

Управление культуры Администрации города Челябинска
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования детей

ЦЕНТРАЛЬНАЯ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ

МЕТОДИЧЕСКОЕ СООБЩЕНИЕ

**«Работа над унисоном
в младшем хоре»**

Заведующий хоровым отделением

Трофименко О.А.

Челябинск

20 21

Содержание

1. Введение	- 3
2. Установление унисона.....	- 4
а) Интервалы в унисонном пении.....	- 7
б) Работа над гласными.....	- 9
3. Заключение.....	- 11
4. Список литературы.....	- 12

Введение

В последние несколько лет обосновано возрос интерес к хоровой педагогике. Это обосновано тем, что хор стал играть большую роль даже в современной музыке, где хоровые партии часто используются в качестве бэк-вокала, не говоря уже о самой ценности хоровой музыки, о красоте, непередаваемой гармоничности хорового пения. Но чтобы добиться необходимого высокого уровня вокального исполнения в хоре, необходима большая музыкальная педагогическая работа с певцами, вокалистов необходимо воспитывать с самого раннего возраста, развивая у них необходимые вокально-хоровые навыки. Проблема хорового воспитания исследовалась в трудах ведущих музыкальных педагогов, таких как Гладкой Н. Тевлина, Н. Черноиваненко, Л. Дмитриева, О. Апраксиной, Л. Безбородова, Г. Стулова и многих других. Однако тема вокально-хорового воспитания младших школьников настолько важна для формирования всей музыкальной культуры ребенка в целом, что ее освещением можно заниматься бесконечно долго и все равно будут оставаться пробелы и «узкие» места. Кроме того, методики хорового воспитания вокалистов младшей школы постоянно обновляются, каждый педагог, занимающейся данной проблемой, привносит в процесс обучения что-то свое, обновляет уже существующие методики, обобщает предыдущий опыт своих коллег. Поэтому совершенно необходимо постоянно следить за изменениями в теории и практике музыкального обучения, брать что-то для личного опыта, анализировать, применять на практике, вводить в процесс развития вокально-хоровых навыков в конкретном отдельно взятом хоровом коллективе. Этим и обуславливается актуальность данной темы.

Установление унисона.

Унисон в хоровом пении имеет историческое значение. Хоровое исполнительство в своей первоначальной форме организовалось именно через унисонное пение. Для европейской хоровой культуры (до IX в.) было характерно унисонное или октавное хоровое пение без деления хора на партии. Когда унисонное пение художественно окрепло, профессионально оформилось и стало привлекательным для слушательской аудитории, появились ранние формы двух-, трех- и многоголосия. Принципы деления хора на голоса, равно как и состав хора, эволюционировали вместе с развитием вокально – хоровых жанров. Таким образом, в историческом развитии ансамблевого пения (от унисонного пения к многоголосному) видятся и частные предпосылки современной хормейстерской работы – последовательность в овладении навыками многоголосного пения через унисонное пение.

Унисон в хоре – основная забота хормейстера. Пение чистых унисонов всегда сопряжено с правильным звукообразованием, певческим дыханием, единой вокальной манерой, дающими в итоге сочетаемый тембр различных голосов – смешанный, хоровой тембр. На начальном этапе работы над унисоном пением хормейстер определяет качественное состояние каждого певца: способность к интонационному ансамблированию, внимательное отношение к любой ноте, поющей в унисон.

Когда хоровой коллектив уже отобран и певцы определены по хоровым партиям, создается серьезная база для систематической, последовательно выстроенной работы. В этот начальный период решается наиболее существенная задача – установление в хоре чистого унисонного звучания. Не секрет, что именно работа над унисоном в хоре сопровождает весь репетиционный процесс, и не только в начинающем коллективе, но и в хоре, сложившемся, имеющем профессиональную выучку.

С другой стороны, дирижеру важно уметь предугадать перспективность вокально-слухового развития детей. Интонационная восприимчивость хористов на раннем этапе их становления бывает разной и воспитывается долго.

