

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

О.В. ДАЛЕЦКИЙ

ШКОЛА ПЕНИЯ ИЗ ОПЫТА ПЕДАГОГА

МОСКВА 2007



Далецкий Олег Витальевич с отличием окончил Московскую консерваторию по специальности сольное пение, там же - исполнительскую аспирантуру. Профессор, кандидат искусствоведения. Преподает 47 лет (ГИТИС, Московская консерватория, МГУКИ).

Пел сольные концерты в Москве, Ленинграде, в республиках бывшего СССР, а также Англии, Дании, Польше, Албании, Венгрии. Девять лет пел в оперной студии консерватории.

Автор около 400 публикаций: статей, монографий, учебных пособий, учебных программ, репертуарных сборников.

Данное пособие обобщает вокально-исполнительский и педагогический опыт.

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

О.В. ДАЛЕЦКИЙ

ШКОЛА ПЕНИЯ ИЗ ОПЫТА ПЕДАГОГА

МОСКВА 2007

**Московский государственный университет
культуры и искусств**

О.В. ДАЛЕЦКИЙ

ШКОЛА ПЕНИЯ

ИЗ ОПЫТА ПЕДАГОГА

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Москва 2007

ВВЕДЕНИЕ

Петь учит практика. Но нет ничего практичнее хорошей теории! С ее помощью осознают технику пения. Это придает уверенность во владении голосом, который легче будет совершенствовать.

Книга посвящена *начальному академическому* обучению взрослых, тем, кто знаком с вокальными азами. Однако профессионалам эта работа тоже полезна. Начальный период нацелен на раскрытие певца, на совершенствование звука. А это забота и опытных исполнителей. Мастер бельканто М. Баттистини утверждал, что певец должен каждый день искать голос, распеваться так, будто в первый раз слышит себя. (Пазовский А. Дирижер и певец. – М.: Музгиз, 1959. – С. 35). Действительно, приходится постоянно искать позиции, оттенки голоса как бы заново. Голосовой аппарат настолько сложен, скрытен, что даже профессиональный певец далеко не полностью осмысливает принципы развития голоса. Знания вокальных основ не допустят явных отклонений от истины. В этом значимость методической литературы, и, в частности, этого учебного пособия. К тому же, будут предложены и новые ценные установки.

Певческий голос нельзя развивать путем проб и ошибок. Закрепленные ошибки *начального* этапа впоследствии бывают губительны. Не заложив прочного основания, не жди певческих успехов. Если же первые вокальные шаги устанавливают правильные нейромышечные координатии, то последующее пение становится естественным и более управляемым.

Певческое обучение связано с музыкальным искусством, физиологией, психологией, акустикой, орфоэпией, актерским мастерством, фониатрией. Индивидуально устроенный голосовой аппарат скрыт в толще мышц. Все его компоненты работают взаимосвязано. Применяемые в вокальной педагогике мышечные приёмы, вторгаясь в эту целостную координацию, могут ее нарушать. Педагог-вокалист, опираясь на свой певческий опыт, уверовал в то, что ему помогало на сцене. Но это не всегда подходит для других певцов.

Вопросы художественного развития не столь дискуссионны, как «технология» голоса, где океан субъективизма и противоречий. А писать ли о постановке голоса, если в этой области нет единства взглядов, работают по интуиции, отчасти даже вслепую? Именно ради сближения позиций и надо фиксировать опыт. «Обязанность каждого артиста, все равно великого или малого, писать о своем искусстве,

хотя бы потому, что наше искусство умирает вместе с нами и живет только для своих современников» (К.С. Станиславский).

Имея 47-летний педагогический опыт работы в московских вузах, автор избрал «неблагодарную» тему – вокальную «технологию». Её трудно выразить, но поэтому она особенно нужна! Создание доступного вокального пособия актуально. Этот труд задумывался как самый доходчивый для восприятия.

Существующая вокально-методическая литература не только просвещает, но и озадачивает, иногда путает. Однако всё же можно выявить в ней общность. Ведь есть у разных авторов фрагменты истины в запутанных вопросах постановки голоса. Эти высказывания нужно выявить и обобщить.

Певцами осознаются преимущественно те ощущения, на которые педагоги чаще обращают внимание. В связи с этим вокальные школы условно делятся по методу дыхательных, резонаторных или мышечных ощущений. Единой для всех вокальной школы нет. Но общие ориентиры существуют.

С книгой следует знакомиться выборочно. Поначалу усваивать то, что в данный момент созвучно личным интересам, с чем читатель соприкасался в практике. В последующем изучать новые разделы. Процесс ознакомления зависит от подготовленности читателя. Важно, чтобы многочисленные сведения не привели к излишней озабоченности.

Каждому певцу с учетом его свойств надо бы иметь свой учебник, что невозможно. Остается дать рекомендации общего характера, а учащиеся «примерят» их на себя. Классическое пение опирается на выверенные *общие* позиции, исходя из которых удобнее развивать и *индивидуальные* качества голосов.

В конце книги даётся расшифровка наиболее употребимых в данном тексте вокальных терминов, «ключевых» слов.

Авторские рисунки не претендуют на шедевры. Но художественная и наглядная форма изложения лучше осознается певцами. Ведь эмоциональные вокалисты имеют склонность к образному мышлению.

ОСОБЕННОСТИ АКАДЕМИЧЕСКИХ ГОЛОСОВ

Неподготовленному слушателю трудно разобраться в особенностях звукоформирования певцов. Одно звучание приемлемо в опере,

другое практикуется в народном пении. Пёстрые манеры используются в развлекательно-танцевальных молодежных шоу.

Академическое вокальное звучание называют *классическим, оперно-концертным*, иногда – филармоническим. Певцам академического направления надо знать особенности своего звукоформирования. Обучающиеся зачастую смутно представляют специфику этого звучания, не могут указать способы овладения им. Разумеется, методические приемы будут осваиваться с педагогами. Появятся вокальные ориентиры и от общения с сокурсниками. Но если эти частности войдут в общее понимание академического вокального направления, то осознанность и надежность обучения повысятся.

Академическое – это значит соблюдающее лучшие традиции. Верность традиционным вокальным ценностям вызвана не консерватизмом в отрицательном смысле, а стабильностью голосового органа на протяжении столетий. Не выходящее за голосовые пределы новаторство допустимо, но академизм – основа. Авангард сменяется, а классика вечна.

Академическое пение – возвышающая душу вокальная классика. Она воспитывает, способна даже противостоять антисоциальным проявлениям. Пример: в Лондоне хулиганствующая молодежь облюбовала местом развлечения вокзалы, нервируя своим поведением пассажиров. Администрация вокзалов, стремясь нормализовать положение, стала транслировать классическую музыку. Беспокойные сборища, не выдержав этой «атмосферы», покинули вокзалы...

Академическое певческое звучание – не местная, а международная элитная манера, наиболее **полно выявляющая голосовые возможности**. Однородного звучания широкий диапазон, не разделенный на регистры, позволяет «академистам» исполнять льющим, звучным, опёртым, полётным голосом сочинения разных стилей. Классике свойственно **благородство округлённого звучания** и тембровая однородность гласных. *Бельканто* (bel canto – прекрасное пение) – яркое проявление академической манеры. **Смещение регистров** – наиболее характерное свойство, отличающее академическое звучание от других певческих направлений.

Тембр необработанных голосов на разных участках диапазона, как правило, различен. В речи для мужчин характерно грудное звучание. Оно привычно переносится в пение. Для верхнего регистра это противоестественно и вызывает напряжение голоса. Обучающимся на первом же этапе желательно узнать, что голос достигает наибольшей

однородности тембра только путем смешения регистров (**микстования**; латин. mixtus – смешанный). У мужчин для этого головной и грудной регистры сливаются: вырабатывается *промежуточный* механизм звучания. Женщины чаще исходят из их природного смешанного звучания среднего регистра (микста, медиума). Микст они распространяют вверх и вниз. При этом *плавно меняют* тембр голоса от преимущественно грудного звучания внизу до более выраженного головного вверх. У некоторых сопрано эталонным может быть хорошо звучащий верхний регистр.

Чтобы сблизить необработанные регистры, надо, округлив звук, целенаправленно осваивать микстовый механизм работы гортани, голосовых **складок**. (Связки – устаревшее название голосовых складок: так решили фониатры на международном форуме в Париже полвека назад, поэтому будем придерживаться современной терминологии).

Гортань, голосовые складки смутно ощущаются и плохо управляются. Смешение регистров осложняется тем, что выполняется с помощью субъективных мышечных, резонаторных ощущений и всяких окольных действий. Устраняя разрозненность регистров, в академическом пении обязательно округляют звук, расширяя глотку. Расширение глотки (пение на «положении зевка») – это методический прием многих педагогов-вокалистов. Он придает звучанию объемность, усиливает грудной резонанс. При округлении звука и микстовании возникает тенденция к образованию... щели между голосовыми складками. Ведь «механизм» микстования *промежуточный* между грудным плотным смыканием голосовых складок и фальцетом с разомкнутостью голосовой щели.

Незапертость щели способствует проточности дыхания, напевности. При этом голосовые складки освобождаются от чрезмерного сопротивления с дыханием. Эта новая и важная тема подробно обсуждена далее в разделе «О голосовой щели».

Основа классического пения – *кантилена*. Исполнитель может быть ярким интерпретатором, заразительно темпераментным, но если голос не льется, то нет академического певца, нет бельканто. Отсутствие льющегося звучания – характерный признак вокально-технической несостоятельности. Ведь литься может только свободное звучание, когда гортань работает комфортно. Красивая певучесть академического звучания оказала влияние на многие национальные школы пения.

Итак, академическому пению присущи:

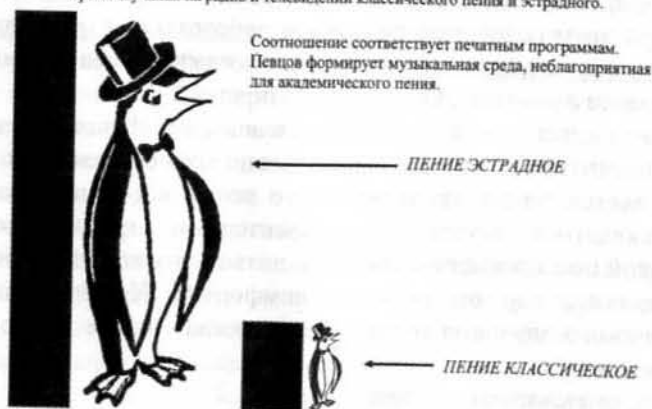
- смешение регистров и сглаженность гласных;
- округлённость, опёртость, напевность, полётность звучания и насыщенность «верхов»;
- отсутствие чрезмерной замкнутости голосовой щели.



Легко ли научиться петь

Многие эстрадные исполнители и не учатся, демонстрируют бытовые, а некоторые – вульгарные голоса. Имея ограниченный художественный вкус и неограниченную беззастенчивость, они не обременяют себя вокальными заботами. Акустическая среда ныне загрязняется псевдомузыкальными отбросами.

СООТНОШЕНИЕ ОБРАЗЦОВОГО И НЕКАЧЕСТВЕННОГО
Время звучания на радио и телевидении классического пения и эстрадного.



Задавая вопрос – легко ли научиться петь, имеем в виду *академическое* звукообразование. Народные и эстрадные исполнители при наличии артистического дара иногда обходятся без долгих вокальных поисков. Царь Николай II сказал Н.В. Плевицкой: «Я слушал вас сегодня с большим удовольствием. Мне говорили, что вы никогда не учились петь. И не учитесь. Оставайтесь такой, какая вы есть. Я много слышал ученых соловьев, но они пели для уха, а вы поете для сердца. Самая простая песня в вашей передаче становится значительной и проникает вот сюда» (прижал руку к сердцу) (Прокофьева Е. Надежда Плевицкая. – Смоленск, Русич, 2000. – С. 141.)

Настоящим академическим певцом может стать только настоящий музыкант. Серьезные занятия музыкой способствуют овладению классическим пением. Случается, что самородки достигают певческих высот, как бы минуя основательные занятия вокалом. Но, во-первых, они редкие самородки. А во-вторых, их жизнь чаще складывалась так, что их воспитывала благоприятная музыкальная среда, в которой они формировались. Например, примадонна бельканто Элизабет Мара (1749–1883), по описанию Курта Хонолки, только месяц брала уроки пения. Но зато уже с шести лет выступала как скрипачка. С 11 лет выступала как певица и гитаристка. В дальнейшем по 4 часа в день она самостоятельно занималась пением, игрой на рояле, танцами.



Легендарный Энрико Карузо
(1873–1921) был **САМОУЧКОЙ!**

Выдающийся тенор Марио Ланца (1921–1959) тоже мало учился пению, но был окружен музыкой с детства. С пяти лет его страстно увлекли пластинки с голосами Карузо и Руффо. Музыка сопровождала Марио Ланца всю жизнь. Его мать хорошо пела неаполитанские песни. Всего полтора года он учился у певицы Уильямс и 15 месяцев у известного маэстро Розатти, учеником которого был великий тенор Беньямино Джильи.

Ж. Линд, М. Баттистини, Э. Шварцкопф были убежденными сторонниками ежедневных занятий голосом.

Почему академическому пению учатся долго? Как правило, музыканты долго овладевают своей бездонной профессией – музыкой.

Много труда уходит на сглаживание природных регистров, поиски своего лучшего (индивидуального) звучания, где, к сожалению, часто происходят ошибки и долгие их исправления почти вслепую. Парадокс, что голоса иногда портят именно в обучении пению. Ведь в быту редко форсируют (перенапрягают) голос, а поют удобно, получая удовольствие. В противном случае молчат. Иное дело, когда в обучении возникают требования спеть “на опоре, с высокой позицией, на зубы, в маску”, эффектно “выдать” верхний кульминационный звук. Подражая какому-то мастеру, не учитывают, что двух одинаковых голосов не бывает. Да и мастер этот имеет какой-нибудь стенобитный голос. Учащийся начинает давить дыханием в поисках опоры, жать гортань, форсировать верхние звуки, не умея переключаться на более “головное” звучание. Даже малые погрешности делают голос жестким, скованным, напряженным. А при закреплении этих дефектов звучание вовсе становится проблемным.

Бывает, вокалист окрылён богатным певческим ощущением, но на следующий день голос звучит хуже. Во *взаимодействии* комплекса что-то не «сработало» – потерялись прежние качества звучания. Известно, что *все компоненты голосообразования работают в тесном единстве*. За всеми мышечными и акустическими составляющими одновременно не уследишь. Они и поодиночке ощущаются субъективно. Как же быть?

Голосовой аппарат состоит из множества невидимых составляющих, взаимовлияющих друг на друга. Поэтому все технические действия в процессе пения осознать невозможно. Большинство их остается на уровне подсознания. Субъективность вокальных ощущений, их неполная осознанность побуждают вокалистов следовать разными путями. Одни полагают, что дыхание – главное в пении. Другие превозносят резонанс. Третьи пытаются управлять гортанью. Опыт педагогов различен. Вокальные приемы выполняются в индивидуальном варианте. Всё это порождает методическую путаницу. Для результативности вокальной работы нужно повышать осознанность технических приемов, где это реально, уповая также на интуицию педагога и ученика.

