

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования  
«Исилькульская детская школа искусств»  
Исилькульского муниципального района Омской области**

## **ЗВУКООБРАЗОВАНИЕ В СТАРШЕМ ХОРЕ**

**Методическая работа**

Разработчик:  
Преподаватель МБУ ДО «ИДШИ»  
Вибе Лариса Юрьевна

г. Исилькуль 2023г.

### Понятие звукообразование

Звукообразование – это процесс образования певческого голоса, то есть звука определенной высоты, силы и тембра.

Исходя из собственного опыта многие хормейстеры определяют следующие качества детского звука: звонкий, мягкий, с серебристой тембральной окраской и с преобладанием высокой певческой форманты. Согласно словарю Романовского «звукообразование – (фонация, от греческого «phone» – звук) – извлечение певческого и речевого звука, результат действия голосового аппарата». Звукообразование напрямую связано с работой дыхательного и голосового аппаратов, находящихся в непосредственном взаимодействии и управляемых центральной нервной системой. Это определение было сформировано в XIX веке опытным и экспериментальным путём. До этого времени существовали весьма скудные знания в данном вопросе, редко подкреплённые личными наблюдениями педагогов.

В Средние века в Европе существовало множество церковных школ, в Италии и Франции у детей была возможность обучаться пению и начальной музыкальной грамоте в музыкальных школах. В Древней Руси (XII-XIII века) детей, начиная с 6-7 лет, обучали в монастырских и церковных школах. Первые певческие школы на Руси были организованы священнослужителями, которые были специально приглашены из Византии. Лишь в 1274 году собор поручает обучение пению «специально обученным людям». В 1551 по указу Ивана Грозного создаются специальные училища при церквях. Впоследствии появляются профессиональные хоры, первым из которых был «Хор государевых певчих дьяков» (1479), который пел на церковных богослужениях и царских приёмах. В то время звучание женских голосов не использовалось в смешанном хоре, поэтому голоса мальчиков (дискантов, альтов) активно использовались в хоровой практике. Но стоит отметить, что тогда специфика работы с детским голосом никак не была изучена. Это часто приводило к губительным последствиям для неокрепшего голосового аппарата.

В начале XVII века известный музыкант и педагог Н. Дилецкий впервые изложил на русском языке правила певческого обучения детей, которые ограничивались лишь требованиями понимания содержания произведения и выразительного его исполнения. Вопросы вокально-хорового воспитания и охраны детского голоса стали освещаться в методической литературе в начале XIX века: Глинкой и Варламовым были переведены многие зарубежные труды и впервые зафиксированы научные и опытные методы в подходе обучению вокалу и соответственно правильному звукообразованию. С 1921 года вопросом создания единой методики обучения стал заниматься Институт музыкальной науки. В 1938 году в Москве состоялось первое методическое совещание, в котором приняли участие представители различных областей научной и педагогической деятельности - отоларингологи, фоониаторы и вокальные педагоги, что позволило профессионально рассмотреть и начать освещать проблемы вокального воспитания. После этого начинает своё развитие отечественная вокальная школа, яркими представителями которой являются Стулова, Емельянов, Огороднов, Самарин и др.

Если говорить о механизме голосообразования, с научной точки зрения, его объяснение стало возможно лишь в середине XIX в., в связи с развитием физиологических и акустических методов исследования, о чем свидетельствуют труды И. Мюллера, М. Гарсиа, Г. Гельмгольца, Клода Бернара, И.М. Сеченов и др.

К этому времени относится возникновение так называемой миоэластической теории фонации, которая заключается в следующем.

К моменту начала фонации голосовые складки сближаются и плотно смыкаются. Под ними увеличивается подсвязочное давление, которое в какой-то момент заставляет складки разомкнуться.

Через образовавшуюся щель прорывается часть воздуха, давление в подсвязочном пространстве падает, а голосовые складки вновь смыкаются под действием своей эластичности(упругости). Далее весь цикл повторяется сначала, процесс размыкания и смыкания голосовых складок становится периодическим. В качестве активно действующей силы в этом процессе выступает напор дыхательной струи. Голосовые же складки по этой теории вибрируют пассивно, как упругие перепонки. Исходя из теории механизм регулирования высоты голоса объясняется так: чем сильнее натягиваются и сжимаются голосовые складки, тем больше частота их колебания, тем выше голос, и наоборот.

В противовес миоэластической теории колебаний голосовых складок французский исследователь Р. Юссон выдвигает нейрорхронаксическую теорию, согласно которой голосовые складки человека колеблются не пассивно под действием потока воздуха, а активно – периодически сокращаются и расслабляются со звуковой частотой под действием приходящих из центральной нервной системы импульсов биотоков. Одним из главных выводов этой теории является абсолютная независимость частоты колебаний голосовых складок от воздушного подскладочного давления.

Следует отметить, что при мысленном пропевании мелодии каких-либо колебаний голосовых связок с частотой представляемого звука не происходит, но при смене высоты тона, при зажимах и сильном напряжении поющего, мы ощущаем изменения в натяжении мышц в области гортани, которые приводят голосовые складки в состояние готовности к воспроизведению нужной высоты.

Подводя итог всему сказанному, можно сделать вывод, что в современной специальной литературе принята миоэластическая теория голосообразования, где голосовые складки работают в режиме автоколебаний, дыхательная система обеспечивает внешнюю силу, действующую на голосовые складки.

### **Органы голосового аппарата и их роль в процессе звукообразования**

Точность предварительной установки голосовых складок зависит от понимания системы работы голосового аппарата и приобретенного навыка. В голосовом аппарате различают три отдела: органы дыхания (механизм дыхания), подающие воздух к голосовой щели, гортань (источник звука), где размещены голосовые складки, артикуляционный аппарат с системой резонаторных полостей, служащих для формирования гласных и согласных звуков. В процессе речи и пения все отделы тесно взаимосвязаны, поэтому на педагога возлагается важная задача добиться понимания процесса работы голосового аппарата и выработки устойчивого навыка правильного звукообразования.