Итак, не следует преждевременно переходить к этапу работы с многоголосными произведениями, не закрепив ориентированность певцов в твердом унисонном звучании. Это самое главное условие в хоровой работе начального периода. Ранний переход хора на многоголосное пение влечет за собой дополнительные проблемы как для хормейстера, так и собственно для хора. При этом теряется планомерность слухового воспитания певцов, вызывается известного рода «неряшливость» интонации, что в итоге создает трудности хорового строя и ансамблирования. Естественно стремление многих коллективов и их руководителей освоить многоголосное пение. Однако на практике хоровой коллектив не всегда способен качественно проявить себя в исполнении многоголосных сочинений. Многоголосие такого хора представляет собой чаще всего «разноголосие» с призвуками «соседних тонов». Это происходит обычно по вине руководителя: произведение оказывается сложным для хора, навыков и умений для того, чтобы пение многозвучных сочетаний было чистым, у коллектива нет.

Воспитание унисонного пения способствует зарождению хорового ансамбля (в том числе его отдельного вида – частного ансамбля) и хорового строя и должно начинаться с твердого правила: в примарной зоне на простых попевах, насчитывающих один-два звука, вначале следует достичь интонационного единства и затем закрепить его. Чрезвычайно важно при этом научить певца слышать свой голос сочетании с голосами других певцов. В данной ситуации весьма желательна поддержка на инструменте (фортепиано, скрипке) или голосом хормейстера. Любопытно отметить, что многие учителя пения и регенты дореволюционной России проводили хоровые спевки, сопровождая пение собственной игрой на скрипке. Это неудивительно, так как скрипка наиболее близка человеческому голосу; поющие, прислушиваясь к звучанию инструмента, имеют возможность имитировать интонацию, манеру звуковедения и тонкость штрихов.

Процесс закрепления интонационного единства может быть длительным по времени и зависит от интонационно-слуховых данных певцов. Среди

рекомендаций, касающихся создания хорового ансамбля, можно выделить высказывание А.А.Егорова: «Работа над освоением частного ансамбля заключается в том, чтобы сначала предложить спеть звук отдельно одному голосу, потом одновременно двум и выровнять их на одной (унисонной) звучности. Затем к этим двум голосам присоединяется третий голос и также выравнивается в звуке с первыми двумя. В результате должно образоваться небольшое ансамблевое звено, которое будет служить началом построения ансамбля во всей партии». Сведение правильно интонирующих голосов к унисонному звучанию – основная задача, стоящая перед коллективом и руководителем. Возможно, что вначале будет непросто достичь интонационного единства, однако работа должна проводиться постоянно и последовательно. Руководитель обязан внимательно следить за развитием и закреплением навыков унисонного пения.

На качество унисона влияют самые разнообразные факторы, прежде всего неоднородность певческих голосов. Сложить в едином стройном звучании голоса, обладающие различными тембровыми свойствами, – порой неразрешимая задача. Например, голоса светлого легкого тембра не сливаются с темноокрашенными голосами, глубокими по наполнению, не сочетаются и голоса с противоположной вокально-позиционной настройкой, т.е. звучащие в различных резонаторных полостях. Серьезные проблемы в создании чистого унисона возникают в том случае, когда певцы хора поют звуком разной плотности, «широким» и «узким», «полетным» и «не полетным», а также сиплым звуком. Поэтому желательно добиваться единства в звукообразовании, общей вокальной манеры. Перечисленные качества звука не являются достоинствами голоса, и следовательно, в ансамблевом пении не могут рассматриваться как дополняющие друг друга. Хормейстеру надо научиться различать певческие голоса, способные сливаться и тем самым создавать тембр хоровой партии уникальной красочности, и голоса, не имеющие такой способности.

Интервалы в унисонном пении.

Мелодические линии разучиваемых произведений сотканы из всевозможных интервалов. Каждый из них имеет свою собственную интонационную природу и механизм исполнения: чистые интервалы – прима (ч.1), кварта (ч.4), квинта (ч.5) – интонируются устойчиво; малые и большие – секунды (м.2, б.2), терции (м.3, б.3), сексты (м.6, б.6) и септимы (м.7, б.7) – соответственно с односторонним сужением и расширением; увеличенные и уменьшенные – ув.4, ум.5, ув.2, ум.7 – с двусторонним расширением и сужением. Отдельную область в интонировании интервалов составляет пение секунд – прежде всего больших секунд вверх и малых – вниз. Хрестоматийными стали слова хормейстера Н.М.Данилина, обращенные к певцам: «Самое трудное петь тон и полутон. Основа чистого пения – пение целого тона вверх. Когда мы берем хоровую партитуру и видим в партиях много секунд наверх, мы знаем, что это будет трудно для хора».