Наиболее ценные певческие ощущения надо запоминать, осознавать. К сожалению, при этом в сложном комплексе мышечных, резонаторных ощущений могут теряться другие составляющие, вызывающие удачное звучание. Такова уж особенность вокальной профессии. Чтобы стабилизировать звучание, ценно в первую очередь знать

основы, на которые следует ориентироваться: тембровая однородность регистров и гласных, напевность, свобода звучания, баланс взаимодействия дыхания и гортани. Важны и индивидуальные ориентиры. Иногда малая частность открывает певцу вокальную перспективу. Глубокий, детальный учет индивидуальности с перспективой на будущее доступен лишь опытному и мудрому наставнику. Поэтому обучение певцов всегда останется проблемным. Конвейерного производства «звезд» бельканто не предвидится.

Лучший способ борьбы с вокальными дефектами – их недопущение. Врачебная заповедь “**не навреди**” весьма уместна в обучении пению.

Врач назначает лечение с учетом состояния больного и проведенных анализов, с учетом перспективы выздоровления. Подобно этому поступает и опытный педагог-вокалист. Он анализирует плюсы и минусы звучания, перспективу развития индивидуальных данных. С учетом всего комплекса планирует направленность занятий, угадывая будущность ученика, его стиль, жанр.

Преподаватель действует как бы по такой схеме:
аналитические прослушивания ученика, «диагноз»,
составление индивидуального плана занятий на ближайшее время и на перспективу,
доступное разъяснение певцу планируемых задач.

Уместно письменное составление индивидуальных планов на студентов.

Вокально-техническая суть обучения: определить вокальные достоинства и недостатки певца (в разной мере недостатки есть у всех); автоматизировать наилучшее звучание, выявить пути исправления дефектов и настойчиво их одолевать.

В пении **подсознательное** соединяется с **сознательным**. Например, подсознательна частота колебаний голосовых складок, которая определяет высоту звучания. Но корректируем звуковысотность сознательно. В основном подсознательно организуется звучание взаимодействием дыхания и гортани. Но энергия дыхания регулируется сознательно; осознанно пользуются придыхательной, мягкой или твердой атакой звука. Зачастую требуется переход от подсознательных действий к осознанным. Скажем, певец благополучно формирует звук, не думая о технической стороне этого процесса. Но в какой-то момент (например, на переходных звуках) он встречает трудность, которая успешнее преодолевается сознательно.

В основном поют интуитивно. Находясь в творческом состоянии, исходя из эмоционально-художественных представлений певец комплексно на подсознательном уровне организует работу голосового аппарата. Но в «запаснике» у певцов, как правило, должен быть арсенал осознанных вокальных средств, индивидуальная вокальная «аптечка», способная в нужный момент прийти на помощь.

Голосовой аппарат певцов работает как **единое целое**. Он состоит из **генератора** звука – гортани; **энергетического** отдела – легких. **Резонаторов** – ротоглотки, носоглотки, трахеи, бронхов, лобных пазух, гайморовых полостей. **Артикуляционного** аппарата – языка, зубов, губ, мягкого и твердого неба. Эта система в большей части скрыта от глаз и лишь частично доступна сознательному управлению. Отсюда причина искаженных представлений о работе голосового аппарата.

Координирует взаимосвязь всех голосообразующих компонентов центральная нервная система. Основой певческого голосообразования является создание комплекса условных рефлексов в коре головного мозга. Центральная нервная система – организатор и руководитель певческого процесса. От нервных окончаний импульсы направляются в мозг, который таким путем получает оперативную информацию о работе гортани, дыхания, резонаторов. В результате учета этих сведений, центральная нервная система дает «приказы», корректирует работу голоса. К сожалению, вокальная информация носит зачастую приблизительный характер, поскольку певческие ощущения субъективны и изменчивы. Основопологающие общие ориентиры требуется скорректировать со своей индивидуальностью. Вокальные действия нужно автоматизировать, наиболее значимые должны стать направляющими.

О работе с голосом много односторонних представлений, ошибочных высказываний. Даже у авторов, излагающих материал с научных позиций, встречаются преувеличения какой-либо части голосовой функции. Особенно негативно, если такие положения пропагандируют авторитетные специалисты. Например, академик В. П. Морозов в объемной книге «Искусство резонансного пения» (2002) весьма односторонне излагает исключительную роль резонанса. Это видно уже из названия монографии, которую правильнее было бы назвать «Резонанс в искусстве пения». Резонанс, конечно, значим. Но нельзя отрицать и другие факторы, работающие во взаимодействии. Поскольку в пении дыхание, гортань, резонаторы *тесно взаимосвязаны*

и влияют друг на друга, то не может быть обязательного для всех «искусства резонансного пения», как и искусства «гортанного» или «дыхательного» пения. Возможны лишь *индивидуальные предпочтения* тех или иных ощущений. Правильнее говорить о значении резонанса, но не об искусстве резонансного пения как о единственно верном.

Резонанс, путь к которому весьма трудоёмок, автор многократно называет «даровой» энергией: «резонаторы дают голосу «даровую энергию» за счет повышения КПД голосового аппарата» (с. 354). Если за счет, то уже не «даровая»!

Если в неразделимой триаде «гортань – дыхание – резонаторы» выявляется недостаток, то внимание акцентируют на конкретной области. Зажимается гортань – главным становится ее освобождение. Форсируется дыхание – проточность его выходит на первое место. Если же без микрофона поют в огромном зале или на стадионе, то приоритетен резонанс.

В вышеназванной книге излишне критически пишется о «пагубной прикованности к области гортани и голосовых связок, т.е. зоны, о которой все великие умалчивают» (якобы – О.Д.). Лучшие певцы будто бы к фониатрам не заглядывают, «ибо голоса их защищает не врач-фониатр, а резонанс!» (с. 23, 46).

Однако великий Карузо, отлично владевший резонансом, оперировал узелки на голосовых складках! До него те же беды испытали выдающиеся певцы Гайяре и Лаблаш. Нежданова в день спектакля не подходила к телефону, оберегая не резонаторы, а голосовые складки... Умалчивают же многие о голосовых складках, так как **складки управляемы лишь опосредованно**. Это проблематично, проще о них умолчать, назвать их даже неприкасаемой, «заминированной зоной» (это выражение профессора Е. Г. Ольховского любит повторять В.П. Морозов в своих лекциях и публикациях). Возникает впечатление, как если бы водителю запретить знания о двигателе машины: рулем управляй, а мотор – зона «заминированная»! Но подорвутся многие, коли не «разминировать»!..

Знания о работе голосовой щели необходимы, поэтому ей уделю особое внимание! Не потому, что гортань важнее резонаторов или дыхания, а потому, что ее ошибочно характеризуют «неприкасаемой». Не отвернуться от нее следует, а познать ее глубже!

Не всегда надо ставить резонаторы на первое место. Они ведь тоже ощущаемы субъективно. Один их чувствует в «маске». Второй –

на кончике носа! Третий – в «темечке». Резонансом убедительно владеют и исполнители народной манеры пения, у которых, как известно, регистры не сглажены. А разрозненность регистров – это результат того, что глотка и голосовая щель «народников» формируются иначе, чем у «академистов». Голос поначалу рождает не резонаторы, а взаимодействие дыхания с гортанью. Если это взаимодействие дефектное, то резонанс будет плохим.

Чтобы звук резонировал, надо вначале верно воспроизвести его, наилучшим образом включив в работу дыхание и гортань. Опёртость звучания и смещение регистров зависят от правильной работы дыхания и гортани. Гортань – место рождения исходного певческого звука. Хороший резонанс в первую очередь зависит от качественной работы гортани! Голосовые складки определяют высоту, вибрато, начальный тембр голоса. Тип голоса обычно связан с особенностями голосовых складок. У басов они, как правило, крупнее, чем у баритонов, теноров и т.д. Женские голоса остаются женскими, хотя резонаторы их могут быть разными по величине. Кстати, резонаторы тоже влияют на работу голосовых складок.

Молодой голос певца через десятилетия обычно тускнеет: окостенение хрящей гортани, гормональная перестройка. Еще пример: резонаторы кастратов по объему не отличались от мужских, но голос менялся. Не надо обособлять резонаторы из неделимого комплекса дыхание – гортань – резонаторы и превозносить «резонансную теорию вокальной техники» как единственную.

Пример о своих голосовых складках: они широкие, как у баса, но тонкие. Это определили фониатры еще на первом курсе консерватории. Выводов из анатомических особенностей гортани не делалось. На первом курсе пел басом. Кончал консерваторию баритоном. В аспирантуре вернулся к басовому звучанию. Голосовые же складки диктовали промежуточность голоса (бас-баритон). При басовой объемности звука *расширенность голосовой щели не сковывает амплитуду колебаний широких складок*. Однако тонкие складки не дают впечатляющих басовых низов. Надо было совмещать объемность басового звучания с тесситурой баритона. Интуитивно это порой делалось. Но осознание пришло через десятилетия!

Случай позднего «прозрения» не редкий. Например, народный артист СССР Б. Штоколов очень сокрушался по телевидению, что лишь в 65 лет осознал, как следует петь: глотку формировать широко, опуская вниз корень языка!

Вернемся к резонаторам. Увлечение ими не всегда эффективно. В период преподавания в ГИТИСе был у меня студент-баритон камерного звучания, весьма музыкальный. До вуза он занимался пением в школе имени Дунаевского у очень опытного педагога, который активно работал над привитием «высокой позиции» звучания. Предполагаю, что поиски резонанса подняли гортань ученика (а басы и баритоны должны петь на низкой гортани). В результате певец испытывал голосовой дискомфорт, сильно кривил рот в пении. Я опустил ему *гортань*. Без этого он (Ю. Слободкин) не смог бы впоследствии стать лауреатом международных конкурсов, иметь записи на долгоиграющих пластинках...

Резонаторы осуществляют важную акустическую доработку уже рожденного звучания. В частности, подъем или опускание гортани влияет на резонанс ротоглотки, форма которой может широко варьироваться.

В тумане субъективных певческих ощущений не сложно подобрать суждения в подтверждение даже нелепостей. В книге «Искусство резонансного пения» собранные высказывания певцов об исключительности резонанса иногда дезориентируют. Это напоминает ситуацию, если бы кардиолог говорил, что главное в организме – сердце, пульмонолог бы утверждал: без легких человек не жилец. Третий врач отстаивал бы первенство печени – очистителя организма, четвертый доказывал бы – мозг всему голова. Пропаганда однобокой методики вредна!

В.П. Морозов сокрушается, что «более половины молодых певцов ориентируются в пении на ощущения работы голосовых складок... печально, когда источники информации твердят певцу о том, что все достоинства его голоса заключаются в искусстве манипулирования голосовой щелью». Мол, важна пропаганда резонансного искусства пения, которым «в совершенстве владеют выдающиеся мастера вокального искусства» (с. 363–364).

Конечно, не «все достоинства» голоса заключаются в «манипулировании» голосовой щелью (как и в исключительности резонанса мастеров!). Редких мастеров оперы природа наградила благодатным голосом, освободив от лишних вокальных забот. Этим избранным думать о гортани не приходится. Чтобы «прорезать» оркестр в крупных залах, оперным артистам необходим резонанс, которым они в первую очередь и озабочены.

Иное дело – учащиеся. Преждевременно не нацеливая их на мощь звучания, зачастую надо наладить у них работу гортани вкупе с дыханием и резонаторами. Влиять на голосовую щель бывает необходимо. Но делать это приходится *опосредованно*. Не можем мы управлять, например, сердцем как пальцами. Но влиять на работу сердца можно путем правильной организации быта с учетом разумных физических нагрузок, отдыха, питания, с помощью лекарств.

Ориентироваться на резонаторные ощущения ценно. Но если разрознены регистры (а это типично для начинающих певцов), то поначалу действеннее организация правильной работы гортани, голосовых складок. Если человек вывернул ногу, то его не лечат танцами, а вправляют сустав! Чтобы «зреть в корень», певцам желательно, а педагогам надо уметь **управлять гортанью!**

Очень многое зависит от голосовой щели. Певцы часто зажимают голосовую щель в верхнем регистре, не владея смешанным звучанием. Снять напряженность гортани и выявить напевность звучания бывает уместно проточным дыханием, устранив чрезмерную замкнутость голосовой щели.

Поскольку гортань, голосовые складки напрямую не руководимы сознанием, то о них в обучении, якобы, и не следует вспоминать. Однако большинство практиков интуитивно поступают иначе! Самые распространенные вокальные методы воздействуют именно на гортань! Пение «**на зевке**» расширяет глотку, препятствуя излишнему запиранию голосовой щели. **Атака звука** (мягкая, придыхательная, твердая) соответственно дает разную «настройку» для голосовой щели. **Микстование** синтезирует грудной и головной способы работы голосовых складок, активизируя их краевую вибрацию. **Всё это действует на работу гортани и голосовой щели.** Нельзя игнорировать опыт огромного числа практиков, которые, хотя в основном и неосознанно, но околоно управляют голосовой щелью, гортанью.

В подсознательности работы голосового аппарата состоит основная трудность развития голоса. Скрытные рычаги управления голосом познаются преимущественно в долгой практике (хорошо, если познаются!). Аналогия: многочисленные самоучители работы на компьютере мало помогают. Учатся в основном, как говорят, – путем «тыка». К тому же, у компьютера кнопки нацелены на определенный результат. У певца же результат зависит от меняющихся певческих ощущений. Активируешь нужную мышцу, а включается группа мышц. Это усугубляет неустойчивость певческих ощущений. А от-

сутствие стабильности при повторениях не закрепляет вокальные навыки.

Основная техническая задача академических певцов – *смещение регистров*. Надо слить воедино разные регистровые механизмы, выработав промежуточный, микстовый способ звукообразования. От этого зависит диапазон голоса, качество переходных и верхних звуков.

Итак, в редких случаях научиться *классическому* пению бывает не очень сложно при наличии сглаженных регистров, музыкальности, интеллекта, эмоциональности. Но в овладении **классическим** звучанием есть определенные требования и трудности:

- а) смещение регистров,
- б) округление и нивелировка гласных,
- в) оперная *звучность без скованности* гортани, то есть усиление опёртого звучания путем акустического сопротивления (импеданса), путь к которому скрытен.

Столько задач! Все они взаимосвязаны! Какой же метод в большей мере решает вокальные действия **комплексно**? Определим такой метод.

САМОРЕГУЛЯЦИЯ ГОЛОСА

Сколько преподавателей, столько и особенностей методик. Если малоуправляемая работа голосового органа закрепляет хаотичные рефлексy в слепую, то вокальное благополучие утрачивается. Обоснование наиболее общего для всех метода – актуальная проблема. Ценно определить исходный метод, способствующий уменьшению вокальных противоречий.

Как воздействовать на голос, если он плохо подчиняется осознанному управлению, если многие компоненты голосового аппарата не видны, не ощущаются? Ведь эмпирические блуждания – основа вокальных неполадок.

Как управлять «неуправляемым»?! Вокальная методика ответа не даёт. Ссылка на то, что всё в пении индивидуально, как бы оправдывает отсутствие общей установки, по которой нужно сверять свои действия.