Звукообразование напрямую связано с работой дыхательной системы.

В пении принято различать 3 типа дыхания:

1. Ключичное
2. Грудное
3. Грудо-брюшное или нижнерёберное диафрагматическое

Певческое дыхание всегда смешанное, то есть в нем участвуют все дыхательные мышцы и коренным образом отличается от бытового.

Основной задачей на первоначальном этапе обучения является формирование навыка плавного и экономного выдоха во время пения. Певческий вдох берется активно, но бесшумно, с ощущением полного ползука. Во время выдоха необходимо стремиться сохранить положение вдоха, то есть зафиксировать нижние рёбра в раздвинутом состоянии.

Стремление к сохранению этого положения будет способствовать пению на опоре. Ощущение опоры распространяется на все стороны певческого процесса – дыхание, работа голосовых связок, резонаторы и так же художественно-качественную сторону вокального звука. Рентгенологические наблюдения показали, что при пении гортань занимает особое «певческое» положение, при котором условия для фонации будут иными. Техника певческого дыхания должна быть всецело обусловлена характером музыкального произведения. Поскольку дыхание в пении является выразительным средством, хористы могут варьировать тип дыхания исходя из задач.

Гортань – это место формирования звука. Она представляет собой конусовидную трубку, состоящую из четырех хрящей: щитовидного, перстневидного и двух черпаловидных, соединенных между собой связками и суставами. Снизу гортань примыкает к трахее, а её верхний конец открывается в глотку. Уровень положения гортани изменяет полость верхних резонаторов, что влияет на качество звука. Наиболее приемлемое положение гортани при пении чуть опущенное. По мере роста ребенка дыхание гибко приспосабливается к певческой работе гортани и артикуляционных органов, в результате чего певческая фонация осуществляется также легко, как и речь.

Так же важнейшим вопросом в вокальном воспитании детей, механизме дыхания и звукообразования является атака звука.

Атака – начало звука - воздействует на характер смыкания связок, координацию работы связок и дыхания, на качество певческого дыхания, тембр звука, формирование гласных. Атака звука является первоначальным и основным моментом в работе над ансамблем, дикцией, музыкальной выразительностью.

Атаку звука условно разделяют на три типа:

1. Мягкая атака – момент смыкания голосовых складок и момент начала выдоха совпадают, звук получается мягкий, богатый обертонами. В хоровом исполнении и особенно в детском хоре, используется именно мягкий вид атаки.

2. Твердая атака – голосовые связки плотно смыкаются до начала звука, затем выдыхаемый воздух с силой прорывается через сомкнутую голосовую щель, мышцы гортани активизируются, связки колеблются.

Твердая атака редко используется в детском хоре, т.к. детский голосовой аппарат находится на стадии развития и формирования. Такой вид атаки может применяться на занятиях лишь в редких случаях как определенное средство выразительности, если этого требует содержание песни (героическая, маршевая).

3. Придыхательная атака – моменту фонации уже предшествует шум выдыхаемого воздуха. Пение при таком виде атаки часто сопровождается сильным призвуком, т.к. смыкание голосовых складок наименьшее и происходит утечка воздуха. Постоянное пение с использованием придыхательной атаки ведет к расслаблению голосового аппарата.

Правильное певческое дыхание вырабатывается непосредственно в процессе самого пения. Поэтому необходимо с начала обучения приучать хористов к высокохудожественной музыке, для того, чтобы процесс овладения дыханием напрямую ассоциировался с выразительным пением, музыкальной, наполненной фразой. Только в таком случае у ребенка будут вырабатываться правильные рефлекторные навыки певческого дыхания.

Артикуляционный аппарат – часть голосового аппарата, формирующая звуки речи. К артикуляционному аппарату относятся: ротовая полость (губы, язык, челюсти, зубы, твёрдое и мягкое нёбо), гортань и голосовые связки. Резонатор – полость, заключенная в упругие стенки, имеющее выходное отверстие и отзывающаяся на определенные звуковые тоны. Роль резонаторов в голосовом аппарате выполняют различные воздушные полости дыхательного тракта, окружающие голосовые складки сверху и снизу, соответственно: верхние и нижние резонаторы.

К нижним относятся трахея и бронхи, они придают голосу грудное резонирование, наполненность, мягкость, влияют на тембр и объём. Верхние резонаторы: глотка, ротовая полость, нос и придаточные пазухи, так же ещё называют головные резонаторы, они придают голосу звонкость и силу. Ощущение резонансных явлений служит показателем хорошей организации певческого аппарата и способствует нахождению и окончательному формированию высокого, яркого и полётного звука.

Практикой вокально-хорового исполнительства выработаны необходимые условия правильного звукообразования.

Первым требованием при воспитании у учащихся певческого звукообразования является воспитание напевного, протяжного звучания голоса. Нередко на начальном этапе обучения дети не поют, а проговаривают текст песни. Педагог сразу должен объяснить, что петь – значит выпевать, тянуть звук. Добиваясь протяжного исполнения следует обращать внимание на произношение гласных и согласных звуков. Если гласные звуки – основа, дающая протяжность, силу и окраску певческого звука, то согласные являются контуром, который помогает осмысленному, выразительному исполнению музыки и художественного текста. Так известный театральный педагог и режиссер К.С. Станиславский писал: «Гласные – это река, а согласные берега. Без берегов река может превратиться в болото». Артикуляция не должна влиять на устойчивое положение гортани во время пения. Слова необходимо произносить свободно, но не вяло. Определяющим фактором активной пластичной артикуляции является качество звука, фонетическая чистота и отчетливость произношения.

