысл слова. Кроме того, неоконченное слово звучит некультурно. Для облегчения этого момента важно точно определить место снятия звука, то есть место произношения согласного. Например, написано J на слове «*мой*». При нюансе f это можно снять следующим образом: J «*мой*», при нюансе p - J. Дикция зависит и от

характера произведения. В сочинениях героического плана произношение согласных сильное, более подчеркнутое, в лирических — более мягкое

Существует множество публикаций, где подробно излагается материал по работе над дикцией, артикуляцией, орфоэпией, поэтому следует назвать ряд авторов и их печатные издания, к которым можно и нужно обратиться в случае необходимости:

Менабени А. Г. **Методика** обучения сольному пению - «*Просвещение*», 1987;

Менабени А. Г. Учебный материал при индивидуальной **вокальной** подготовке учителя музыки общеобразовательной школы// Теория и практика **вокально-хоровой** подготовки учителя музыки общеобразовательной школы – М., 1980;

Дмитриев Л. Б. Основы **вокальной методики** - М., 1970;

Мальшева Н. М. О пении - М., «*Композитор*», 1992;

Морозов В. П. Тайны **вокальной речи** - М., 1967;

Стулова Г. П. Хоровой класс – М., «*Просвещение*», 1987.

4. Определение формы произведения, нахождение смысловой и динамической кульминаций

Следующий этап работы над **вокальным** произведением – осмысление формы, в которую композитор облёк поэтический текст и определение наиболее яркого, эмоционального места в динамическом развитии музыки, т. е. кульминации.

Это важный этап в работе каждого музыканта, поскольку любое музыкальное произведение становится ярким, образным, понятным и интересным для восприятия, когда оно не монотонно, а многогранно по динамическим оттенкам и имеет своё динамичное развитие от вступления до кульминационного момента и далее до завершающего аккорда.

После определения динамической кульминации мы с учениками ищем смысловую или, по-другому, логическую кульминацию, которая заключена в поэтическом тексте. Чаще всего кульминации совпадают.

Но не всегда смысловая кульминация совпадает с динамической. Поэтому, я внимательно продумываю, где находится самое значимое место в произведении, и каким образом можно его показать.

Возможно, в зависимости от художественного образа и идеи всего произведения, от указаний композитора, кульминационный момент нужно будет исполнять ярким динамическим оттенком *f*, (*ff*) или *p*, (*pp*). А возможно этого надо будет добиваться за счёт замедления или ускорения. Но возможно, исполнение кульминации будет достигнуто посредством одновременного выполнения нужного динамического оттенка и агогики.

При работе с учащимися над **вокальным** произведением я стараюсь научить их пониманию значимости кульминаций и добиваться их исполнения.

Чувствуя форму и зная кульминационные места произведения, учащиеся осознанно работают над своим исполнением и, как результат, смогут правильно передать художественно - эмоциональный образ и идейный замысел авторов **вокального произведения**.

Вся дальнейшая работа над **вокальным** произведением на моих занятиях направлена на усовершенствование **вокально-технических навыков**, на отшлифовку исполнительских умений, на развитие творческих способностей, на приобретение **вокального** мастерства учащегося.

## 5. Ансамбль в партиях.

Здесь всегда важно слушать не только общехоровое звучание но и звучание каждой партии в отдельности. На своих занятиях с детьми я уделяю много внимания качественному исполнению в каждой **вокальной партии**. Важно чтобы какая –либо из партий не была перегружена голосами, в таком случае она будет «выпадать» из хора. И конечно необходимо участникам каждой партии выполнять все исполнительские задачи как и в хоре (*единое звукообразование, дикция, четкий ритм, фразировка и т. п.*).

6-7. Работа над фразировкой, динамическими оттенками, темпом, агогикой.

Данные этапы работы с ансамблем относятся к художественно-выразительным средствам исполнения произведения. Поэтому в работе с ансамблем над художественно-выразительным исполнением, важно использовать следующие средства:

### Голосоведение

В работе над произведениями мною используются все главные приемы певческого голосоведения (*legato, non legato, staccato*). Legato – связное пение. Русская **вокальная** музыка имеет в своей основе русскую народную песню, для которой характерна широкое, протяжное пение – распев, чем по сути является кантилена. Кантилена, т. е. Непрерывно льющийся звук, составляет основу пения. Она образуется только тогда, когда все выпеваемые звуки соединяются между собой, когда каждый последующий звук является продолжением предыдущего, как бы “выливаются” из него. Упражнения на Legato являются основным средством выработки кантилены, которая неразрывно связана с длительным равномерным, правильно организованным выдохом. Legato лучше всего удается в пении на гласных звуках, поэтому особое внимание уделяю согласным звукам, добиваюсь как можно более короткого, но четкого и мягкого произношения не звучащих согласных, особенно “б”, “п”, “к”, “д”, “т”.



Петь отрывисто, отделяя каждый звук, атакуя каждую ноту заново смыканием голосовых складок и дыханием при помощи активных движений диафрагмы это значит петь *staccato*. Движения брюшной стенки в подложечной области могут служить хорошим ориентиром для проверки работы диафрагмы при пении на *staccato*. При исполнении *staccato* звуки как бы подчеркиваются голосом, легко атакуются, отделяются друг от друга короткими паузами. В то же время каждая спетая на *staccato* нота не должна сопровождаться снятием дыхательной установки. Пение фразы на *staccato* должно проходить как бы на одном дыхании. Прием *non legato* предусматривает некоторое подчеркивание мелодии без нарочитых акцентов. Во время исполнения того или иного певческого штриха, я обращаю особое внимание учащихся на взаимосвязь голосоведения с дыханием, мышцами брюшного пресса, диафрагмы.