Время от времени исследователям удается экспериментально выявить новые интересные подробности в работе голосообразующей системы. Но техническая культура исполнителей от этого заметно не

повышается. Великолепно пели: Д. Каччини (1548–1618), Г. Каффарецци (1710–1783), Д. Рубини (1794–1854), О.А. Петров (1806–1878), Ф.И. Шаляпин (1873–1938), Э. Карузо (1873–1921) и их достойное окружение. Голоса этих мастеров звучали не хуже нынешних. Достаточно ознакомиться со сложным репертуаром того времени, с откликами современников, со звукозаписями Шаляпина и Карузо. И сегодня есть отличные вокалисты. Но в быту стали петь меньше и хуже за последние десятилетия. Аналогично технический прогресс, облегчая жизнь людей, одновременно осложняет ее экологически. Магнитозапись – чудесный помощник певческого обучения. Но та же звукозапись по каналам коммуникаций искажает представление о вокальных ценностях, подменяя их электронной ритммузыкой, скудоголосием, коммерческой «попсой».

Выходит, что кроме экспериментальных исследований нужны обобщения философско-вокально-методические. Проще сказать: нужны обобщения грамотных, опытных практиков. Наиболее действенные певческие приёмы и методы были опробованы не фониатрами, ларингологами, теоретиками, а педагогами-вокалистами, которые основывались на практике. Но теоретически свои методы они, к сожалению, редко умели обосновать.

Художественная и техническая стороны тесно взаимосвязаны. Но техническое развитие хуже управляется сознанием неопытного певца. Значит, в начальных занятиях *условно* можно считать исходной музыкально-художественную работу, которая комплексно организует звучание голоса. А педагогу-вокалисту надо быть одаренным художественно и режиссерски, чтобы ярко вскрывать характер произведений, чтобы увлечь ученика образными задачами. Сначала должна запеть душа, а потом звук. Ведомый *эмоционально-образным методом* (методом *переживания*), учащийся будет подсознательно организовывать певческий процесс целостно.

Технические подсказки педагога помогут осознанию ключевых ощущений в управлении голосом. Закрепление навыков подчиняется «закону упражнения», то есть многократному повторению одних и тех же реакций на одни и те же стимулы, в результате чего эти реакции автоматизируются.

Автоматизм, разумеется, лучше вырабатывать под контролем опытного педагога. Иногда роль наставника успешно выполняет сцена, то есть регулярные выступления перед публикой. Бывает, одни певцы «учились понемногу чему-нибудь и как-нибудь», но достигали

заметного профессионального эффекта, а другие (тоже способные) занимались очень усердно, но с меньшим конечным результатом. Вторые больше вмешивались в работу голосового аппарата. Они как бы топором чинили часовой механизм.

Почему у вокалистов нет учебников? В лучшем случае встречаются редкие методические пособия. Ведь среди педагогов-вокалистов и певцов есть талантливые люди.

Обозревая мемуарную литературу вокалистов, меньше всего узнаешь о голосовых тренировках. Например, в книге известного немецкого музыкального критика Курта Хонолки «Великие примадонны» (М., 1998) красочно описаны причуды певиц, закулисные интриги. Но подробностей раскрытия вокальной «кухни» не находишь! А у иных авторов эти «подробности» лучше бы и не читать. Нелепостей из книг можно привести много. Это свидетельствует о том, что удачливый вокалист поет в основном подсознательно. Если поется удачно, то это не побуждает углубляться в вокальную теорию.

Разноречивая вокальная методика нуждается в обобщающих установках, в «стратегии», а тактических приемов не перечислить.

Что изначально? Содействовать саморегуляции голоса, соблюдая гиппократовское «не навреди», или сразу манипулировать частными приемами? Первое предпочтительней! *Поначалу нежелательно излишне дробить целостный процесс, вторгаясь в работу малоуправляемой голосовой системы.*

Необходимость совершенствования с первых же занятий музыкально-художественного вкуса очевидна. Но как быть с вокальной техникой, ускользающей от сознания новичков? Воздействовать на эту технику можно! С первых же шагов.

Еще в XIX веке физиологи открыли, что мышцы, включая систему дыхания, голосовые складки, ротоглотку, действуют благодаря тончайшим процессам *саморегуляции*. О саморегуляции организма много веков назад знали йоги. А народ пел тысячи лет, так как вокальная функция подсознательно саморегулируется. Мозг на уровне подсознания посылает певцу сигналы вокально-технического характера. Надо сознательно организовывать саморегуляцию голоса. В частности, применение удобного для голоса репертуара способствует согласованию работы звукообразующих элементов, в том числе не подчиняющихся сознанию.

Наше исходное положение: голосовой аппарат, как и организм человека, работая во взаимосвязи всех компонентов, способен *само-*

регулировать, если ему помогать. Нужно благоприятствовать **естественной саморегуляции** голоса (ЕС). Находясь в атмосфере художественного творчества, поначалу петь преимущественно интуитивно (под мудрым контролем педагога!).

Ведущим для вокалиста-художника, а не «звукодуя» следует считать *саморегуляцию* голоса, осуществляемую через эмоционально-художественные стимулы, *комплексно* организующие деятельность голосового аппарата.

О саморегуляции биосистем, о целостности и пластичности организма человека высказывались разные авторы. И.П. Павлов – о создании условий центральной нервной системе для самосовершенствования (характеризовал организм как систему, которая сама себя поддерживает, исправляет, совершенствует); В.И. Вернадский – учение о живом веществе; Г. С. Шаталова – система естественного оздоровления. Тема знакома творческим врачам. Частично затрагивались и вопросы самонастройки певческих голосов (Е.Е. Егоров, А.М. Вербов, Ю.А. Барсов, Л.В. Шамина, М.С. Агин, А.М. Кравченко и др.). Если провести исторический экскурс к истокам русской вокальной школы, то в “концентрическом” методе М.И. Глинки тоже проявляется идея саморегуляции, так как благодатные для голоса “примарные” тоны способствуют ЕС. Глинка, в свою очередь, усвоил вековые традиции церковного пения, использующего центральную тесситуру (это одно из условий саморегуляции голоса).

Развернутой системы взглядов по ЕС голосов в литературе не обнаружено. Практика показывает, что метод постановки голоса, основанный на ЕС, не осознан массово. ЕС – реальность, которую требуется всесторонне осветить и популяризовать. Ее должны осознать как ученики, так и преподающие пение.

Метод, основанный на ЕС, имеет единственный “недостаток” – отсутствие мистики. Педагог без технических “секретов” работает над музыкальной выразительностью и попутно делает замечания технического характера.

Преподаватели обычно опираются на свой исполнительский опыт. Но опыт артиста иногда вредит педагогу, побуждая работать по принципу “пой, как я”. Одинаковых голосов не существует. К тому же, **исполнитель и преподаватель – профессии разные**. Шаляпин, Карузо, Мельников и другие великолепные артисты терпели неудачи в педагогике.

В подготовке певцов и инструменталистов есть существенная разница. Певцы с первых же шагов опираются на интуицию, подсознание, сразу имеют дело с саморегуляцией голоса, хотя в большинстве и не осознают это. Запеть может каждый, не учась. Но без технической подготовки не сыграешь на музыкальных инструментах, хотя любые из них несравненно проще голосового аппарата. Инструменталисту требуется овладеть техникой игры и уж затем художественно самовыражаться. Эмоции и образность не направят пальцы на нужные кнопки баяна или клавиши фортепиано. А певцы идут к звучанию голоса исходя из художественных мотиваций.

Поскольку голос новичка управляется в основном подсознательно, то в этом и заключается опасность сумбурных начальных рефлексов: они плохо поддаются осознанному исправлению. Хаос начальных нейромышечных рефлексов можно, конечно, приглушить или потеснить новыми навыками, но в неудачные моменты эти рефлексy проявятся: таких ситуаций бывает много.

Музыкант, зримо укорачивая струну, повышает звук. А певец лишен этого, хотя голобовые складки тоже сокращаются, удлиняются, вибрируют краями и всей массой. Неуправляема и гладкая мускулатура трахеи, бронхов, участвующих в фонации. Поэтому на первом этапе обучения необходим режим саморегуляции голосов в условиях наибольшего вокального благоприятствования, что важно при произвольно-непроизвольной работе голосового аппарата.

Правилен такой метод, который организует все элементы голосообразования в их органическом единстве, во взаимосвязи. Аналогично взаимодействуют у человека сердце, легкие, почки, печень, кожа. Отключение одного органа смертельно. Неполюценная работа одного из них чревата болезнью. При этом организм приспособливается, трудясь с перегрузкой. Действующему по общим законам организма голосовому аппарату свойственны: целостность в работе, саморегуляция, приспособляемость.

Плохой врач лечит отдельный орган, одну болезнь, порождая две. Хороший врач исцеляет больного, а не болезнь. Подобное и в пении. Один увлечен резонаторами, другой расширяет глотку, укладывает язык лодочкой и т.п. С учетом индивидуальности певца это порой очень помогает. Но далеко не всем. А нельзя ли, подобно мудрому врачу, лечащему не болезнь, а больного, такой образ действий перенести на голос? Можно и нужно. Особенно в начальном обучении. Новичок не умеет сознательно влиять на гортань, диафрагму, глотку.

Он неясно представляет значение туманных выражений типа “обопри на грудь”, “подай звук в голову” и т.п. Ему доступнее управлять всеми элементами голосообразования комплексно, руководствуясь эмоционально-образными задачами. Таким и должен быть метод **начальной** постановки голоса. Ведь за работой многочисленных мышц в отдельности следить невозможно и опытному певцу. Изолированным вмешательством в работу голосового аппарата увлекаться даже опасно. Поэтому естественная саморегуляция голоса и должна быть общетеоретическим фундаментом для певцов (независимо от индивидуальности и даже от подготовленности). Задача преподавателей – содействовать ЕС правильным подбором репертуара и ситуативными приемами.

Голос – функция человеческого организма и “живет” по его законам. Физиологи утверждают, что у людей **97% психической деятельности протекает на уровне подсознания и только 3% – на осознанном уровне!!** Схожие высказывания есть и у вокалистов. Немецкий вокальный педагог Г. Панофка писал (1875 г.), что знания многочисленных мышц голосового органа петь не научат. Ф. Шаляпин говорил, что голос звучит верно, если правильно чувствуешь и к эмоциям подключаешь воображение. «В правильности интонации, в окраске слов и фразы – вся сила пения», – подчеркивал он.

Организм человека саморегулируется. Благоприятные условия помогают координированной работе всего организма и каждого органа в отдельности. Так и в пении. Режим вокального благоприствования помогает работе голосового аппарата и его частей. А дефекты, например, в работе дыхания скажутся на гортани и на резонаторной функции (тот же результат, если порядок изменить).

Саморегуляция – глобальное понятие для всего живого. Зачем, например, нужен сон? Для восстановительных процессов путем саморегуляции. В бодрствовании люди совершают действия, ведущие к перегрузкам, которые накапливаются и затрудняют обменные процессы. А сон разгружает “завалы” перегрузок. Организм при этом сам себя регулирует без вмешательства сознания. Он саморегулируется во сне на более высоком уровне, чем это делалось бы осознанно. Саморегуляция без вмешательства человека успешнее налаживает его организм. Поэтому-то болезни лечат во сне. Хворым прописывают постельный режим. Больного, переносящего недомогание на ногах, умный организм вынуждает прилечь, отоспаться.

Таким образом, ЕС – понятие всеобщее, которому следует отвести надлежащее место и в певческом обучении. Неопытный певец, ведомый чувством музыки и воображением, находит при этом вполне пригодные для себя позиции. Он интуитивно избирает в первую очередь те виды вокальных чувств (мышечные, вибрационные, зрительные) и их сочетания, которые близки его индивидуальности. Исполнитель в режиме ЕС не тратит усилия на то, что ему не подчиняется, а выбирает наиболее действенные “рычаги” управления голосом. Пока эти рычаги не освоены, надо помогать его целостной саморегуляции. А чтобы дополнительных препятствий не возникало, поначалу следует исполнять только посильный для голоса репертуар.

Что считать удобным учебным материалом, когда расширять диапазон голоса, усложнять репертуар?

В традиционной педагогике следует уточнить ряд положений. Не совсем верным оказывается суждение, что заниженный по трудности репертуар вреден учащимся, снижая их интерес к занятиям. Увлеченность снижается в первую очередь, если не поддерживать художественный интерес.

Следуя принципу постепенного овладения мастерством пения, надо бы последовательно усложнять репертуар, что на первых шагах также последовательно будет сковывать поющих!

Этот принцип никогда не оспаривался, но он лишь условно годен для первого, установочного этапа. Певец должен наработать и закрепить совершенство вокальных рефлексов, не заторможенных репертуарными трудностями. В результате в дальнейшем исполнитель не будет отягощен излишними вокальными заботами и станет петь более непринужденно. Его вокальный тон будет естественным, а психика освободится для творчества.



Часто бывает, что неподготовленные ученики просят дать им для освоения сложные арии. Приходится объяснять неуместность

этого. Ария предъявляет повышенные требования к диапазону и к силе звучания. Голос будет излишне напряжен. Зажимы войдут в привычку, укрепятся в подсознании. Если же на русской песне или на удобном романсе наработать лучший певческий тон, который ляжет в основу звучания, то в будущем эта же запрещенная ария станет исполняться с большей легкостью и лучшим звуком.

Следует уточнить отношение к самостоятельной вокальной работе учеников. Отлучать учащихся от самостоятельности нежелательно.

Благодаря ЕС закрепляются основные вокальные рефлексы. Если же технически что-то не получается, то внимание направляется на это звено. Разумеется, знание педагогом многочисленных частных приемов необходимо.

Саморегуляции голоса помогают:

- обогащенность слуха вокальными эталонами;
- художественное воображение с учетом индивидуальности голоса;
- вокальность репертуара, его выученность;
- эмоциональное раскрытие образа и адекватная атмосфера занятий в вокальном классе;
- грамотное руководство педагога-вокалиста;
- регулярность занятий;
- благоприятная акустика.

Саморегуляции голоса мешают:

- отрицательный певческий фон в быту;
- непонимание певцами своих голосовых возможностей;
- сложность и невыученность мелодического материала;
- ошибки педагога;
- поверхностное отношение к художественному образу;
- расчленение певческого процесса в технических поисках;
- беспричинный запрет вокальной самостоятельности.

Удобный для голоса мелодический материал, не сковывающий исполнителя, позволяет лучше воспринимать замечания педагога. Мудрый преподаватель не перегружает сознания новичка “технологией”. Да и замечаний потребуются меньше, поскольку в пении удобного репертуара многое удастся само собой: внимание заостряется не

на преодолении трудностей и исправлении голосовых дефектов, а на закреплении положительных качеств звучания. **Предлагаемый метод основывается на положительной программе, на поощрении того, что удается.**

Негритенок, родившийся в России, лепечет по-русски без малейшего акцента. Первые речевые рефлексы закрепились у него в русском быту. Взрослые же, прожив в России десятилетия (!), но, родившись, например, в Грузии (И. Джугашвили-Сталин) или на Волге (А. Пешков-Горький), до смерти сохранили грузинский или окающий волжский акценты. Так и в пении. Начальные навыки теснятся новыми “наслоениями”, но рецидивируют впоследствии. Дефекты первых шагов скажутся “акцентом” и через много лет. Начальные свойства звучания станут в дальнейшем основой.