Следующее требование правильного певческого звукообразования заключается в том, чтобы идеальный звук в его точной форме перед своим возникновением был оформлен в мысленных слуховых представлениях певца – «предслышание всегда опережает пение» (В.И. Краснощеков). Развитие и воспитание в ребенке вокального слуха, выработка навыка самоанализа. Вокальный слух – это сложный навык комплексного анализа явлений голосообразования, включающий в себя как анализ слухового восприятия, так и анализ собственных ощущений. На начальном этапе обучения это умение отличать «правильный» и «неправильный» звук.

На протяжении всего обучения мы должны работать над «вокально-тембровой культурой», которая основывается на выявлении такого сложного и многозначного понятия, как эстетика звука, красочность тембра. Для воспитания вокально-тембровой культуры необходимы все вышеперечисленные условия, но так же чрезвычайно важна правильная певческая позиция, которая характеризует качество певческого голоса. Различают высокую и низкую певческую позицию.

Высокая позиция образуется вследствие активизации верхних резонаторов, при этом звук приобретает звонкость, полётность, интонационную точность. Акустически это связано с наличием в звуке высокой певческой форманты. Низкая позиция считается неправильной, так как связана с глухим, тяжелым, приземленным, а зачастую интонационно низким звуком. Пение на низкой позиции вызывается перегрузкой дыхания и форсированием звука. Иногда низкая позиция психологически связана с низким мышечным и эмоциональным тонусом, или, как ещё говорят педагоги-вокалисты, с «ленивым» пением. Формированию высокой певческой позиции помогают вокальные упражнения на средних (и выше средних) нотах диапазона, пение упражнений сверху вниз, при сохранении на нижних нотах «высокого» звучания.

П.Г. Чесноков рассматривал несколько разновидностей звучания хора и связывал их с механикой звукообразования:

- Носовой звук – считал недопустимым для пения
- Открытый – использовался в редких случаях для достижения прозрачного и нежного pp.
- Закрытый – признавал истинным, характеризуя его округлостью, полнотой, содержательностью.
- Прикрытый

Стоит отметить, что терминология Чеснокова в определении манер звукообразования – «закрытый» и «прикрытый» звук – отличается от общепринятой. Переводя на современный лад, закрытый звук соответствует нынешнему пониманию прикрытого звучания.

А.А. Егоров отмечал наиболее приемлемое хоровое звучание, основанное на прикрытом, или мягком звуке. Отличительной особенностью такого звука является «вокальная естественность, возможность более продолжительного пения без относительной утомляемости и известная гибкость, легкость в исполнении различных технических, динамических и штриховых приемов».

Делая вывод, можно сказать, что сложный и многогранный процесс звукообразования требует грамотной и осмысленной работы всех органов голосового аппарата. Поэтому закладывая первостепенные вокально-хоровые навыки, нужно понимать важность и ответственность процесса, требовать от детей контроля мышечных и слуховых ощущений.

### **Анализ методик работы над звукообразованием**

Методические труды по вокальному воспитанию и обучению детей стали появляться лишь в начале XX века. Это так же связано с расцветом хорового искусства в нашей стране. Практикующие педагоги такие как: К.Б. Птица, В.Г. Соколов, В.С. Попов, Г.А. Струве внесли огромный вклад в развитие хорового пения и отечественной педагогики, прежде всего потому что имели возможность непосредственно применять методики и упражнения на коллективах как профессионального уровня, так и хорах общеобразовательных школ.

Среди всех выделяются Г.П. Стулова, Д.Е. Огороднов, В.В. Емельянов, их работы стали настоящей основой и базой в воспитании детского голоса. Стоит отметить, что все три методики базируются на том, что характерные качества голоса начинают развиваться в младшем школьном возрасте (7-9 лет), когда в основе диапазона лежат так называемые примарные ноты. В это время механизм голосообразования у мальчиков и девочек абсолютно идентичен, звук в этот период имеет ярко выраженный фальцетный характер, т.к. пение осуществляется краевым натяжением связок, а голосовая мышца еще только образуется. Поэтому развитие вокальных данных детей на занятиях должно быть выстроено последовательно, без излишних нагрузок и форсировки. Воспитание детского голоса начинается с примарных звуков, то есть звуков свободно, естественно исполняемых учащимися. Естественно стоит отметить, что данный принцип был выработан ещё задолго до этого и относился ко всем певцам только начинавшим работу над голосом. Речь идёт о «Концентрическом методе» М.И. Глинки, грамотно выстроенный и проверенный не одним поколением вокалистов. Метод включает в себя упражнения, направленные на развитие качественного звучания на протяжении всего диапазона. Сам Глинка объяснял основные принципы педагогической работы следующим образом: «Надобно сначала усовершенствовать натуральные ноты (то есть без всякого усилия берущиеся), ибо, усовершенствовав их, мало-помалу, потом можно обогатить и довести до возможного совершенства и остальные звуки». Цель, которую преследует метод Глинки, - научить ученика управлять голосом. В основу упражнений положено широкое распевное интонирование, осмысленность музыкальных фраз, постепенная, нефорсированная работа, умеренное звучание голоса. При этом поющий переносит на соседние звуки незначительно видоизмененную мышечную установку, характерную для зоны примарного звучания, не прибегая к усилиям и напряжению. Соблюдая все правила, можно развить в ребенке природную красоту тембра, научить пользоваться многообразием нюансов и развить выносливость голосовых связок.

Метод по истине стал основой для работы с голосом, об этом же говорит кандидат педагогических наук Галина Павловна Стулова в своём методическом пособии «Развитие детского голоса в процессе обучения пению». Ей исследуются вопросы теории и методики работы с детским голосом. Стулова подробно рассматривает работу с детьми с разных ракурсов – физиология, психология, воспитание, педагогика - тем самым она внесла значительный вклад в развитие методик вокальной работы с детьми. В основе методической системы лежит тезис о необходимости использования в младшем доимитационном возрасте натуральных регистров, о чём уже в своё время говорил М.И. Глинка. По словам Стуловой понимание механизма звукообразования в различных регистрах даёт хормейстеру возможность грамотно и последовательно построить процесс обучения, решить многие проблемы вокального характера.