Интонирование энгармонических звуков также имеет свои закономерности, обусловленные, с одной стороны, ладовым тяготением, с другой – ощущениями вводнотоновости в натуральном и темперированном строях. Так, например, верхние звуки увеличенной кварты (до – фа-диез) и уменьшенной квинты (до – соль-бемоль) в темперированном строе по высоте одинаковы (энгармоничны). Разрешение этих интервалов в певческо-хоровой практике будет производиться с учетом более острого тяготения натурального строя, т.е. фа-диез будет исполняться с тенденцией к повышению, а соль-бемоль – с тенденцией к понижению; в результате фа-диез и соль-бемоль могут иметь различную звуковысотность. Интонирование диатонических и хроматических полутонов также имеет свои особенности: диатонические поются тесно; хроматические – широко. Любопытно, как Данилин объяснял певцам интонирование диатонических и хроматических полутонов: «Есть полутоны большие и малые, на разных нотах – малые, на одинаковых – большие: до – си – "малый " полутон, петь близко; до – до-бемоль "большой", петь дальше».

В интонировании ступеней мажорного и минорного ладов интервалика индивидуализирована и зависит от внутриладовых тяготений.

Так, I, IV, V ступени в мажоре и миноре, в основной тональности, не могут звучать выше или ниже заданного тона. Однако если хор будет петь в миноре I и V ступени так же устойчиво, как в мажоре, то эти ступени окажутся звучащими ниже заданной ладотональности. Чтобы сохранить нужную высоту лада, певцам необходимо интонировать I и V ступени с тенденцией к повышению; IV ступень при движении мелодии вверх исполняется с тенденцией к повышению; а при движении вниз – с тенденцией к понижению.

II ступень, как в мажоре, так и в миноре, интонируется высоко с тенденцией отклонения то темперированной в сторону повышения, причем в миноре это отклонение оказывается более значительным, чем в мажоре, в котором наибольшее отклонение наблюдается лишь в тех случаях, когда II ступень является неаккордовым звуком.

III ступень, как характеризующая лад, в мажоре интонируется высоко, в миноре – низко. Требование петь мажорную терцию высоко, а минорную – низко в практике работы с хором не случайно. Однако «мажорное трезвучие с очень высокой терцией звучит жестко» (В.Краснощеков). Плохое в акустическом отношении звучание дает и чрезмерно низкое интонирование терции в минорном трезвучии.

VI ступень натурального минора и гармонического мажора интонируется с тенденцией к понижению и несколько ниже темперированной. Как неаккордовый звук, она интонируется на уровне темперированной.

VI ступень в натуральном мажоре и мелодическом миноре интонируется высоко.

VII ступень в мажоре, а также в гармоническом миноре, как вводный тон, интонируется очень высоко и звучит выше темперированного звука. VII ступень в натуральном миноре интонируется с тенденцией к понижению и по высоте своей приближается к натуральной (ниже темперированной).

Таким образом, перед хормейстером возникает сложная задача, суть которой заключается в том, чтобы в репетиционной работе добиться чистого интонирования интервалов вокальным унисоном, образованным хоровой партией, группой партий, всем хором.

Работа над гласными.

Чтобы добиться хорошего унисона, каждый певец хора должен в какой-то мере поступиться своей индивидуальной манерой формирования гласных и суметь в соответствии с указаниями руководителя хора найти и усвоить те приемы, которые обеспечат максимальную общность и единство партии в отношении либо округления и прикрытия, либо затемнения или осветления звука при формировании различных гласных.

Основной момент в работе над гласными - воспроизведении их в чистом виде, то есть без искажений. В речи смысловую роль выполняют согласные, поэтому не совсем точное произношение гласных мало влияет на понимание слов. В пении длительность гласных возрастает в несколько раз, и малейшая неточность становится заметна и отрицательно влияет на чёткость дикции. Специфика произношения гласных в пении заключается в их единой округлой манере формирования. Это необходимо для обеспечения тембральной ровности звучания хора и достижение унисона в хоровых партиях. Выравнивание гласных достигается путём перенесения вокальной правильной позиции с одной гласной на другую с условием плавности перестройки артикуляционных укладов гласных. С точки зрения работы артикуляционного аппарата образование гласного звука связана с формой и объёмом ротовой полости. Формирование гласных в высокой певческой позиции в хоре представляет определённую трудность. Звуки «У, Ы» - формируются и звучат более глубоко и далеко. Но фонемы имеют устойчивое произношение, они не искажаются, в словах эти звуки труднее поддаются индивидуализированному произношению, чем «А, Е, И, О». У разных людей, они звучат приблизительно одинаково.