Принцип ЕС ключевой. Его сознательная реализация на подсознательном уровне закрепляет вокальные навыки. Вспомогательные методы при этом лучшим образом осознаются в системе вокально-педагогических средств.

Хотя ЕС предполагает применение в начальном обучении удобного репертуара, отдельные пробы возможностей ученика, разумеется, допустимы. Например, проверка диапазона.

Освобождая певца от излишних технических забот, ЕС дает простор воображению и эмоциям, что повышает эффективность учебного процесса. Учение превращается в увлечение. ЕС ведет и к осознанию особенностей своего голоса. Педагог постепенно подводит сознание под неосознанное пение новичка. Знания частных методик педагогу нужны, чтобы применять их в соответствующих ситуациях, выверяя правильность пути **Музыкой**.

Изложенный метод осуществляет профилактику от форсировки звука. Ведь форсируют не только из-за желания показать силу голоса или из-за дурного вкуса, а в борьбе с вокальными трудностями, что разрушает голос.

Желательно не столько бороться с вокальными недостатками, сколько создавать комфортные условия для голоса, для его ЕС. И не придется исправлять зажимы в дальнейшем.

Что мешает выполнять режим ЕС? Легких для голоса произведений сравнительно мало. Композиторы пишут в основном для профессионалов. В океане трудных сочинений теряются малочисленные легкие.

Не только ученики стремятся к трудному репертуару популярных артистов, но и преподавателям не терпится продемонстрировать достижения воспитанников. Учебные программы тоже предусматривают усложнение репертуара по семестрам, хотя первые семестры должны в основном закладывать «фундамент» звучания. Концерты певцов-любителей также побуждают выбирать чаще произведения «показательные», сложные.

Злоупотребление завышенным по трудности репертуаром очень распространено. Исправлению порочной практики помогло бы осмысление идеи ЕС.

Переходный период к высокому вокальному пилотажу сам выявится, когда в режиме ЕС исчезнут голосовые затруднения, культура звука будет автоматизирована. Элементы же мастерства шлифуются всю певческую жизнь.

На принципе ЕС целесообразно основывать общий метод в работе с начинающими певцами. При этом конечно, уместны и частные вокальные приемы, воздействующие ситуативно. Принцип ЕС не противоречит никаким методикам. ЕС – реальность для всех певцов, независимо от того, осознаваема она или нет. Осознание рационализирует работу с голосами, содействует методическому сближению вокальных позиций.

Надо сознательно организовать деятельность, проходящую на уровне подсознания, создать «музыкальный инструмент» певца в отношении рефлексов. У обучающегося еще нет этого инструмента. Есть анатомические предпосылки.

Принцип ЕС подразумевает единство эмоционального и рационального в обучении при первенстве эмоционального в начальном периоде и вспомогательности частных вокальных приемов.

Фонация профессионала также остается подсознательной, кроме контрольных певческих ощущений.

Принцип ЕС стоит на страже здравого смысла, позволяя оценивать правильность вокальных методик.

Типичный недостаток: учащиеся превышают свои возможности, которые еще не раскрыты. В массе вокальные данные исполнителей скромнее, чем у корифеев, коим хочется соответствовать. Следует подвести каждого учащегося к пониманию особенностей его голоса, к представлению о сильных и слабых его сторонах.

Поиск звука с помощью эмоционально-образного метода приущ в первую очередь русской вокальной школе. В плеяде отечест-

венных корифеев сцены лидерами являются именно представители школы переживания: Ф.И. Шаляпин, К.С. Станиславский. За рубежом тоже были сторонники метода «экспрессивной техники»: Рауль Дюамель.

Голос связан с эмоциями. Выразительность, эмоциональная окраска тембра должны быть не эпизодическими, а постоянными.

Особенности голосового органа, нервной системы – все это индивидуально и вынуждает по-разному развивать голоса. Преподаватели тоже привносят в занятия свою индивидуальность. Поэтому обучение пению останется утонченным искусством, не будет поточным производством. При этом особенно важны методические ориентиры, как маяки для кораблей. ЕС – вокальный маяк. Ориентировка на него поможет не отклоняться от курса.

В большинстве случаев на первом этапе обучения эмоционально-образные, музыкальные представления, а не мышечные и резонаторные ощущения должны быть исходными в пении. Прежде чем издать звук, надо его представить, услышать как бы внутренним слухом. Представление рождает вокальное движение. При необходимости затем корректируют звук техническими приемами.

Музыкально-образные мотивации стимулируют подсознательную, комплексную работу голосового аппарата начинающего певца и мастера. Но самоконтроль мастера направлен на узловые факторы своего голоса.

Итак, компоненты голосового аппарата взаимосвязаны и лишь частично управляемы сознанием. Но подсознательная деятельность организуется целостно через музыкально-образные мотивации.

О голосовой щели

Саморегуляция голоса – это исходный общий принцип, а индивидуальные дефекты приходится дополнительно устранять вокально-техническими приемами.

Степень зависимости от «технологии» у певцов с индивидуальной психикой различна. При этом одному ближе мышечные ощущения, другому – резонаторные. Когда технический прием освоен, он выполняется автоматически, а внимание больше концентрируется на художественно-исполнительской стороне. Художественные мотивации и технические действия иногда совмещаются или сменяют друг

друга. Техническое руководство голосом требует знаний *устройства* и работы голосового аппарата. Об этом далее.

Необычный случай навел автора на вокальные размышления. Пожилая женщина оступилась и через голову покатила по длинной крутой лестнице! При этом инстинктивно *сгруппировалась* коломом. Прокатившись буквально колесом несколько метров, она возбужденно встала и бодро пошла далее. Это было поразительно!

Иной даже молодой человек на ровном месте кости ломает. Здесь же старушка с хрупкими костями интуитивно *сгруппировалась*! Вот секрет успеха.

И певец, не «сгруппировав» должным образом голосовую щель, гортань, преддверие гортани, полости ротоглотки, не достигнет нужного резонирования голоса, не добьется вокально-технических высот. Его голосовые складки станут работать с перегрузкой. Фонация окажется несовершенной и неустойчивой. Певцы порой не достигают успеха, имея превосходные данные. Компоненты их отличного голосового органа всего-то не заняли нужной позиции по отношению друг к другу, *не сгруппировались*...

В этом разделе рассмотрим, как без лишнего напряжения гортани повысить ее возможности.

Частым недостатком является напряженность, зажатость гортани. Стремясь к звучности голоса, певцы нередко перегружают дыхание, давя им на голосовые складки, *запирая голосовую щель*. Замыкание голосовой щели при напоре дыхания неизбежно вызывает форсировку звучания. Ухудшается тембр, теряется певучесть, проявляется разрозненность регистров.

При пересмыкании голосовых складок голос резкий, с металлическим оттенком, напряженный. Атака звука при этом твердая. Характерны голосовые заболевания: больные жалуются на жесткий тембр, на перенапряжение гортани, на срыв голоса на верхах. Возникает дрожание звука. Увеличивается фаза смыкания голосовых складок и уменьшается фаза их размыкания. Колебания голосовых складок становятся мелкоразмашистыми. Диапазон голоса сужается.

Известно, что при фальцете голосовая щель раскрыта, а при грудном звучании сомкнута. Логично, что при *смешанном* звучании (промежуточном между грудным и фальцетом) голосовая щель занимает промежуточное положение, то есть *не замыкается плотно*. Это не ограничивает амплитуду вибрации голосовых складок, придает голосу мягкость, напевность.

У крупных оперных голосов расширение голосовой щели *вынуждает сближаться вестибулярные складки*, образующие надгортанный сфинктер (от греч. sphinktēr – сжиматель). Давление дыхания частично смещается с голосовых складок на надгортанный сфинктер, освобождая истинные голосовые складки от лишнего напряжения, от противостояния напору дыхания. Это улучшает все качества звучания, уводит от форсировки.

Этим кратким изложением можно бы и завершить рассуждение о голосовой щели. Но противоречивость, *новизна и значимость* темы требуют обстоятельных доказательств. Желательно пробудить интерес к теме, к ее исследованию. Ведь многочисленны ошибочные утверждения о необходимости замыкания голосовой щели, о плотном смыкании складок. Незамкнутость голосовой щели – это неосознанная в широкой практике ценная методическая установка.

Впрочем, у некоторых певцов гортань работает удачно, и думать о голосовой щели им нет необходимости. Ведь лишние заботы отвлекают от творческих задач. Не обязан каждый певец заботиться о соблюдении незапертости голосовой щели, если она от природы функционирует благополучно. Но многочисленность мышц-замыкателей голосовой щели часто провоцирует запирание ее при смене регистров, на высоких и переходных звуках, на широких мелодических скачках, при пестроте гласных. Полезно знать, как преодолевать эти трудности.

Тема тщательно выверена автором в многолетней работе со студентами и в личном певческом опыте. Учтены наблюдения медиков, акустиков. Излагаемую позицию подкрепляет и логика рассуждений.

Вначале дадим пояснения о гортани, голосовой щели и о голосовых складках.

В передней части шеи находятся дыхательные пути, голосовая щель и ниже трахея. Надгортанник и вестибулярные складки (раньше их называли «ложными») защищают гортань сверху от попадания инородных тел. При вдохе голосовая щель открывается. А при глотании надгортанник прикрывает гортань сверху. Так пища не попадает в дыхательные пути.

Гортань выполняет три функции: дыхательную, защитную и голосовую. Хрящи гортани соединены между собой связками и мышцами, *подвижными* по отношению друг к другу, что повышает возможности голосовых приспособлений, но усложняет работу с голосом.

Голосовая щель – это зазор между голосовыми складками. При спокойном дыхании щель раскрыта, имеет форму треугольника.

Голосовые складки перламутрового цвета состоят из мышечных и эластических волокон, прикрепляются впереди к щитовидному хрящу и сзади к голосовым отросткам черпаловидных хрящей. Мышечные волокна голосовых складок расположены в разных направлениях. Это, как и упоминаемое подвижное соединение хрящей гортани, увеличивает возможности голосовых приспособлений. Многоплановость приспособлений голосовых складок – благо. Но это отчасти лишает певца стабильности ощущений. Складки могут колебаться всей массой и отдельными частями. Они способны сближаться и раздвигаться, укорачиваться и удлиняться. Могут натягиваться и расслабляться, истончаться и утолщаться, растягиваться вдоль и поперек. Любопытно, что голосовые складки устойчивы к кислородному голоданию. В этом отношении с ними сравнимы лишь грудные мышцы птиц.

Основной метод исследования гортани – *ларингоскопия*. Она проводится с помощью гортанного зеркала, вводимого в ротоглотку под углом. В освещаемом лучем зеркальце видны голосовые складки. Есть и другие способы изучения работы голосовых складок: стробоскопия, фиброларингоскопия, томография, рентгенография, рентгенокинематография. Микроларингоскопия использует одновременно ларингостробоскоп и операционный микроскоп для глубокого изучения состояния голосовых складок. При микроларингоскопическом исследовании определяют форму и величину голосовых складок, состояние их краев, рельеф слизистой оболочки.

Глаз человека улавливает не более 16 колебаний в секунду, а частота вибраций складок даже низкого баса больше 60–80 колебаний в секунду. При *стробоскопическом* исследовании голосовые складки освещаются прерывистым светом. Если частота вспышки лампы совпадает с частотой колебаний голосовых складок, то вибрирующие складки кажутся неподвижными. Если вспышки лампы немного отстают, то наблюдаются замедленные движения складок.

С помощью стробоскопа видно, что в *грудном* регистре голосовые складки колеблются всей массой, смыкание их довольно плотное. В *головном* регистре активизируется вибрация их тонких краев при *недосмыкании* голосовой щели. *Смещение* звука, характерное для академического пения, образуя *промежуточную позицию* между грудным и головным способами звукообразования, создает между го-

лосовыми складками веретенообразную щель. Все мастера бельканто поют смешанным звуком! Значит, у них голосовая *щель недосомкнута!*

Однако широко признанная миоэластическая теория (Fettein, 1741) утверждает, что голосовые складки в пении плотно смыкаются и периодически размыкаются лишь вследствие своей упругости к подскладочному давлению воздуха. Согласно миоэластической теории, не только усиление звука, но и повышение его вызывается, якобы, увеличением подскладочного давления воздуха. Эта широко распространенная теория неточно объясняет сложный процесс голосообразования.

В «Большой советской энциклопедии» (1972) дается аналогичное спорное толкование: «Согласно миоэластической теории, звукоизвлечению предшествует смыкание (не смыкание, а сближение – О.Д.) голосовых складок. При этом повышается внутритрахеальное давление. Когда оно превысит силу натяжения голосовых складок, происходит прорыв внутритрахеального воздуха через голосовую щель. Складки начинают вибрировать, приводя в колебание воздух, находящийся выше их. Частота колебаний зависит от напряжения голосовых складок».

«Новая популярная медицинская энциклопедия» (2004) тоже дезориентирует: «Голос образуется, когда струя воздуха из легких, проходя через сомкнутые голосовые связки, вызывает их колебания».

Такие суждения ошибочны. Частота колебаний не зависит от напряжения голосовых складок. Выдох, из которого образуется звук, не влияет на частоту колебаний голосовых складок.

В вокально-методической литературе часты суждения, наводящие на мысль о необходимости плотного «закупоривания» голосовой щели. Ошибки встречаются и у медиков: «Высота тона зависит от интенсивности напряжения голосовых складок». «При фонации голосовые складки сомкнуты и напряжены». (Шеврыгин Б.В., Керчев Б.И.. *Болезни уха, горла и носа: Учебник для вузов.* – М., 2002. – С. 212–213). Точнее было бы сказать: сближены, а не «сомкнуты». И почему обязательно «напряжены»?!

Если исходить из этих высказываний, то получается, что минимальные голосовые складки противостоят дыханию, сильные мышцы-выдыхатели противоборствуют с голосовыми складками! Вот такое «проталкивание» дыхания через запертую голосовую щель и дает напряженность звучания. К тому же, голосовым складкам необходимо

пространство для вибрации: амплитуда вибрации больше – звук сильнее.

Нейрохронаксическая теория Р. Юссона (1951) утверждает, что *голосовые складки вибрируют согласно импульсам головного мозга*. Колебания голосовых складок совпадают с количеством импульсов, поступающих из нервной системы. Одним из главных выводов нейрохронаксической теории является независимость частоты колебаний голосовых складок от воздушного подскладочного давления.

И в самом деле: опытные певцы знают, что повышать звук можно и на диминуэндо, не увеличивая подскладочное давление (кстати, владеть этим ценно!).

Некоторые оспаривают нейрохронаксическую теорию. А факты подтверждают её верность. Оперированный дышал через отводную трубку; при этом воздух миновал голосовые складки, но при попытке издать звук складки колебались! Стробоскопия показывает: *при переходе от грудного звучания к головному на одном и том же тоне голосовые складки резко расслабляются*. Но согласно миоэластической теории, при подобном расслаблении голосовых складок следовало бы ожидать понижения тона, чего не происходит. Это не согласуется с миоэластической теорией.