Как известно, регистры у детей разделяют на фальцетный и грудной. В фальцетном регистре происходит лишь краевое колебание голосовых складок, полного закрытия голосовой щели не получается, поэтому фальцетный голос небогат обертонами, но звучит мягко, обволакивающе. Резонирует в голове, поэтому часто фальцетный регистр называют головным. В грудном регистре связки колеблются всей массой, они более толстые и

широкие, чем в фальцетном регистре, где они становятся более длинными, узкими и плотными у краёв. При фонации грудным голосом раскрытие голосовой щели происходит лишь на очень короткий момент, в течении малой части периода звукового колебания, и за это время через щель проходит сильный импульс воздуха, когда как в остальное время складки плотно сжаты. Периодическое следование таких толчков даёт плотный, богатый обертонами звук. Характер колебания голосовых складок зависит от регулирования растягивающего механизма, работа которого управляется двумя силами: внутренними – за счёт сокращений голосовых (наружных и щито – черпаловидных) внутренних мускул, и внешними – за счёт сокращений щито–перстневидных мускулов. В грудном регистре преобладает действие внутренних сил, а в фальцетом – внешних.

Дмитрий Ерофеевич Огороднов в своей методике главной и принципиальной задачей ставит прежде всего бережное воспитание голоса каждого учащегося, постепенное выявление и обогащение его природного тембра. В работе над постановкой голосового аппарата рекомендует опираться на речевые навыки, которые в значительной мере опережают вокальное развитие. Считал, что основной путь вокального воспитания заключается в создании условий, при которых процесс формирования голоса и певческих навыков осуществлялся бы естественно и последовательно. Работая с голосом следует помнить, что художественно полноценный тембр можно сформировать только на основе физиологически верного и полноценного функционирования голосового аппарата, правильного характера голосообразования. Помня о всех аспектах звукообразования: правильном, спокойном дыхании, опоре звука, правильной и свободной постановки (положение корпуса, головы, свободное открытие рта) нужно стремиться к лёгкости звука, непринужденности характера звукоизвлечения, то есть пению без форсировки, зажимов.

Весьма ответственным в вокальном воспитании является период с 7 до 12 лет. В это время в связи с интенсивным развитием речи формируется голосовая мышца. Этим создается возможность для перестройки голосового аппарата – замены чисто фальцетного механизма на смешанный тип голосообразования. Этот процесс происходит сам с собой в речи ребёнка с развитием его организма, следовательно нельзя препятствовать этой перестройке и в вокальном плане. Именно органичное и полноценное функционирование голосового аппарата может стать гарантией от всяческих проблем и потерь во время мутационного процесса.

Так же многие физические свойства детского голоса в том числе звонкость и полётность, зависят от эмоционального настроения ребёнка.

Музыкальное воспитание тесно связаны с двигательной деятельностью, поэтому важную роль играют мышечные ощущения. Всякое движение содержит в себе зрительный образ, свой рисунок, поэтому может восприниматься зрительно – в виде наглядной схемы. Зрительный образ движения способствует не только углублению переживания этого движения, но и его осознанию. Это помогает как бы переключить внимание ребёнка на двигательную деятельность, за счёт чего процесс пения происходит естественно. Эти применения движений в наглядной схеме Огороднов назвал «Методом наглядной алгоритмизации».

Д.Е. Огороднов является одним из основателей и лидером особого направления детского вокально-музыкального воспитания, его традиции и идеи продолжает известный педагог и исследователь Виктор Вадимович Емельянов. Он стал создателем «Фонопедического метода развития голоса», получившего мировую популярность и применяемого детьми и взрослыми с самыми различными уровнями вокальной подготовки. Изначально метод был разработан с целью оздоровления голосового аппарата, продлению его службы. Но метод настолько хорошо показал свою эффективность, что стал активно применяться вокальными педагогами и педагогами-хормейстерами. Работа по этой методике способствует раскрепощению ребёнка, снятию голосовых зажимов, воспитывает навык самоанализа и самоконтроля. Все упражнения



выполняются в игровой форме, что помогает ребёнку почувствовать свободу в проявлении эмоций, дети познают возможности своего голоса и учатся им управлять. В отличие от Г.П. Стуловой, где обучение пению рассматривается «как единство художественного и технического начала». Емельянов идёт по пути решения задач координации и тренировки голосового аппарата, его раскрепощению.

Обобщая, можно сказать, что рассмотренные методики стали основой для дальнейшего развития в области вокально-хоровой работы с детьми. При всех нюансах их объединяет общий подход к полному освобождению голосового аппарата и пения без форсировки.

Следуя намеченному пути, стали появляться и до сих пор выпускаются труды посвященные этой темой. Но во многом они ссылаются и базируются именно на этих трех авторах.

### **Применение рассмотренных методов в практической деятельности**

В старшем хоре «Музыка сердец» МБУ ДО «Исилькульская детская школа искусств» обучается 15 человек средней возраст которых 11-14 лет. Состав старшего хора неоднороден, т.к. в него входят дети из младшего состава, у которых, в силу возраста ещё до конца не сформирован голосовой аппарат, а многие хористы из старшего состава находятся в мутации.

Для работы с хором были выбраны различные по характеру произведения.

Первое произведение Олега Хромушина «Сколько нас» - яркое, энергичное, заводное. Второе произведение Сергея Плешака «Улетели журавли» - контрастное по характеру, лирическое, выразительное.

Цель работы с хором: выработка хорового звучания, соответствующего характеру произведения, его художественному образу.

1. «Сколько нас»: Работа над качеством звука вне зависимости от тесситурных и мелодических особенностей.