### Метроритм, темп

Огромное художественное значение в ансамблевом пении имеет метроритмическая и темповая организация. С помощью этих средств можно передать самые разнообразные настроения. Чтобы передать характер, настроение той или иной песни, я стараюсь выбрать наиболее приемлемый темп, соответствующий содержанию, наиболее полно раскрывающий смысл исполняемого произведения. Достижению метроритмической устойчивости помогает текст произведения, правильно расставленное ударение, смысловая логика. Много работаю над синкопированным и пунктирным ритмом. Использую ряд приемов для точного исполнения того или иного ритмического рисунка. Например, ансамбль недодерживает или передерживает длительность, заостряю на этом внимание. В этом случае дробим длительности и просчитываем их более мелкими единицами. В разучиваемых произведениях необходимо придерживаться авторского замысла композитора в использовании таких средств выразительности как *ritenuto*, *portamento*, *rubato* и т. д.

### Тембр

Большое значение в музыкально-слуховом развитии участников **вокального ансамбля** (*хора*) имеют тембровые представления, т. е. Умение представить себе окраску и характер звука, мыслить “воображаемыми” тембрами голосов, отвечающими содержанию исполняемой музыки. **Вокальное** обучение начинается с формирования у учащегося представления о том звуке, который ему предстоит воспроизвести. При объяснении качеств певческого звука, его тембра широко применяются образные определения. При этом используются определения, связанные не только со слуховыми, но и со зрительными, осязательными, резонаторными и даже вкусовыми ощущениями (глухой, звонкий, яркий, светлый, темный тембр; мягкое, жесткое, зажатое, вялое, близкое, далекое, высокое, низкое звучание; вкусный – доставляющий удовольствие звук и т. п.).

Заимствование имеет объективную основу. Это ассоциативные связи, которые образуются в головном мозге между центрами различных органов чувств. В связи с тем, что пение является средством выражения эмоциональных состояний человека. Возникли и характеристики звука, связанные с эмоциями (*радостный, ласковый, лиричный, драматический звук и т. п.*).

Различные по тембру голоса певцов при едином принципе дыхания, звукообразования, голосоведения, дикции во время пения должны сливаться в общий ровный тембр ансамбля (*хора*). Тембр может изменяться в соответствии с музыкально-образным содержанием конкретного произведения. Единую психологическую окраску, единый тембровый образ можно создать только в результате психологического единomyслия всех участников **вокального ансамбля**. Тембр можно изменить, меняя форму рта, перенеся точки звуковых волн в твердое небо. Даже преобразование мимики, выражения лица поющего способно повлиять на тембр. Замечено, что у некоторых детей, способных эмоционально увлекаться при исполнении, голос сам принимает оттенки, диктуемые содержанием текста. Моя задача – верно понять содержание и прочувствовать характер музыкального образа, чтобы объяснить все это коллективу, помочь ему найти верные тембровые краски. В качестве упражнений часто использую русские народные песни, попевки, предлагая учащимся каждый раз петь в той или иной тембровой окраске (*светло, мечтательно, сумрачно, темно, радостно и т. д.*). Тембровые представления певцов помогают им внутренним слухом вообразить, мысленно воссоздать звуковую ткань произведения. Одновременно с развитием тембрового слуха стараемся расширять палитру динамических оттенков.

### Динамика

Необходимость изменения силы звука, как и использование других средств выразительности, определяется содержанием произведения. Динамический план стараюсь продумывать очень тщательно, составляю его буквально для каждой фразы и всего произведения в целом. Очень аккуратно необходимо обращаться с *forte*, особенно на начальном этапе работы над произведением, дабы избежать форсированного звучания. Работу над динамикой необходимо тесно связывать с работой над певческим дыханием и звукообразованием.

### Фразировка

Музыкальную фразировку обычно сравнивают с выразительной речью, в основе которой лежит смысловая логика. Владеть фразировкой - значит уметь осмысленно исполнять отдельные музыкальные построения (мотив, фразу, предложение, период, связывая их в единое целое, в законченную мысль. Обычно стремление выделить главное слово, основную мысль фразы становится определяющим фактором выразительного пения. Для достижения

выразительной фразировки используются все ранее упоминавшиеся средства музыкального выражения: агогика, динамика, а так же дыхание, тембр, цезуры. Приступая к работе над партитурой, я прежде всего анализирую ее с точки зрения формы, потому что музыкальная фразировка зависит в большей степени от структуры произведения, его деление на периоды, предложения, фразы, мотивы. Определить их внутреннее развитие и соподчиненность важно, т. к. благодаря этому достигается не только выразительное пение, но и охват всей музыкальной формы произведения.

#### Список литературы

1. А. Г. Менабени «*Методика обучения сольному пению*» М.: Просвещение, 1987
2. Н. М. Малышева "О пении". М.: "Сов. Композитор", 1988
3. Википедия (<http://ru.wikipedia.org/wiki/>)