Складки могут вибрировать и в недосомкнутом состоянии, не травмируя друг друга ударами. Если же, согласно миоэластической теории, представлять, что звук возникает в результате размыкания упругих голосовых складок напором воздуха, то певцы и будут давить дыханием, выдавая «горловой», напряженный звук. А профессиональное пение предполагает освобождение гортани от лишних напряжений, недопущение «пересмыкания» голосовых складок. Многие фониатры причиной образования узелков голосовых складок справедливо считают чрезмерное смыкание складок во время фонации (Зеeman М., 1962; Митринович-Моджеевска А., 1965; Таптапова С., 1984; Михайлова Г., 1987 и др.).

Есть и третья теория голосообразования – мукоондуляторная (Perello, 1962), предполагающая волнообразное скольжение слизистой оболочки голосовых складок. Здесь очень плотного смыкания складок тоже не предвидится. Чтобы выдох мог вовлечь слизистую в вибрацию, складки не могут быть стиснуты.

Если учитывать нейрохронаксическую теорию, то голосовым складкам надо не мешать вибрировать. А сковывает вибрацию и пе-

ренапрягает гортань излишнее замыкание голосовой щели, перегрузка дыхания при этом замыкании.

Распространенная ошибка необученных певцов – это перенос на верхние тоны плотного смыкания складок, что свойственно нижним звукам необработанного голоса. Голосовые складки при этом не подключают краевую вибрацию. Отсюда затрудненность «верхов», форсировка голоса, искажение тембра, нередко – дрожание гортани и звука.

В верхнем регистре в академическом пении обязательно осуществляется микстование, при котором нет полного смыкания складок. На высоких звуках академическим певцам нельзя запирать голосовую щель.

Многие педагоги-вокалисты, руководствуясь практикой и интуицией, рекомендуют петь «на зевке, на положении вдоха». А ведь при вдохе и зевании голосовая щель обязательно разомкнута.

Педагоги-вокалисты предлагают также округлять и прикрывать голос, петь проточным звуком, с продыхом. Эти приёмы тоже связаны с незамкнутостью голосовой щели, что способствует сглаживанию регистров, расширению диапазона, оптимизирует взаимодействие дыхания и гортани. С приоткрытой голосовой щелью приходится петь непременно на «задержке» дыхания, о которой (о задержке) упоминают некоторые педагоги-вокалисты, чувствуя ее пользу. Это экономит выдох, оберегает голосовые складки от излишнего воздушного давления и от его перепадов. Раскрытие голосовой щели наилучшим образом организует *певческую опору* дыхания. Ведь чтобы дыхание сразу не израсходовалось в раскрытую голосовую щель, самопроизвольно активизируются мышцы-вдыхатели. *Выдыхатели и вдыхатели создают сбалансированный посыл дыхания*. Иными словами: **выдыхатели** плавно осиливают **вдыхатели**. При упругом плавном посыле певческого дыхания (пение «на опоре») требуется сохранение вдыхательной установки. Размыкание голосовой щели автоматически активизирует мышцы-вдыхатели.

Смыкание голосовой щели **в речи** – это врожденный безусловный рефлекс, который... **мешает академическому пению!** *Мышцы, сближающие голосовые складки (аддукторы), многочисленны. А мышцы, открывающие голосовую щель (абдукторы), представлены всего одной парой*. Природа как бы не позаботилась о классическом пении. Есть у нее более значимые задачи.

Красота тембра зависит от комфортности работы голосовых складок. Чтобы дать складкам свободу вибрации, надо не сжимать голосовую щель, не допускать пересмыкания голосовых складок. Следует освобождать голосовые складки от толчков и излишнего напора дыханием. Устраняет указанные дефекты именно расширение голосовой щели.

Голосовая щель имеет тенденцию меняться при резкой смене регистров. А микстование сближает регистровые механизмы, стабилизируя форму голосовой щели. Микстование этим устраняет лишние перестройки гортани, уводит гортань от нежелательных напряжений. Выходит, что расширение голосовой щели создает целый комплекс благоприятных для пения условий.

Итак, почти все мышцы гортани нацелены на замыкание голосовой щели: в речи, кашле, чихании, тужении, икании, кряхтении, при глотании, смехе и... в некачественном пении. В быту щель раскрывается только при вдохе и зевании.

Многочисленность мышц-замыкателей гортани необходима для защиты от попадания в трахею инородных тел. Но *обилие замыкателей провоцирует излишнее запираение голосовой щели в пении*. Это ухудшает кантилену, дает жесткость звучания. Замыкание голосовой щели в пении связано с напряжением гортани. На протяжении всего звучания ценно активизировать мышцы-размыкатели, что сохраняет оптимальное рабочее положение голосовой щели. Иными словами: удержание глотки во время пения в расширенном состоянии очень важно для академических певцов.

Сила звука зависит от размаха колебательных движений складок, от резонанса, от сгущенности воздуха в подскладочном пространстве и лишь в последнюю очередь – от напряжения голосовых складок, если это певец квалифицированный.

Пересмыкание голосовых складок в пении может принимать болевой характер (ощущение сжатия, жжения). Травма слизистой оболочки голосовых складок возникает и за счет их плотного соприкосновения при чрезмерном напряжении. Существуют даже болезни гортани, связанные со сдавливанием голосовой щели, – спастическая дисфония, острые и хронические стенозы гортани.

Традиционное понимание миоэластической теории ведет к излишнему запираению голосовой щели, снижая качество певческого звучания. Надо развеять миф о плотном смыкании голосовых складок в академическом пении! Излишнее замыкание голосовой щели меша-

ет «скольжению» звука, инструментальности звучания, ухудшает тембр, утомляет голос. В конечном итоге разрушает его. «Форсировщики» особенно нуждаются в размыкании голосовой щели. Ликвидация «закупоривания» голосовой щели, освобождая голосовые складки от перенапряжения, устраняет резкость, скрипучесть, тремоляцию, качание звука. Проблемы с верхними звуками тоже упрощаются. Степень сближения голосовых складок является существенным фактором при регистровой перестройке.

Необходимо плавное, активное, но без толчков прохождение дыхания через голосовую щель. В кантиленном пении полного прерывания тока воздуха не бывает даже во время наибольшего сближения голосовых складок.

Кто-то возразит: для разомкнутой голосовой щели характерна безопорность, таким нащёптыванием пользуются многие исполнители микрофонного плана. Верно! Однако у оперно-концертных исполнителей, поющих на крепкой опоре, происходит **торможение воздушной струи над голосовыми складками**. При расширении голосовой щели подсознательно суживается преддверие гортани, **надгортанный сфинктер**, освобождая голосовые складки от излишнего противоборства с дыханием, но **поддерживая концентрацию воздуха**, необходимую для мощного звучания.

Что это за сфинктер? Над голосовыми складками находятся довольно массивные **вестибулярные складки** (от латинского vestibulum – преддверие). Они состоят из мышечных волокон, рыхлой соединительной ткани и слизистой оболочки. Не являясь источником звука, они способны влиять на силу и качество звучания путем создания пневматического и резонаторного сопротивлений.

Экспериментально выявлено, что в тувинском «горловом» пении после включения в работу голосовых складок резко *сближаются вестибулярные складки, создавая сфинктерную преграду*: (Дмитриев Л.Б., Чернов Б.П., Маслов В.Т. Тайна тувинского «дуэта» или свойство гортани человека формировать механизм аэродинамического свиста. – Новосибирск, 1992).

Заметьте, вестибулярные складки активно реагируют на деятельность голосовых складок! Это подтверждает нашу мысль, что вестибулярные складки не только защищают дыхательные пути от попадания инородных тел. Видимо, в мощном певческом звучании с большим импедансом **назначение вестибулярных складок – защита голосовых складок от перегрузки дыханием! Об этой важной**

функции вестибулярных складок вокальные методисты не писали. Сужение преддверия гортани не только оберегает голосовые складки, но и усиливает резонанс. При задержке звуковой волны на уровне вестибулярных складок происходит соединение её с последующей волной (интерференция). Это наложение волн усиливает звук.

Рупор, состоящий из полости рта, глотки и преддверия гортани, включая полости носа, представляет сложный рельеф «трубы» от голосовой щели до губ и носовых отверстий. Узкие места образуют вестибулярные, истинные голосовые складки и надгортанник при его наклоне.

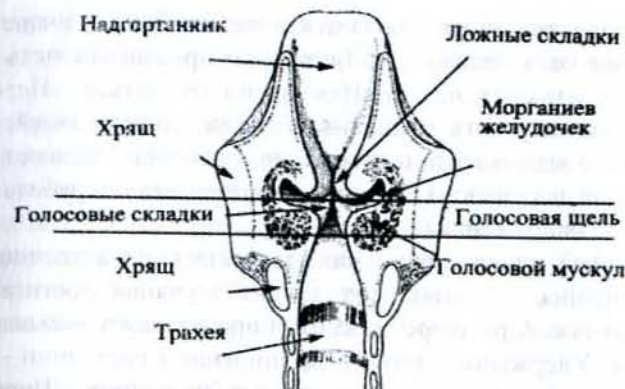
Надгортанник тонок, слаб, чтобы в одиночку создать серьезную преграду для упругого дыхания. Массивные вестибулярные складки для этого больше подходят.

Постоянство суженного преддверия гортани является важным приспособлением, дающим большой акустический эффект **в оперном звучании**. Понятно, что полнозвучие зависит от упругости дыхания. Сохранять плотность воздушной среды и добиваться звучности голоса можно, сместив основную часть давления воздуха с голосовых складок на надгортанные сужения. У слабых от природы голосов это анатомически невыполнимо.

Крупные голоса именно **раскрытием голосовой щели активируют надгортанное сопротивление дыханию**. Ведь сохранить плотность дыхания при раскрытой голосовой щели можно только надгортанным сужением, без которого воздух сразу бы иссяк.

Итак, в оперном академическом звучании образуются такие преграды на пути фонационного выхода:

- истинные голосовые складки;
- вестибулярные складки;
- надгортанник, сближенный с черпаловидными хрящами.



Вертикальный разрез гортани (вид сзади)

Надгортанный сфинктер не ощущается. Это и создает основную трудность его использования. Однако посыл певческого дыхания в раскрытую голосовую щель подсознательно суживает надгортанный сфинктер, освобождая голосовые складки от излишнего давления воздуха, но сохраняя упругость воздушной среды и усиливая резонанс. *При раскрытии голосовой щели вестибулярные складки вынуждены идти на смыкание: иначе опора звука невозможна.*

Чем активнее раскрывается голосовая щель, тем больше вынужден суживаться надгортанный сфинктер, создавая импеданс, тем активнее включаются в фонацию и мышцы-вдыхатели. При излишнем раскрытии голосовой щели *без сближения вестибулярных складок теряется звонкость*, что не понравится любому певцу. Иными словами: от утечки дыхания при раскрытии голосовой щели предохранит слуховой самоконтроль, который не позволит утратить звонкость голоса.

Возможно, что мера раскрытия голосовой щели требуется индивидуальная. У баритонов и, особенно, у басов, имеющих в большинстве случаев широкие голосовые складки, раскрытие щели должно быть более выражено. Это не сковывает амплитуду вибрации широких голосовых складок.

Требуя петь *на зевке, на вдыхательной установке*, желательно объяснять учащимся, к каким результатам названные приемы ведут. А то слышишь: пой на себя, на вдохе, на задержке, прикрой звук, сделай купол. Но нет разъяснений, что расширение глотки положением зева создает объемность ротоглоточного рупора, *раскрепощая голосовую щель, расковывая гортань*.

Вокальная терминология нуждается в разъяснениях. Учащиеся смутно чувствуют ее нацеленность. Ведь одни предлагают петь «на себя», а другие – «от себя, вдаль». Немудрено запутаться. «Петь на себя» – значит активировать мышцы-выдыхатели, то есть задействовать одновременно выдыхатели и вдыхатели. Голосовые складки при этом не испытают перенапора дыхания. Гортань станет работать в режиме меньшего напряжения.

Академической манере пения, как отмечалось, свойственно округлённое смешанное звучание. Округление звучания достигается расширением глотки. А расширение глотки препятствует замыканию голосовой щели. Удержание глотки в расширенном состоянии – условие качественного академического голосообразования. Широкое раскрытие зева и глотки достигается в регулярной тренировке.

Нередко рекомендуют последовательность: «вдох-задержка-атака», не разъясняя, зачем после вдоха задерживать дыхание, а не сразу атаковать звук! Не задержку-запирание дыхания надо иметь в виду, а **фиксацию в глотке положения вдоха**, раскрывающего голосовую щель. То есть глотка становится объемнее, а голосовая щель не пересмыкается. Это лучшее положение для атаки звука. Итак, **недопущение излишней замкнутости голосовой щели – важная установка для пения.**

Взаимодействие мышц **выдыхателей** и **вдыхателей** создает постоянство подскладочного давления, оберегает от резких перепадов воздушной среды. Так голосовые складки защищаются от толчков дыханием. Стабильность в работе голосовой щели содействует ровности вокальной линии.

Рентгенокинематография гортани показывает, что фаза раскрытия голосовой щели длится 5–6 кадров, а фаза смыкания всего 1–2 кадра. Возможно, с научных позиций уместнее говорить об увеличении **фазы раскрытия** голосовой щели. Однако для учащихся доступнее, осязаемее понятие *незапертости* щели, нежели увеличение фазы.

Дыхание на уровне голосовых складок должно быть скользящим, как смычок скрипки, проточным, как воды плавной реки, без порогов, без узких берегов. Так образно объясним процесс голосообразования.

Некоторые односторонне утверждают, что *дыхание* – это всё! Иные избирательно обращаются к *резонаторам*. Третьи руководствуются *мышечными ощущениями*. О гортани нередко умалчивают.

Однако знать работу генератора звука необходимо, косвенно руководить гортанью можно, а некоторым – нужно! Важно не зажимать гортань.

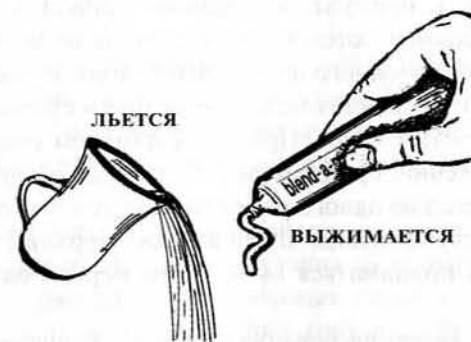
Кроме зевка и вдоха, способствуют раскрытию голосовой щели микстование, придыхательная атака, округление и прикрытие звука, стремление к проточности дыхания, к кантилене, использование гласных **У, О**, расширяющих глотку. Целесообразно применять один-два приема, результативные для себя. Можно их варьировать.

Итак, незажмнутость голосовой щели:

- освобождает голосовые складки от напора и толчков дыхания,
- концентрирует дыхание надгортанным сфинктером, повышая звучность голоса,
- способствует кантилене – согласует баланс мышц-выдыхателей и вдыхателей,
- не сковывает амплитуду вибрации голосовых складок.

Основные технические задачи (микстование, свобода и сила звучания) осуществляются при незапертости голосовой щели с надгортанным сужением. «Пересмыкание» голосовых складок, запирание голосовой щели – это враги бельканто, так как провоцируют напряжение, жесткость звучания, мешают кантилене. Голосовые складки не должны перенапрягаться от чрезмерного напора дыхания. Пусть массивные вестибулярные складки возьмут на себя часть пневматической нагрузки, желательно наибольшую.