2. Выработка микстового пения, как основы звучания

3. Работа над дыханием в протяженной мелодической фразе.

4. Работа над звукообразованием в моменты интонационных сложностей. Согласно методическим рекомендациям каждое занятие мы начинали с распевания хора. Распевание – это не только настройка голосового аппарата хористов. Уже на этом этапе начинается работа над вокально-хоровыми навыками, в том числе и над звукообразованием.

Так как занятия проходили в вечернее время для начала мы выбирали упражнения из первого «Артикуляционного цикла» «Фонопедического метода» В.В. Емельянова, они помогали поднятию общего тонуса хористов и настройке на активную работу. В основе упражнений лежат легкие массажные движения, оказывающие внешнее, механическое воздействие на артикуляционные органы. Уже на этом этапе мы выбирали упражнения, имеющие непосредственное отношение к реализации поставленной цели в практической работе. «Пощелкать языком, меняя объем рта, чтобы звуковысотность щелчка менялась».

Дальнейшую работу мы продолжали посредством алгоритмических упражнений Д.Е. Огороднова, в основе которых гласная «У». По словам автора именно этот звук способствует выработке высокой певческой позиции, опертого звука и в то же время близкого, светлого, естественного звукообразования. Переходным к работе над репертуаром служили упражнения на основе звукоряда. Исполнение звукорядов или широкого мелодического скачка с последующим его заполнением является основой выработки микстового, ровного звука как основы звукообразования.

Уже во время застольного периода работы над партитурой, мы провели анализ «трудных мест» согласно заявленной теме, в связи с этим был выстроен план работы над партитурой, в котором основное репетиционное время было отведено решению задачи правильного голосообразования в связи с интонационными особенностями.

Во всех трёх куплетах, но в разных вариациях (тесситурных, ансамблевых) мы встречаем интонационно сложный мелодический ход - три фразы выстроенных по восходящим хроматизмам. Протяженная мелодическая фраза, построенная на хроматизмах, требует от хористов навыка опертого дыхания, насыщенного и ровного звучания в среднем регистре, узкого и близкого интонирования хроматизмов и соблюдения штриха legato.

Основой чистого интонирования хроматической гаммы является хорошо развитый мелодический слух. Для развития мелодического слуха эффективно применять пение канонов, секвенций. В качестве вокально-хорового упражнения мы применяли упражнение на основе хроматической гаммы. Сначала мы исполняли упражнение с закрытым ртом, затем - на слог «ли», который максимально высветляет звук, настраивает на близкое произношение и головное резонирование. Далее пропевали на слог «зи»,

который максимально фокусировал детский звук на интонации исполняемого тона. Согласно методике распевания, данное упражнение исполнялось не только в зоне примарных нот, но и в непривычных для детского голоса регистрах. Целью было сформировать единое звукообразование на всём диапазоне голоса, благодаря чему мелодическая линия партитуры написанная в среднем регистре звучала бы устойчиво и уверенно.

Так же одной из важных задач в каждом куплете стояло соблюдение предельного legato, что вызывало трудность из-за активной артикуляции и сконцентрированности текста. Очень важно было совместить активное произношение слова и льющуюся мелодию, просьба к детям исполнять всё связно, но вместе с тем не «смазывая» звуки в одно, с опорой на интонационную основу поэтического слова в фразе. А.А. Егоров называл технический приём полного и общего legato «хоровым смычком», способствующим большей выразительности в создании певучести и кантилены. Для этого необходима постоянная и качественная работа над дыханием. Как писала Г.П. Стулова «Вдох по активности и объёму должен соответствовать характеру музыки и длине мелодической фразы, которую предстоит исполнить». Поэтому так важно в работе над партитурой отработать момент задержки и распределения дыхания на всю мелодическую фразу. Для этого на этапе распевания мы применяли упражнения из методики дыхательных упражнения Стрельниковой. Исходное положение стоя, руки согнуты в локтях, ладони вперед. В этом положении следует делать короткие, ритмичные, шумные вдохи через нос при этом сжимая ладони в кулаки (хватательные движения). Без паузы сделать 4 ритмичных, резких выдоха через нос, далее руки опустить и отдохнуть 4-5 секунд, затем повторить упражнение снова. Такого рода упражнения активизируют дыхания, помогают отработать момент задержки. Так как певческое дыхание является основой вокально-хоровой техники дыхательная гимнастика не должна выполняться изолировано, мы должны донести до детей, что звукообразование напрямую зависит от дыхания. Для этого мы так же выполняли упражнения из методики Г.П. Стуловой: короткий и глубокий вдох через нос при выдвигании вперед стенки живота, задержка дыхания, по руке мягко воспроизвести закрытым ртом звук заданной высоты в середине диапазона и тянуть его ровными умеренным по силе звука голосом. При этом необходим постоянный контроль хористов за сохранением положения вдоха во время пения. Так же практика показала эффективность метода той же Стуловой с произнесением слов песни активным шёпотом, с четкой артикуляцией, в ритме мелодии. Этот метод не только укрепляет дыхательные мышцы, способствует нахождению опоры, но и тренирует артикуляционный аппарат.

В припеве произведения появляются широкие ходы на сексту, а затем на малую септиму, которые нарушают звуковую ровность и побуждают хористов к выталкиванию верхнего звука. Для того чтобы певцы исполняли эти ходы ровно, без выделения верхнего звука, мы применяли упражнения из методики Г.П. Стуловой. Которая предлагает использовать скачок с заполнением, для выработки микстового звучания. Микст – (от латин. «mixtus» - смешанный) регистр голоса, где соединяется грудное и головное резонирование.