Отсюда и следует специфическое хоровое применение этих звуков при исправлении «пестроты» звучания хора. И унисон достигается легче именно на этих гласных, а также тембрально хорошо выравнивается звук. При работе с произведениями, после пропевания мелодии на слоги «ЛЮ», «ДУ», «ДЫ» - исполнение со словами приобретёт большую ровность звучания, но опять же если певцы хора внимательно будут следить за сохранением одинаковой установки артикуляционных органов, как при пении гласных «У» и «Ы». Чистый гласный звук «О» обладает свойствами, что «У, Ы» но в меньшей степени.

Наибольшую пестроту в пение придаёт гласный звук «А» поскольку разными людьми произносится по-разному, в том числе у разных языковых групп, это следует учитывать, исполняя произведение на иностранных языках. Например, у итальянцев - «А» из глубины глотки, у англичан - глубоко, а у славянских народов гласная «А» имеет плоское грудное звучание. Использование этой фонемы в занятиях с начинающими учениками нужно весьма осторожно. «И, Э» - стимулируют работу гортани, вызывают более плотное и глубокое смыкание голосовых связок. Их формирование связано с высоким типом дыхания и положением гортани, они осветляют звуки и приближают вокальную позицию. Но эти звуки требуют особого внимания в отношении округления звука. Гласная «И» должна приближённо звучать к «Ю», иначе приобретает неприятный, пронзительный характер. И то бы звучание не было «узким». Свешников считал необходимым соединять её с гласной «А» (И-А). Гласная «Е» должна быть сформирована как бы от артикулярного уклада «А». Гласные «Э, Ю, Я, Ё» благодаря скользящему артикулярному укладу, поются легче, чем чистые гласные.

Таким образом, работа в хоре над гласными - качество звучания и заключается в достижение чистого произношения в сочетании с полноценным певческим звучанием.

Заключение

Хоровое пение - искусство массовое, оно предусматривает главное - коллективное исполнение художественных произведений. А это значит, что чувства, идеи, заложенные в словах и музыке, выражаются не одним человеком, а массой людей. Осознание детьми того, что когда они поют вместе, дружно, то получается хорошо и красиво, осознание каждым из них того, что он участвует в этом исполнении и что песня, спетая хором, звучит выразительней и ярче, чем если бы он спел её один, - осознание этой силы коллективного исполнения оказывает на юных певцов колоссальное воздействие.

Через хоровую деятельность происходит приобщение ребенка к музыкальной культуре, а коллективное пение - это прекрасная психологическая, нравственная и эстетическая среда для формирования лучших человеческих качеств. В школьных хорах дети приобретают навыки музыкального исполнительства, позволяющие им творчески проявлять себя в искусстве.

Список используемой литературы.

1. Алиев Ю. Б. Настольная книга учителя-музыканта. М.: Просвещение, 2000. -235с.
2. Апраксина О. А. Музыкально воспитание в школе. - Вып.12.- М., 1977. - 304с.
3. Бабанский Ю. К. Оптимизация процесса обучения. М.:Музыка, 1982.- 150с.
4. Баранов Б.В. Курс хороведения. М, 1991. - 267 с.
5. Венгрус Л.А. Начальное интенсивное хоровое пение. С-П.: Музыка, 2000. -378с.
6. Венгрус Л.А. Пение и «фундамент музыкальности». Великий Новгород, 2000.-245с.
7. Возрастная и педагогическая психология / Под ред. Петровского А.В. - М.: Просвещение,1973.-С.66-97.
8. Гладкая С. О формировании певческих навыков на уроках музыки в начальных классах. / Музыкальное воспитание в школе. - Выпуск 14.- М., 1989. - 187 с.
9. Детский голос. / Под ред. В.Н. Шацкой. М.: Педагогика, 1970. - 336 с.
10. Дмитриева Л. Г., Черноиваненко Н. М. Методика музыкального воспитания в школе. М.: Просвещение, 1989. - 367 с.
11. Емельянов В.В. Фонопедический метод формирования певческого голосообразования: Методические рекомендации для учителей музыки. Новосибирск: Наука. Сиб.отделение, 1991. -165 с.
12. Соколов В.Г. Работа с хором. – М., 1983.
13. Чесноков П.Г. Хор и управление им. – М., 1952.