Направление дано. Кто ищет, тот найдет.



Смещение регистров

Необработанные голоса имеют регистровое строение, то есть звучат на разных участках диапазона неодинаково. Певческий регистр – ряд звуков однородного тембра, воспроизводимый одинаковой работой голосовых складок. В мужском голосе обычно различают два регистра: грудной и головной (фальцетный). В женском голосе – три: нижний регистр (грудной), средний (смешанный, медиум, микстовый). Верхний (головной).

Вокальные упражнения используются для сглаживания и смешения регистров, для приведения голоса к однородному звучанию на всем диапазоне. Имеется в виду правильное применение упражнений. Неверные длительные тренировки могут оставить регистры несовместимыми.

На переходных и верхних звуках недостатки смешения регистров выявляются более отчетливо. Если эти участки звучат качественно, то это свидетельствует о правильности формирования академического голоса.

Смещение регистров осуществляется с помощью взаимопроникновения, синтезирования головного и грудного звучаний. Это трудоемкий процесс, которому обычно уделяют внимание почти на каждом занятии. Смещение звука – основа вокально-технической работы академического певца, именно академического.

Смысл смешения регистров в том, что доля головного звучания проникает в область грудного регистра. А грудной тембр отчасти распространяется в пределы, отведенные природой для головного звука. Регистры совмещаются, образуя смешанное звучание.

Если слияние головного и грудного тембра осуществлено в достаточной степени, то граница между регистрами становится почти незаметной или исчезает вовсе. При недостаточном смешении голос в восходящем движении, приближаясь к переходным нотам, звучит напряженно, а переход из одного регистра в другой явственно различим на слух. В этом случае певцы плохо владеют верхним регистром. Басы затрудняются подниматься выше *до-ре* первой октавы, тенора – выше *фа- соль*.

Важнейшая задача распеваания новичка – направить голос в русло смешанного звучания. Благодаря этому певец в последующей работе над произведениями уже “по инерции” будет придерживаться академического смешанного звука, **микста** (латинский: **mixtus** –

смешанный). Кстати, некоторые под микстом понимают в мужском голосе жидкое звучание, вроде озвученного фальцета. Уточним последующую терминологию: микст – звучание, составленное из любой пропорции грудного и головного тембра. Он может приближаться к фальцету, быть «жидким», если в его состав входит преимущественно головной звук. Но станет мужественным, мощным, будет более походить на грудной звук при обратном соотношении. *Лучшие академические певцы, у которых окраска голоса на всем диапазоне однородная, всегда используют “промежуточные” звучания, то есть поют смешанным звуком, «микстуют».*

Термин «микстование» почти не встречается в методической литературе. Будучи студентом-вокалистом, аспирантом и преподавателем кафедры сольного пения Московской консерватории автор не слышал такого слова. Впрочем, о *voix mixte sombre* – о пении смешанным, микстовым, «притемненным» голосом заявил еще в XIX веке известный французский тенор, профессор парижской консерватории Ж. Дюпре.

Слиянию грудного и головного резонирования у мужчин способствует фальцет. (Помогает и *незапертость голосовой щели*: об этом смотрите раздел выше). Полезно научиться петь фальцетом на всем диапазоне, рассматривая это как этап к овладению смешанным звуком. Для такой цели удобнее использовать нисходящие гаммы, идущие из головного регистра в пределы грудного.



В позиции зевка, расширяющего глотку, нужно сохранять тембровую окраску и ощущения верхнего звука. Это удастся после некоторой тренировки. Голос в таком упражнении у неопытных певцов на переходных звуках поначалу резко меняет тембр, чему надо противодействовать.

Если смена регистровых механизмов осуществляется на одном тоне, то при переходе с грудного звучания на головное возникает недосомкнутость и расслабление голосовых складок. Это видно с помощью стробоскопа или томографии гортани. Поскольку плавный переход от одного режима к другому возможен только при объединении обоих способов, то при миксте голосовые складки не должны слишком плотно смыкаться и сильно напрягаться, противостоя напо-

ру дыхания. Это существенно. Ведь важно создавать благоприятные условия для голосовых складок, защищая их от излишнего напора дыханием.

ФОРМА ГОЛОСОВОЙ ЩЕЛИ (вид сбоку)

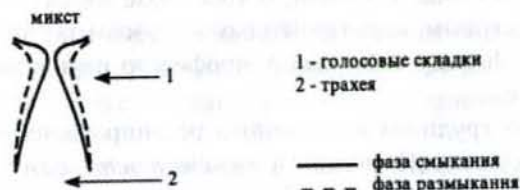
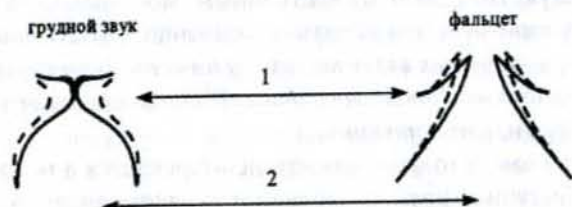


Схема работы голосовых складок с дыханием:



→ Проточное дыхание;
мягкое,
льющееся звучание

Плотное смыкание голосовых складок сопротивляется напористому дыханию



→ Звук форсированный

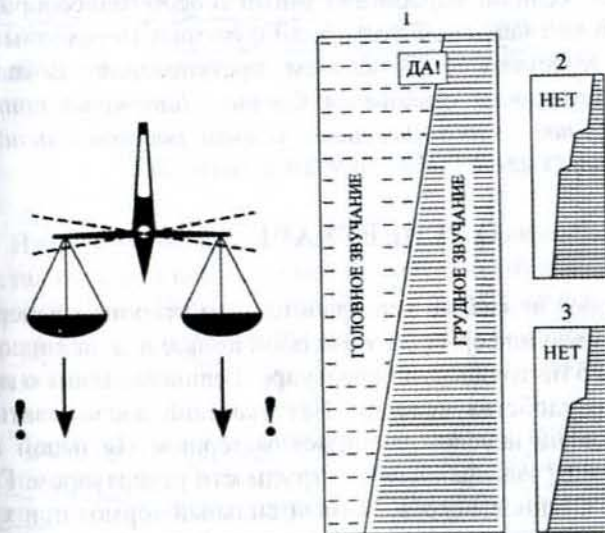
Фальцет, микст и грудной звук имеют отличающиеся механизмы работы гортани, голосовых складок. При фальцете колеблются их тонкие края. Между ними образуется щель. При грудном звучании складки колеблются всей массой, включая более толстые основания, смыкаются более плотно. При миксте происходит нечто среднее: неплотное смыкание, а вибрация краевая с включением более глубоких зон складок, чем при фальцете. Чем выше звук, тем больше должна

быть выражена краевая вибрация голосовых складок в положении зевка. Зевка делает звук объёмным. Корень языка при этом опускается. Мягкое нёбо поднимается. Глотка расширяется. Голосовая щель при расширении глотки сама приоткрывается. Чтобы тембр при этом не потерял звонкость, надо его максимально осветлять. Тогда в голосе будут соединены два противоположных качества – глубина и близость. Это обогащает голос. Звук в положении зевка становится глубоким. Поэтому зевка надо сочетать с осветлением звука. Звучание обретёт глубину, объёмность и близость, яркость. Это даст наилучший результат.

Способность плавно переходить из фальцетного режима в грудной и обратно свойственна мастерам бельканто. Такие певцы меньше напрягаются на высоких звуках.

Соотношение грудного и головного звучаний:

1 – сглаженные регистры; 2–3 – разрозненные регистры.



Итак, правильность звучания академических голосов напрямую зависит от взаимопроникновения (индивидуального соотношения) головного и грудного тембров. Фальцетная функция придает голосу певучесть, мягкость, инструментальность, лёгкость, гибкость, “высокую позицию”, “полётность” звучания. А грудная функция наделяет голос силой, мужеством, полнотой звучания, тембровым богатством. Эти качества дополняют и обогащают друг друга в смешанном звуча-

нии, то есть при микстовании. Надо изменить встречающееся иногда негативное представление о миксте.

Если средняя часть диапазона женских голосов – это микст, то у мужчин смешанный звук вырабатывается, как правило, искусственно.

Нередко говорят о сглаживании регистров. Сглаживание – только первый этап, предшествующий выработке однорегистрового диапазона. Сглаженный переход от одного ряда звуков к другому лишь маскирует тембровый перелом. Сглаженные – это еще не однородно звучащие регистры. На их стыке выработан лишь относительно плавный переход от одного тембра к другому. Однако механизм звукообразования первого и второго более или менее различен. Голос остается разнотембровым. Звуки, на которых осуществляется постепенный переход из регистра в регистр, требуют особого внимания поющего. При недомикстовании на них испытываются неудобства: они то перекрываются, то излишне открываются и напряжены. Увереннее чувствует себя певец, если он выработал единый способ голосообразования, основанный на смешанной голосовой функции. Переходные ноты при этом перестают быть камнем преткновения. Вокально-технические возможности становятся богаче. Понимание природы смешанного звучания – необходимейшее условие работы с академическими голосами.

О РЕПЕРТУАРЕ

Уделим особое внимание неразработанным сторонам репертуара. В частности, мало информации об особой пользе для начинающих певцов доступного по трудности репертуара. Бедны сведения о принципах певческого удобства мелодии. Нет указаний воспитывать начинающих певцов на неусложняющемся материале. Большой вред приносит увлечение “завышенным” по трудности репертуаром. Говоря словами К. С. Станиславского, “самый сильный тормоз при художественном развитии артиста (а неопытного *певца* тем более – О.Д.) – торопливость, надрывание своих неокрепших сил”.

Вполне понятно стремление певцов быстрее овладеть вершинами мастерства и петь те яркие сочинения, которые исполняют мастера вокального искусства. Однако педагог-вокалист, оценивая возможности учеников, должен тактично, но твердо проводить свою хорошо продуманную линию в выборе репертуара. Существуют сбор-

ники систематизированного репертуара, которые помогают преподавателям в их работе.

Классическое наследие (романсы и арии) знакомит певцов с богатством мировой музыкальной литературы, развивает художественный вкус. Ария, как более сложная вокальная форма, должна редко использоваться в начальном обучении, так как требует большого диапазона, звучности голоса и значительного умения владеть им.

Если же диапазон новичка позволяет спеть трудную арию и нетерпения не унять, то это допустимо в качестве исключения при обязательном условии, что основой останется “благодатный” для голоса репертуар, который автоматизирует наилучшую фонацию, выявляет красивый тембр.

Сочинения современных композиторов приобщают певцов к новому музыкальному языку. Популярны в обучении массовые песни, такие, как “Одинокая гармонь” Б. Мокроусова, “Подмосковные вечера” В. Соловьева-Седого и многие другие.

Особенно полезны на первом этапе обучения народные песни. Они обладают многими достоинствами и в первую очередь удобны для голоса.

Обучение на удобном репертуаре

Известно, что во многих сферах для профессионального развития ставят задачи нарастающей сложности. Но для начального развития голоса это общее правило не подходит! Вначале ценен не сковывающий голос репертуар. Усложнять же художественные задачи (интонационные, дикционные, эмоциональные, сценические) вполне уместно.

Произведения для начинающих певцов должны быть особенно удобны для пения. Как отмечалось, вокальные трудности сковывают новичков. А удобство сочинений помогает достижению красоты и непринужденности фонации. Выработав и автоматизировав культуру звучания на легких для голоса произведениях, несложным становится переход к свободному исполнению более трудных сочинений. Естественное звучание, найденное на удобном репертуаре, позволит надежнее и быстрее освоить широкий диапазон, чем это осуществилось бы при затрудненной фонации сложных произведений.

Известно, что хорошее звучание верхних звуков в значительной мере есть следствие верного микстования средних тонов. При наи-

лучшем звучании закрепляются навыки, необходимые для дальнейшего вокально-технического развития. И, наоборот, при вокальных недостатках, неизбежных в исполнении трудных произведений, накапливаются и упрочиваются дефекты, тормозящие развитие голоса. Непринужденность звукообразования вырабатывается тем прочнее, чем основательнее закрепляются навыки на легком для голоса репертуаре. На таком мелодическом материале легче избавляться от голосовых дефектов, восстанавливать вокальную форму. Возрождение голоса – это в первую очередь восстановление тембра, который удобнее совершенствовать на средних звуках диапазона. При потере нужных певческих ощущений, что случается с неопытными певцами часто, а также при фонастении (нервное голосовое заболевание без видимых изменений в певческом аппарате) легкий для голоса репертуар как нельзя кстати. Такой репертуар оберегает от некачественного звучания, удобен для вокального саморазвития. Он стимулирует положительные эмоции, помогает лучшему закреплению вокальных навыков. В противоборстве же исполнителя с техническими трудностями вместо творческой увлеченности возникает эмоциональная напряженность, что мешает выработке и закреплению правильных певческих навыков.

“Ажиотаж” в преодолении технических трудностей, в частности в овладении “верхами”, на первых шагах обучения вреден. Нецелесообразность поспешного расширения диапазона голоса признают многие. О педагогическом методе профессора И. Паторжинского читаем: “Иван Сергеевич долго работал над средним регистром голоса и постепенно, не торопясь, расширял его диапазон вверх и вниз, лучше “не дотянуть” голос до предельных верхов или низов, чем искусственно их вырабатывать”.

Искусство начинается там, где кончается чрезмерная забота о звуке. Плохо, если начинающий певец увлечен лишь расширением диапазона. Можно ставить много вокально-технических задач даже на примарных тонах (тембр, динамика). На всех этапах обучения полезно постоянно возвращаться к качеству певческого звука. Интерес к занятиям целесообразно поддерживать, ставя художественные задачи, которые допустимо усложнять и на легких произведениях.

Таким образом, вокально-техническая основа должна строиться на центре диапазона. Под технической основой подразумевается координация в работе гортани и дыхания, дающая свободное звучание. Имеется в виду и динамическое разнообразие, владение всеми видами

звуковедения. На “примарных” тонах навыки закрепляются быстрее, чем на тех участках диапазона, где меняется механизм звукообразования. Перестройки звучаний создают зыбкость вокальных ощущений, не закрепляют навыки. Когда звучание на центре диапазона становится совершенным и автоматизированным, целесообразно приступить к его расширению. Должно стать правилом: не форсировать развитие звуковысотности на первых шагах обучения. Если многочисленные задачи начального обучения и расширение диапазона осуществлять одновременно, что бывает в практике часто, то избыток сложных задач превращает процесс овладения вокальной техникой в трудноосуществимый. В таком случае пение из естественного процесса превращается в плохоуправляемый.

Новые вокальные приемы легче запоминаются при наличии вокального опыта. Отсутствие такового затрудняет усвоение последующего материала. Понять новый вокальный прием означает связать его с уже известным приемом. Представляется, что принцип постепенности и последовательности в усложнении певческого материала связан с удобством подобия: последующее задание в основном повторяет пройденное. Оно аналогично предшествующему действию и лишь на йоту труднее его. При выполнении последующего шага не требуется много внимания, так как добавочные трудности незначительны. При этом исполнитель минимально занят новой вокальной техникой и свободен для творчества.