Согласно практическим наблюдениям при исполнении скачков, верхний звук дети либо снимают с дыхания, либо поют в фальцетном режиме, полностью выключая нижние резонаторы. Всё это влияет на общий строй хора, поэтому работа над выработкой микстового пения должна быть одной из основных в вокальной работе с хором. В качестве упражнения мы взяли первую фразу припева и исполняли в начале одноступенно всем хором, ходы на широкие интервалы детям предложили петь на удобный им слог «да», «на». Когда мелодия была освоена, мы разделили хор на два голоса и согласно хоровой партитуре сделали из этой попевки гармоническую. Решив таким образом две задачи, так как второй голос представляет из себя хроматическое движение. Изначально это

упражнение мы применяли с поддержкой фортепиано, но затем, когда музыкальный материал был усвоен, мы предложили продолжить исполнение а-саррелла, что так же способствует развитию гармонического слуха.

Уже в первом куплете, помимо двухголосия, встречаются элементы трехголосия. Согласно методике разучивания многоголосной музыки, мы сначала проучили мелодию нижнего голоса, затем мелодию среднего голоса, которая по большей мере звучит на одной ноте, что тоже представляет собой сложность. Когда каждый голос был усвоен мелодически, нам предстояло выстраивание трехголосия. В связи с этим мы предлагали хору различные варианты двухголосия: Альты и Сопрано вторые, Сопрано первые и сопрано вторые. Как только все хористы усвоили важность среднего голоса, хоровой строй стал звучать качественнее.

Второе произведение С. Плешака «Улетели журавли»:

1. Работа над ощущением внутридолевой пульсации в момент выдержанной ноты.
2. Работа над ровностью мелодической линии с широкими интервальными ходами.
3. Выработка лёгкого нефорсированного звука, как основа чистоты интонирования гармонических вертикалей.
4. Звуковое единообразие каждой партии.

Проанализировав партитуру сразу стало понятно, что возникнут определенные трудности при исполнении выдержанных нот. Уже первая фраза сочинения начинается с ритмической фигуры четверть с точкой и восьмая. Задача хормейстера научить хористов не терять ощущения внутреннего наполнения выдержанного звука – пульсации. По ходу разучивания мы исполняли данный фрагмент с пульсацией выдержанных нот восьмыми длительностями. Качество продолжительных длительностей зависит от степени наполняемости самыми мелкими (в данном случае восьмыми) длительностями. Согласно методике Г.Струве привитие чувства внутридолевой пульсации происходило на занятиях несколькими методическими способами:

- При чтении с листа дети пульсировали нотами.
- При исполнении мелодии в ритме использовали «звучащие жесты» - хлопанье по коленке, хлопанье в ладоши - как основа ощущения пульса мелодии.
- Деление группы хора на два, первая из которой исполняет мелодию, а вторая стучит пульсацию мелкими длительностями.

В дальнейшей работе мы меняли группы местами для приобретения данного навыка всеми участниками хора. Можно сделать вывод, что пульсация – это важнейшая составляющая любого произведения, а в нашем случае это важное средство достижения выразительности и наполненности фразы.

Большую выразительность и гармоническую краску партитуры создают подголоски, которые служат важным изобразительным фоном. В них, как и в мелодии, необходимо внутреннее развитие, которое связано с развитием мелодической фразы.

Дополнительную сложность в плане звукообразования создавала протяженная мелодическая линия со широкими ходами.

Детский хор

1 Ско - ро бе лы - е ме - те - ли

5 снег по - ды мут от зем - ли. У - ле - та - ют, у - ле - те - ли, у - ле

9 те - ли жу - рав - ли. Не слы - хать ку - куш - ки в ро - ще,

Первый звук восходящего кварттового скачка дети исполняли в низкой певческой позиции, а второй звук наоборот «выталкивали». Для того чтобы хористы усвоили светлое, близкое исполнение, первую ноту каждой фразы мы предложили исполнять на октаву вверх. Такой «метод от обратного» позволил хористам освоить и сохранить высокую певческую позицию и в оригинале мелодии.

Так же стоит отметить развернутые ходы в мелодии, которые из среднего регистра приводят партию сопрано во вторую октаву (девятый такт). Для того чтобы фраза звучала ровно, как в первой, так и второй октаве, мы просили хористов опираться на первые ноты широкого хода (соль, ля), а верхний звук брать как бы «на отдаче».

Единая вокальная позиция каждой партии хора является основой тембрового ансамбля. Единый позиционный ансамбль - это база для работы над строем хора, выстраиванием гармонических вертикалей.

Согласно методике распевания А.В. Свешникова для работы над формированием единой высокой певческой позиции, необходимо исполнение фрагментов партитуры на гласные с близким звукообразованием (и, ю), таким образом, мы высветляем и выводим звук вперед. Особенно сложно это было сделать партии альтов, т.к. мелодия их достаточно статична и вся проходит в низком и среднем регистре, часто звучит на одной ноте. Для работы над этим фрагментом мы применяли «принцип ассоциаций», который показал высокую результативность в творческой работе с детьми. В.Морозов применяет в практике метод «как будто». Так при исполнении мы просили хористов петь с ощущением восходящего движения - «как будто вы поднимаетесь по ступенькам лестницы». Это помогло сохранить интонацию исполняемого фрагмента. Так же мы обращались к пению с закрытым ртом, что позволяло нахождению высокого, головного резонирования. Переходя к пению с открытым ртом, это ощущение необходимо было сохранять с точки зрения работы артикуляционного аппарата образование гласного звука связано с формой и объемом ротовой полости. Формирование гласных в высокой певческой позиции в хоре представляет определенную трудность. Для этого мы применяли пропевание мелодии и гармонических фрагментов на слоги «ЛЮ», «ДУ», «ЛИ», что способствовало выравниванию звучания и сохранению высокой певческой позиции.

Одной из проблем звукообразования в детском хоре является разное формирование гласных, что негативно сказывается на общехоровом строе. Были отработаны следующие условия правильного звукообразования:

- Группа вступающих голосов пользуется одним типом атаки
- Перед атакой происходит внутреннее представление будущего звука, а так же формы гласной.
- Звук с начала зарождения должен обладать качественными характеристиками: точная высота, необходимая сила и наполненность, полётность.

- При атаке звука не должно быть шумовых призвуков, все согласные предшествующие гласными, произносятся коротко и четко.

Стоит сказать, что минорный лад, неспешный темп произведения сразу наложил отпечаток. На этапе разучивания и работы над нотным текстом дети исполняли всё закрытым, темным звуком. Часто низкая позиция психологически связана с низким мышечным и эмоциональным тонусом. Из-за этого общее впечатление от партитуры и общий строй хора не соответствовал идеи произведения, которая несмотря на минорной лад и лирическую основу, состояла в том, что обновление в природе происходит постоянно и всё циклично. На смену лёгкой грусти об уходящем лете, обязательно придёт красочная пора расцвета и всё повторится снова.

Работа над звукообразованием, строем хора неразрывно связана с работой над художественным образом, Это ещё один вид ансамбля, который состоит в единстве переживания. Для выработки эстетически правильного звука, соответствующего образу сочинения, мы включили в репетиционный процесс беседу и художественное прочтение поэтического текста.

Эмоциональное настроение ребёнка связано с художественным образом исполняемого произведения, он отражается на окраске тембра голоса. В.А. Самарин говорил: «Эмоциональный фактор является универсальным регулятором настроя гортани, таким образом, тембровым звучанием певческого голоса детей можно управлять осознанно».

Соответственно, правильный настрой на образ и эмоциональная раскрепощенность помогут детям почувствовать атмосферу единения и вместе найти единый светлый звук.

Но несмотря на проделанную работу, близкого, светлого и теплого звука добиться удалось не сразу, поэтому мы решили применить метод наглядности. Теплыми и золотистыми оттенками осеннего пейзажа нам удалось настроить хористов на соответствующий образ.

В практической работе с детским хором нам удалось реализовать лишь часть задач, поставленных на пути решения цели. Особая сложность состояла в выработке ровного звука на протяжении всего диапазона. В зависимости от профессиональной подготовленности певцов хора, освоение данного навыка может занять временные промежутки, выходящие за время нашей практической деятельности. Способствовать замедлению процесса освоения могут интонационные и ритмические особенности произведения. Это в очередной раз акцентирует внимание на особенностях работы с детским хором, когда голосовой аппарат находится в постоянном развитии, также как и овладение вокально-хоровыми навыками. От профессиональных знаний хормейстера, от планомерно выстроенной работы с детьми, от применения разнообразных методов и принципов в процессе хоровых занятий зависит успешность художественного освоения репертуарных сочинений в период практической деятельности.

### **Заключение**

В данной работе рассмотрен один из важнейших вокально-хоровых навыков звукообразования. Выяснено, что процесс образования певческого звука коренным образом отличается от бытового голосообразования, оно контролируется мышлением, настройкой, высокой певческой позицией и качествами атаки звука. Звукообразование является основой вокально-хоровой деятельности в детском хоре. Поэтому профессиональная работа над звуком на начальном этапе обучения важна и необходима.

Изучив понятие «звукообразование» - можно сделать вывод, что оно включает в себя множество важных аспектов. Выразительности, правильности и ровности звучания голоса можно добиться лишь при условии правильно установленного и осмысленного процесса образования певческого звука.

Проанализировав работу голосового аппарата при фонации, рассмотрев все его составляющие можно сделать вывод о том, что знание и понимание устройства всего процесса - это первостепенный навык, которыми для правильного звукоизвлечения обязаны владеть хористы. Основная задача педагога прочно выработать этот навык у детей.

Работа над звукообразованием это постоянный процесс, который не заканчивается на протяжении всей жизни, понимание внутренних процессов – это ключ к успешному пению в хоре. Начав уделять внимание звукообразованию с первых занятий, педагог делает вклад в свою дальнейшую работу с хором над строем и ансамблем и самое важное ограждает детей от большинства ошибок и проблем в дальнейшем.