Необходимо привлечь внимание к воспитанию начинающих (особенно самодеятельных) певцов на репертуаре, в котором поначалу не повышаются технические трудности. Это пение несложного репертуара для совершенствования фонации. Упрочение лучшего звучания на ограниченном диапазоне дает скорейшую возможность увеличить в дальнейшем силу звучания, расширить диапазон.

Не следует усложнять репертуар технически при вокальных перестройках, при смене руководителя, если педагог меняется даже не на первом этапе обучения.

Всем учащимся (и с драматическими голосами) полезны произведения лирического характера, поскольку лирический тон освобождает гортань от лишнего напряжения.

Некоторые свойства нервной системы певцов стараются изменить в процессе обучения. Вялого исполнителя “тонизируют” эмоциональными сочинениями. Эмоционального выдерживают на произведениях спокойного содержания. Это резонно, но не всегда. Есть

опасность “засушить” певца исполнительски. Чем необычнее нервная система исполнителя, тем может быть своеобразнее в конечном итоге и его репертуар. Например, если певцу свойственна повышенная возбудимость, то на сцене он выиграет в произведениях гротескового, игрового характера.

Звучит аксиомой, что для мужчин не рекомендуют сочинения с женским текстом, а для женщин с мужским. К сожалению, приходится слышать, что певицы, например, призывают “сквозь чугунные перила ножку дивную” пропеть, а басы вспоминают: “Помню, я еще молодухой была”...

Работая над произведениями лаконичной формы, можно освоить большее их количество. Это позволит шире ознакомиться с различными стилями. Каждое произведение ставит свои художественные и технические задачи. Чем больше проработано сочинений, тем богаче становятся исполнительские средства певца. Расширение репертуарных рамок — важный принцип развивающего обучения.

Народная песня в репертуаре

Народная песня — основа в музыке и в пении. Фольклор ценили крупнейшие музыканты. Много написано о разных достоинствах песен, но очень мало и только в общих чертах об их вокальности (певческом удобстве). А это свойство особенно ценно в начальном обучении певцов. Передаваясь устно из поколения в поколение, народные мелодии как бы “фильтруются” голосами и концентрируют в себе элементы удобства для пения. В них отсеивается то, что противоречит массовой природе голосов и превышает их средние возможности.

Для новичка атмосфера занятий непривычна. Неумение ориентироваться в новых задачах, в вокальных ощущениях ведет к мышечной и психологической скованности. Для раскрепощения исполнителя народная песня — лучший помощник. “Мое счастье, что меня как певца воспитывала, прежде всего, народная песня”, — писал народный артист СССР С.Я. Лемешев.

В тысячах фольклорных напевов, изученных нами (канд. дисс., 1971), средний диапазон оказался равным септиму. Диапазон народных песен соответствует рабочему объему необработанных голосов, который нежелательно превышать на самом первом этапе работы с певцами.

Узкие интервалы, которые не требуют больших перестроек голоса, встречаются в народных песнях значительно чаще, чем широкие. Секунды большие и малые вместе составляют более половины всех мелодических интервалов народных песен. Нисходящих шагов примерно в полтора раза больше, чем восходящих. Широкие интервалы, начиная от кварты, встречаются чаще в восходящем направлении, а узкие, особенно секунды, в нисходящем. Это, в частности, подсказывает, какая мелодическая направленность удобнее, целесообразнее в вокальных упражнениях.

Оказалось, что фольклор разных народов схож по среднему диапазону напевов, по структуре удобной мелодии, по частоте употребления мелодических интервалов. В этом единстве сказываются общие для всех физиологические свойства голосового аппарата. Фольклорные песни — энциклопедия свойств натуральных, необработанных голосов.

Признаки вокальности этих напевов следует учитывать при построении певческих упражнений. Первые упражнения целесообразно подбирать из самых распространенных фольклорных интонаций. Начальные упражнения, если они не основаны на одном звуке, рекомендуется строить поступенно на двух-пяти нотах в нисходящем диатоническом движении на среднем участке диапазона, чуть выше середины. Полезно распеваться и на отдельных фразах из песен, транспонируя их по полутонам вверх и вниз.

В народных песнях есть и другие певческие удобства: крайние звуки диапазона редки. Остановки на верхних звуках почти не встречаются. Во всяком случае, они не типичны для старинной крестьянской песни и могут обнаружиться лишь в городском фольклоре, испытавшем влияние романсовой музыки. Если народную песню, диапазон которой укладывается в объеме одного регистра, петь в удобной тесситуре, то в мужских вокальных партиях не встретятся трудные для голоса переходные звуки.

Народному напеву свойственна повторность звуков, музыкальных фраз и строф. Вспомним песню: “Во поле береза стояла”. Первый такт состоит из повторения одного звука. Запев и припев повторяются дважды, куплеты также повторяются. Мышечные движения при повторениях первоначально как бы нащупываются, а потом уточняются, закрепляются. Возобновление звука, интервала, фразы, строфы дает исполнителю вокальную легкость. Певец идет как бы по проторенной дорожке.

Повторение слов припева тоже признак удобства. Многократно спеть один и тот же текст легче, чем каждый раз новый.

Народные песни в большинстве имеют умеренно-подвижные темпы, которые более удобны для певцов, чем очень медленные и весьма быстрые.

Паузы, способствующие отдыху поющего, в народных песнях используются свободнее, чем в романсах, ариях. Дыхание берется иногда даже среди слова. Но у народных исполнителей цезуры, рвущие слово, художественно оправдываются. Из-за длинной фразы певец делит слово дыханием, но не нарушает, а подчеркивает смысл текста. Например: "Как задумал сын жени... он жениться".

Частое применение междометий также помогает возобновлять дыхание: "Темна но...ах...ноченька, эх... да не спится".

Строфы народных песен характеризуются экономией музыкальных средств. Ведь чем протяженнее строфа, тем "отчужденнее" она усваивается при повторении слухом и голосом. Лаконичность формы способствует большей запоминаемости материала.

Несмотря на утверждения отдельных теоретиков о неприкосновенности народных мелодий, в которых, якобы, недопустимо изменять ни одной ноты, сама вековая певческая практика удостоверяет: при осмотрительности напевы допустимо приспособлять к индивидуальности голоса. Народный исполнитель иногда меняет мелодию не только по причине художественной, но и когда ему неудобна tessitura фразы или не подходит диапазон. Лучшие исполнители народных песен являются как бы их соавторами. Американский певец Пит Сигер сказал по этому поводу так: "Хорошие люди вложили свою душу в создание этих песен. Вы отлично поступите, если вложите в них и частицу себя. Если в результате та или иная песня изменится — с ней совершится то же самое, что происходит со временем с каждой народной песней. Вы просто примете участие в том процессе, в котором всегда участвует народ".

В произведениях классиков подобная вольность, разумеется, недопустима. Конечно, неоправданное вмешательство в фольклорную мелодию неуместно. Песня нередко состоит из 20–30 нотных знаков, а выражено в них подчас много. Неосторожная замена даже одной ноты может исказить выразительность мелодии.

Авторы обработок иногда расширяют диапазон партии голоса неоправданным включением вставных нот в верхнем регистре. В результате остаются знакомые мелодии да названия "народные", а во-

кальность теряется. Такие песни осият только профессиональные исполнители.

Вполне соответствует народной традиции петь и без музыкального инструмента. Такая практика позволяет широко применять сборники, в которых напевы не гармонизованы.

Из обширнейшего фольклорного наследия в концертах и по радио звучит немного. Певцы словно соревнуются в исполнении одних и тех же песен. Пропаганда народной песни — очень важная задача, в решении которой могут сыграть большую роль педагоги-вокалисты.

К обработке фольклорных напевов

Перед педагогом-вокалистом иногда возникает потребность приспособить народную песню к возможностям певца, то есть оценивать произведение глазами аранжировщика, вторгаться в композиторскую сферу. Ведь композиторы часто усложняют народные напевы. Достаточно сравнить фольклорные сборники с хрестоматиями концертных обработок народных песен, чтобы обнаружить эту тенденцию. В обработанных песнях средний диапазон примерно на кварту больше.

Показательно, что народ облегчает те авторские произведения, в которых превышаются возможности среднего исполнителя.

Л. Христиансон писал: "Из творчества советских композиторов в репертуаре народных хоров неизменно встречаются песни В. Г. Захарова, написанные с учетом и знанием народного песенного мастерства и исполнительских возможностей". Песни, сочиненные без этого учета, "подвергаются соответствующей переработке".

Еще на рубеже XVI–XVII веков Людвиг Цаккони (автор "Музыкальной практики") советовал: "Лучше выпустить высокую ноту, чем принуждать себя ее взять, как это делают иногда певцы, испуская крик, подобно сумасшедшим".

Народный принцип вокальной вариационности как бы подсказывает создавать в трудных местах партий облегченные варианты. Такой прием иногда осуществляется самими певцами.

Расширение диапазона напевов далеко не всегда улучшает концертную обработку, но, безусловно, суживает круг исполнителей, способных справиться с ней. Профессиональные вокалисты в случае надобности сами вставят высокий звук, чтобы щегольнуть "верхами".

Получается, что обрабатываются напевы чаще для обученных исполнителей. Никто не будет в обиде, если композиторы станут ориентироваться на малоподготовленных певцов. Лучше хорошо исполнять легкие произведения, чем посредственно – трудные.

Зачастую излишне усложняют и аккомпанемент. Такое сопровождение противоречит мудрой простоте фольклора.

Композиторы и певцы в своей деятельности должны быть взаимовнимательны: композиторы учитывать возможности голоса, не переступать вокальные пределы. Писать так, чтобы сочинения пели не только профессионалы, но и народ. Разумеется, и певцам следует постигать новаторство композиторов, идти вровень со временем.

Знакомиться с новыми стилями современной музыки – задача нелегкая, так как вокалисты в большинстве случаев не успевают стать музыкантами широких стилистических пониманий. Обычно они начинают познавать музыку поздно. Не как скрипачи и пианисты, изучающие ее с детства. Начинающим певцам редко удается овладеть и голосом, и музыкальным языком разных эпох. При этом певцы, обученные на фольклоре и классическом материале, в дальнейшем успешно справляются с различными музыкальными стилями. Исполнители же, ориентированные преимущественно на новаторские требования, плохо поют в голосовом отношении и фольклор, и классику.

Уместно приобщать к музыкальным новшествам опытных певцов, если новации не противоречат певческим возможностям. Новаторство без учета природы голоса должно отвергаться. Наиболее чуткие композиторы, как правило, не отходят от проверенных временем “выигрышных” вокальных средств: мелодичности, красоты тембра голоса, органичного синтеза мелодии и слова.

В оценке репертуара исполнители и педагоги-вокалисты, как правило, отстаивают интересы голоса, иногда даже в ущерб обновлению его стилистических средств. Композиторы, критикуя при этом вокалистов за косность, порой забывают, что консерватизм исполнителей порожден в значительной мере заботой о сохранении выразительных средств голоса.

Вокальная традиционность необходима в начальном обучении певца. Репертуар учащихся в целом должен “холить и лелеять” голос. А более “строгие счета” допустимо вести с голосом подготовленного вокалиста.

О вокальных ансамблях

Певцы, лишенные ярких сольных голосов, успешнее выступают в ансамблях. Это бывает в голосовом и музыкальном отношении интереснее, чем в пении соло.

Ныне на эстраде распространены “группы” (ранее их называли вокально-инструментальными ансамблями). Знания и навыки работы с вокальными ансамблями применимы и в вокальных группах.

Ансамблевое пение учит не форсировать звук. Оно помогает осознавать свою партию как часть художественного целого, слышать одновременно себя и своих партнеров, чувствовать и держать интонационный строй, уметь «подстраиваться» друг к другу вокально. Голоса в ансамблях должны быть схожи по силе звучания и по манере пения. Участие в ансамбле способствует выработке у исполнителей единой манеры пения. Вокальный ансамбль – художественно эффективная, жизнеспособная форма в любительской практике.

Молодой педагог-вокалист бывает неподготовлен для работы с вокальными ансамблями. Он недостаточно знает соответствующий репертуар, который подчас сложно подобрать. Не все вокалисты обучены слышать аккорды, свободно сольфеджировать, играть партитуру. Не все умеют одnogолосную песню квалифицированно аранжировать на два, три голоса, а ансамбль большого состава приспособить к меньшему количеству участников. Ведь ансамбль во многом ставит хоровые требования. А у педагога-вокалиста умения и навыки солиста. Тембры голосов и исполнительские краски он ярче слышит в сольном исполнении и способен больше подсказать солисту. В связи со всем этим работа над ансамблями может не быть достаточно продуктивной.

К выбору ансамблевого репертуара следует подходить очень обдуманно, хорошо ознакомившись с голосами участников. Солисту заменить неудачное произведение относительно легко. Другое дело – ансамбль. Из-за несоответствия одной партии голосу певца менять произведение затруднительно, поскольку другие участники уже вовлечены в работу. В таком случае лучше заменить не произведение, а исполнителя, голос которого “не ложится” на партию ансамбля. Такая замена не всегда имеется. Поэтому важно все предусмотреть, застраховавшись от возможной неудачи.

Участников ансамбля подбирают по сходству тембра голосов, по силе звучания. По степени технической и художественной осна-

ценности. По умению петь вместе и слитно. По особенностям произношения (речевые дефекты нарушают слаженность пения).

Изучение произведения начинается с литературного текста. Исполнителям желательно уметь осмысленно и эмоционально читать поэтический текст изучаемого произведения. При этом выделять главные мысли, наиболее важные слова, оттенять их ударением и тембром. Затем ведется работа над изучением отдельных партий. Голоса ансамбля соединяются после того, как все партии выучены в отдельности. Голоса подстраиваются так, чтобы все они были слышны, но ни один из них не выделялся кроме, может быть, ведущего. Не обязательно соединять все голоса сразу. Например, в квартете первое сопрано можно подстраивать со вторым, первый альт – со вторым. Вариант: первое сопрано – первый альт, второе сопрано – второй альт. При этом обращается внимание на интонацию, на одновременность начала и конца музыкальных фраз.

Если голоса поющих недостаточно звучны, то каждую партию в ансамбле могут исполнять два или даже три голоса: удвоенные и утроенные составы. Возможны также и унисонные ансамбли. Сольные произведения, в которых не заложен индивидуальный характер исполнения, могут петься двумя-тремя певцами. Голосовая недостаточность при этом скрадывается. Такие занятия удобны и организационно. Участники поют вместе и по очереди, наблюдая работу друг друга. Впрочем, добиться хорошей слитности в унисонном ансамбле сложно.

Работа с певцами хоров и ансамблей

Сольное и хоровое пение родственны. Но есть и особенности того и другого. Поэтому об участниках хоровых коллективов следует сказать отдельно.

Симфонические дирижеры знают, что игра в оркестре отличается от сольной игры (атака звука, подчинение тембра группе и т.д.) Недостаток консерваторского обучения некоторые дирижеры видят в том, что там, уделяя внимание приемам сольной игры, мало учат принципам игры в оркестре. Аналогично и певцов хора не следует учить только как солистов.

Как индивидуально работать с голосом певца хора?

От певца академического хора, как и от солиста, требуется округлое, опёртое, льющееся звучание. Но полётность, сила, насыщен-

ность, металличность и сочность голоса играют для него меньшую роль, чем, например, для оперного певца.