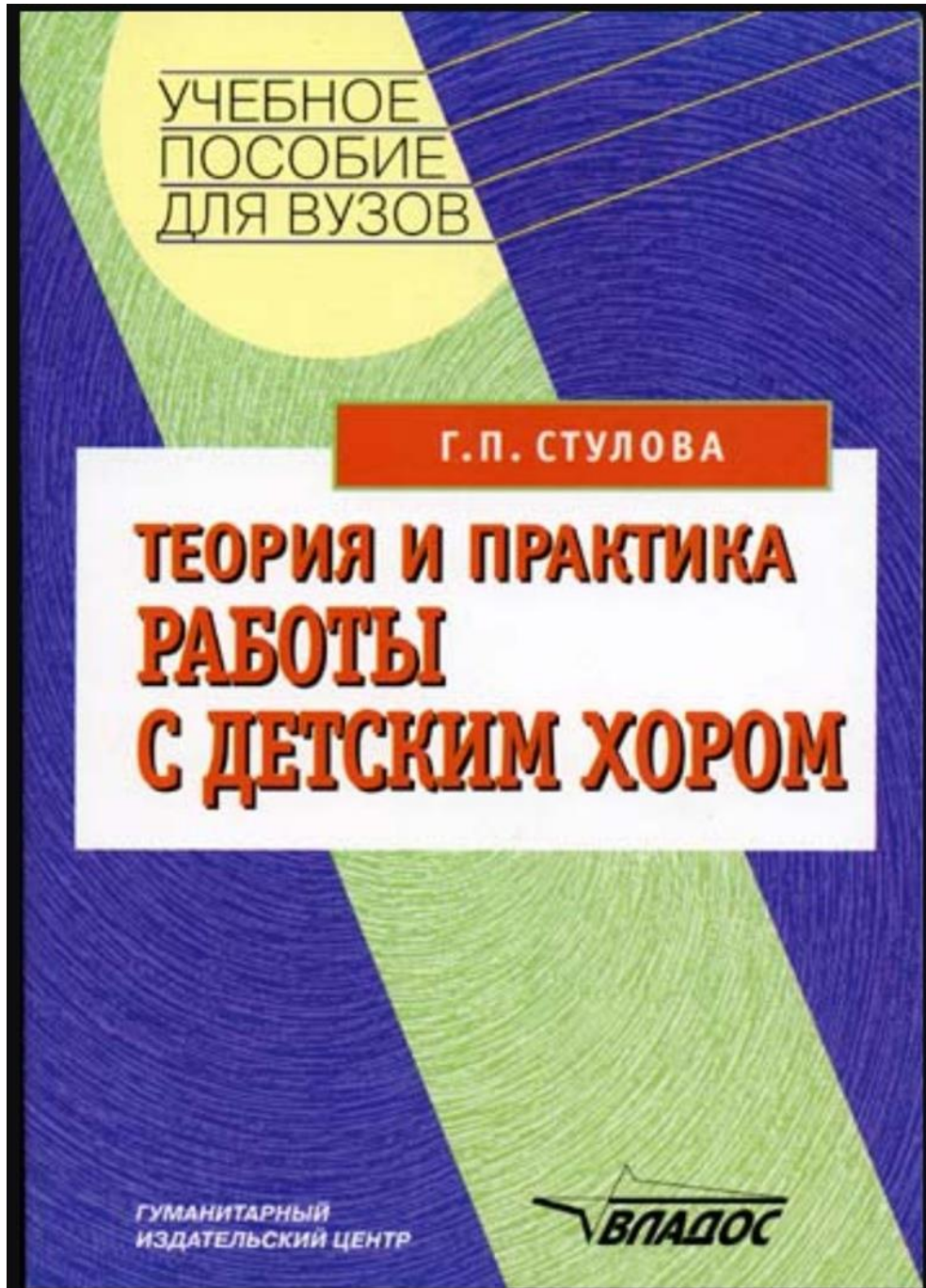
### Список литературы

1. Асафьев, Б.В. О хоровом искусстве [Текст]/ Б.В. Асафьев – Ленинград: Музыка, 1980.
2. Глинка, М.И. Концентрический метод развития голоса [Сайт]//Studbooks.net – URL: [https://studbooks.net/1052928/kulturologiya/printsipy\_metody\_vokalnoy\_pedagogiki\_glinki](https://studbooks.net/1052928/kulturologiya/printsipy\_metody\_vokalnoy\_pedagogiki\_glinki)(21.02.2022)
3. Дмитриевский, Г.А. Хороведение и управление хором [Текст]: Элементарный курс: для муз.училищ и кружков самодеятельности / Г.А. Дмитриевский; ком. по делам искусств при Совете министров СССР. Всесоюз. дом. нар. им. Н.К. Крупской. – Москва; Ленинград: изд-во и типолиторг. Музгиза
4. Егоров, А.А. Теория и практика работы с хором [Текст]/А.А. Егоров – Ленинград; Москва: Госмузиздательство
5. Емельянов, В.В. Фонопедический метод развития голоса [Сайт] // Фонопедический метод развития голоса – URL: [https://fmrg.ru](https://fmrg.ru) (10.02.2022)
6. Краснощеков, В.И. Вопросы хороведения [Текст]/ В.И. Краснощеков – Москва: Музыка, 1969.
7. Левандо, П.П. Проблемы хороведения [Текст]/П.П. Левандо – Ленинград: Музыка, 1974.
8. Морозов, В.П. Искусство резонансного пения [Текст]/ В.П. Морозов – Москва: Московская консерватория ИП РАН, Центр «Искусство и наука» редакционно-издательский отдел Института психологии РАН, 2002.
9. Огороднов, Д.Е. Воспитание певца в самодеятельном ансамбле [Текст] / Д.Е. Огороднов – Киев: Муз. Украина, 1980.
10. Огороднов, Д.Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе [Текст]: Метод. Пособие/ Д.Е. Огороднов – 2 изд., испр. и доп. Киев: Муз. Украина, 1981.
11. Ольхов, К.А. О дирижировании хором [Текст]/К.А. Ольхов – Ленинград: Музгиз, 1961.
12. Романовский, Н.В. Хоровой словарь [Текст]: Н.В. Романовский/ 2 изд. доп. Ленинград: Музыка, 1972.
13. Самарин, В.А. Хор [Текст]: Учебник и практикум для СПО/ В.А. Самарин, М.С. Осеннева. – Москва: Юрайт, 2021.
14. Станиславский, К.С. Работа актера над собой [Текст]/К.С.Станиславский – Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2003.
15. Струве, Г.А. Хоровое сольфеджио [Текст]: Метод. пособие / Г.А.Струве – 2 изд. доп. и перераб. – Москва: Советский композитор, 1988.
16. Стулова, Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению [Текст] / Г.П. Стулова – Москва: Прометей, 1992.
17. Стулова, Г.П. Теория и практика работы с детским хором [Текст]: Учеб. пособие для вузов. Г.П. Стулова Москва: Владос, 2002.
18. Халабузарь, П.В. Методика музыкального воспитания: [Учеб. пособие для муз.уч-щ. и уч-щ. искусств]/ П.В. Халабузарь, В.С. Попов, Н.Н. Добровольская. – Москва: Музыка, 1990.
19. Чесноков, П.Г. Хор и управление им [Текст]: Пособие для хоровых дирижеров/П.Г. Чесноков, ред. и примеч. С.В. Попов. – 2 изд. – Москва: Музгиз, 1952.



**Приложения**

Приложение 1. Г.П. Стулова «Теория и практика работы с хором»



Приложение 2. В.В. Емельянов «Фонопедический метод развития голоса»