Голоса с индивидуальной окраской выделяются в хоре, нарушая слаженность звучания. Например, у С. Я. Лемешева и И.С. Козловского красивые, но различные по тембру голоса. Их было бы трудно слить в одной партии хора.

Не подавляя индивидуальные особенности голосов, педагог все же не должен культивировать у певцов хора своеобразие тембра. В голосе участников хора нужно развивать в первую очередь те качества, которые позволят звучания многих привести к “общему знаменателю”.

У певцов академических хоров проявляются характерные недостатки звучания. В индивидуальных занятиях у них мало звонкости голоса (в сравнении с солистами). Они имеют тенденцию петь не полётным, не плотным, недостаточно опёртым звуком. В сольном исполнении они пассивны в выражении художественных намерений, в индивидуальном прочтении музыкальных фраз, в разнообразии темпа. Слово в пении у них не очень выразительное, дикция тоже недостаточно четкая.

Пение в хоре ограничивает выявление индивидуальности. Но студентам дирижерско-хорового отделения в будущей хормейстерской работе потребуется яркий артистизм, который целесообразно развивать в вокальных классах.

Классического пения нет без певческой опоры, которая дает ощущение эластичного подкладочного давления воздуха. Певцы хора имеют некоторую склонность к заглушенному, вялому звучанию. В индивидуальном пении у певцов хора нередко отсутствует умение петь форте, переходить от пиано к форте. Малая применимость энергичного звука в условиях совместного пения снижает активность дыхательных мышц. Эти недостатки с позиции сольного звучания объясняются не только умеренностью хоровых голосов, но и особенностями хорового пения. Дирижеры говорят о необходимости опоры, но зачастую “прощают” безопорность звучания на пиано. В хоре труднее следить, чтобы исполнители не теряли певческой опоры. Каждый участник хора держится в режиме умеренного звучания. Это хорошо для развития новичка. Однако неопытные певцы не умеют петь тихо на опоре. Вместо активного пиано они поют расслабленно. Вялость создается и при пении сидя во время рядовых репетиций, и в связи с остановками, длительными паузами, на протяжении которых одни

партии молчат, а работают другие. На репетициях, когда попеременно работают то с одними, то с другими голосами, нервный и мышечный тонус певцов расслабляются. На рядовых занятиях участники как бы ленятся держать опору и к этому привыкают.

Вероятна и такая причина заглушенного звучания. В коллективе есть участники с необлагороженными голосами, придающие совместному звучанию вульгарный оттенок. Поэтому хормейстер на репетициях часто призывает прикрывать звук. Требование верное, но результат бывает и отрицательным. Наиболее старательные певцы в ответ на призывы перекрывают звук. Помощь индивидуальных занятий здесь существенна.

Особое внимание следует уделять в хоре дикции. Легко заметить: когда один и тот же текст поют хор и солист, то, как правило, слова хуже различаются в коллективном пении при разнохарактерном произношении. Для достижения хорошей дикции следует заботиться об активной артикуляции, четкости и звучности согласных при верном формировании гласных. При этом согласные звуки не должны нарушать кантилену.

Если голос тускл и слаб, то в коллективном пении это не выходит на первый план. В хоре такие недостатки незаметны. Слабость высоких или низких звуков у отдельных исполнителей компенсируется в хоре за счет других певцов. Снижается острота вопроса и о переходных звуках. Певцы имеют индивидуальную границу регистров, и этот рубеж в хоровой партии отчасти скрадывается.

Если певец распределяется в хоровую партию, не соответствующую его вокальным данным, то голос деградирует. Например, из-за малочисленности вторых альтов к ним присоединяют первые альты или даже вторые сопрано из тех, что звучат покрепче. Сопрано, поющие альтами, сомбрируют звук. Он становится тусклым, ватным. Теряется уверенность во владении верхним регистром.

Злоупотребляют грудным тембром баритоны, когда заменяют отсутствующих басов или поют с ними в унисон. Баритоны при этом излишне углубляют, утяжеляют звук, утрируют грудное звучание, что затрудняет пение верхних тонов.

Плохо отразится на голосах систематическое навязывание тембров и звукоформирований, которые им не очень свойственны. Правильнее было бы избегать произведений, для которых нет подходящих исполнителей.

Педагог-вокалист бессилен исправить звучание того, кто поет не в своей партии. Участник хора один раз в вокальном классе может петь правильно, а в хоре много раз с искажением природы голоса.

Тенорам в хоре важно владеть фальцетом. Фальцет лишен полноты звучания. Солисты применяют его не часто. Однако в хоре за счет фальцетного звучания исполнительские возможности расширяются. Тенора фальцетом могут петь так высоко, как им не спеть полным голосом. А сложение в унисон фальцетного звучания делает теноровую партию вполне убедительной. Некоторые тенора, исполняя предельно высокие звуки, пользуются звучным фальцетом, приближающимся к миксту. Для хора такие голоса ценны. Фальцет помогает достижению нежного пианиссимо. Умение владеть фальцетом обязательно для певцов хора. Желательно лишь, чтобы применение его не вырабатывало привычку к безопорному звучанию.

В хоре легче добиться слитности звучания, работая с инструментальными голосами, у которых нет сильных пульсаций звука (периодических изменений высоты, силы, тембра звучания). Голоса с повышенной вибрацией плохо сливаются в хоре.

Иные отрицают нужность певческого вибрато для хорового пения. Однако вибрато они понимают как тремор, то есть излишнюю вибрацию. Вибрато же есть у всех голосов, даже у так называемых прямых. Дело в количественных его показателях. У певцов хора вибрато есть и должно быть. Но лучшие голоса, сохраняя 5–7 кол/сек, дают в этой пульсации слабые изменения силы, высоты, тембра звука.

Очень ценна связь и преемственность индивидуальных и хоровых занятий. Это возможно лишь при единстве вокальных установок преподавателей пения и хормейстеров.

Родство сольного и хорового пения – несомненно, несмотря на специфику того и другого. Неуместно их противопоставлять, игнорируя их близость, подчеркивая различия. Нередко встречаются мнимые “противоречия” между кружками сольного и хорового пения. Руководитель вокального коллектива иногда требует, чтобы солист не пел в хоре, где портится его голос. Мол, хор стирает сольный голос, там себя не слышишь и не следишь за качеством своего звучания. А иной хормейстер связывает форсированность и беспокойность звучания солиста непременно с сольным, а не с плохим пением.

Разумеется, в практике сольного пения больше предпосылок для появления крикунов. Солисту необходимо быть слышимым в оди-

ночку на галерке большого зала. Для этого порой не хватает силы голоса и умения. Поэтому солисты ошибочно ищут “выход” в форсировании звука.

Слабая же сторона воспитания в хоре – недостаточно дифференцированный подход к голосам. Певцы с несколько отличающимися голосами вынуждены исполнять одну партию одинаковым тембром. Для некоторых это отклонение от их природы. Но при верных методических установках хороший голос в хоре не стирают, не теряют. Если сольный голос не развивается в хоре, то в этом большей частью повинен руководитель, а не природа хорового пения.

Известно положительное влияние хорового пения на музыкальную культуру солиста, а в значительной мере и на его голос. Пение в хоре вырабатывает спокойный, льющийся звук. В хоре не нужно бравировать громкостью голоса, так как сложение нескольких голосов усиливает звучание и делает его достаточным. Сочетание навыков хорового и сольного пения благоприятно для начального этапа развития, включая будущих солистов. Индивидуальное пение имеет тенденцию активизировать силу голоса, а хоровое учит самоограничению звучания. Так обретается “золотая середина”.

Хоровое пение как искусство массовое выявляет певческие голоса и помогает у них наладить вокальную функцию, делает ее естественной и автоматизированной.

Наиболее опытные певцы хора инициативны в поисках нужного звучания, в нюансировке, фразировке. По ним ровняются остальные участники. Это их совершенствует. В этом польза коллективного пения для основного состава поющих.

Р. Шуман в советах молодым музыкантам писал, что музыкальность лучше всего развивается в хоре и оркестре. Про Ф. Шаляпина известно, что он просил у хормейстера разрешения “настроить голос” в хоре. Л. Собинов утверждал, что привил основные певческие навыки в хоре.

В хоре смолоду пели известные артисты: И. Рупин, Ф. Шаляпин, Л. Собинов, А. Нежданова, Е. Степанова, Д. Смирнов, А. Лабинский, А. Давыдов, Н. Шевелев, О.А. Петров, В.Р. Петров, В. Касторский, П. Сибиряков, С. Мигай, Н. Озеров, И. Козловский, М. Максакова, Б. Гмыря, М. Литвиненко-Вольгемут, М. Михайлов, Г. Нэлепп, Ал. Иванов, Г. Отс, В. Атлантов, Т. Синявская и многие другие. Они приобщились к вокальному искусству с помощью хора. Среди пев-

ших в хоре имена зарубежных корифеев: Д. Рубини, Э. Карузо, Б. Джильи, Т. Скипа, Г. Бембри, М. Андерсон, Н. Гедда, И. Реброфф.

Итак, вокальная работа с певцами хора и со студентами дирижерско-хорового отделения имеет много общего с тем, как занимаются с будущими солистами. Но есть и некоторые различия. Будущему хормейстеру потребуются знания особенностей всех голосов и знакомство с разными певческими направлениями (академическим, народным, эстрадными). Репертуар используется в обучении только доступный для голоса (арии не обязательны).

О ВОКАЛЬНЫХ УПРАЖНЕНИЯХ

Вокалисты используют разнообразнейшие упражнения, в подборе которых трудно усмотреть общие правила, что ведет к путанице в вопросах распеваания.

Цель раздела – систематизировать, критически обобщить имеющийся в литературе и практике опыт по распеваанию: рассмотреть принципы распеваания начинающих певцов разных стилистических направлений; дать анализ практических положений с учетом данных физиологии и психологии; предложить ряд новых рекомендаций, подтвержденных практикой и экспериментально.

Задачи и значение распеваания

Перед исполнением произведений певцы распеваются. Пение упражнений решает две задачи: приведение голоса в наилучшее рабочее состояние и привитие певческих навыков. “Разогревание” голосового аппарата предваряет вокально-техническую тренировку.

Методически эти понятия не смешивают, хотя практически обе задачи могут выполняться одновременно. Для начинающего певца, еще не владеющего в достаточной мере правильным звуком, всякое распевание является технической частью занятий.

Известны две названные задачи распеваания. Но для любителей обнаруживается и третья: знакомство с элементами нотной грамоты.

Распевание должно быть относительно коротким, чтобы больше энергии сберечь для последующих занятий или выступления. Если педагог убедился, что голос ученика достиг хорошего рабочего состояния, распевание прекращается.

Время, отводимое на распевание, зависит от общего тонуса организма и психологической настройки поющего, от режима дня, от

целей распевания. А техническая работа голосом с помощью упражнений ограничивается одним: не переутомляться. Лучше недопеть, чем перепеть.

Методическое различие в “распевочной” и “рабочей” частях урока состоит в том, что в первой части целесообразно давать привычные упражнения, не требующие от поющего особого внимания, впетые. На этом этапе педагог не должен делать много замечаний. Педагог усложняет задания лишь по мере распевания голоса, когда начнут проявляться лучшие качества звучания.

Для удобства в дальнейшем будем называть пение упражнений для вокальной разминки и для развития голоса одинаково: распеванием. Тем более что в работе с начинающими певцами оба эти действия совмещаются.

В распевании выявляются вокально-педагогические знания, опыт преподавателя, его понимание природы голоса. Техническая работа с помощью певческих упражнений – основа всякой школы пения, ее технологическая сущность.

Упражнения помогают певцу совершенствоваться с такой целенаправленностью, которая невозможна в музыкальном произведении. В упражнениях, в зависимости от методической задачи, можно обеспечить и плавный, и скачкообразный подход к нужной ноте, сделать ее проходящей или выдержанной. Одному удобнее освоить проблемный звук, подходя к нему сверху, другому – снизу.

Потребность в распевании диктуется законом о постепенности приведения органов голосообразования в активное рабочее состояние. Заставить работать голосовой аппарат с максимальной отдачей можно, лишь постепенно подводя его к этой работе. Распевание – связующее звено между покоем и певческой активностью, мостик от одного физиологического состояния к другому. Необходимо время для полноценного включения соответствующих органов в деятельность. Длительность настройки зависит от опыта и приобретенных навыков. Чем больше умения, тем короче распевание.

Распеваясь, вокалист как бы проверяет “рычаги” управления голосом, подготавливает себя к уверенному владению им. Настроившись в распевании на легкое звучание, вокалисты удобно себя чувствуют в последующем лирическом пении. Тренируясь ярким или приглушенным звуком, они поют затем соответственно более или менее светло.

Постепенность и целенаправленность

В мире нет двух одинаковых голосов, следовательно, настраивать их нужно по-разному. Но, несмотря на индивидуальные задачи распевания, для каждого поющего упражнения должны систематизироваться по трудности. Начинать настройку рекомендуется с самых легких для голоса упражнений, постепенно усложняя их. Необходимость постепенности в тренировках широко известна. Тем не менее, этот принцип часто нарушается.

Из множества упражнений на первом этапе применяются те, которые имеют простой мелодический рисунок, поступенное движение, легко запоминаются – в пределах терции, квинты.

Инструменталисты в процессе тренировки зачастую играют гаммы от низших звуков до высших. Вокалисты же вначале осваивают преимущественно средние тоны диапазона. Это в дальнейшем позволяет значительно расширить объем голоса. Такой метод проверен практикой и широко признан.

На первых занятиях не следует давать много упражнений, чтобы не распылять внимания певца. Но и задерживаться на одном не рекомендуется. Их смена внесет разнообразие. Количество упражнений определяется в зависимости от конкретных условий (состояние голоса, цель предстоящей работы). Крайние по высоте звуки при распевании выбираются в соответствии с уровнем подготовки певца.

Привычная последовательность упражнений целесообразна в начале распевания, к концу порядок упражнений лучше менять. Иначе образуется привычка к определенной очередности, а техническая работа теряет эффективность.

Повторность упражнений – один из основных принципов выработки певческих навыков. К определенным упражнениям следует возвращаться, пока не изменится поставленная цель. Чтобы упражнения не надоели, нужно рассматривать их с разных точек зрения, уводя известные оттенки с новыми. Механическое повторение малопродуктивно. Вредно петь упражнения без целевой направленности. Распеваться “вслепую” – терять время и голос. Не только педагог, но и подопечный обязаны знать назначение любого исполняемого упражнения.

Рассмотрим некоторые целевые установки упражнений.

Если голос имеет тенденцию к открытому, плоскому тембру, то целесообразно использовать “о, у”. Общеизвестно применение “о, у” при округлении звука и при сглаживании регистров. Эти гласные

способствуют расширению глотки, что помогает формированию верхнего регистра.

Для выработки звонкого, светлого звука эффективны гласные “и, е”. Возможны сочетания их с согласными “б, д, з, р”. Эти слоги придадут звучанию яркость, металлическость.

Русский язык удобен для пения. Но разговорные “и, е” в нем излишне узки. В пении следует их формировать более объемно, для чего полезно тренировать очередности “о-и, у-и, о-е, у-е”. При этом по инерции (но лучше и сознательно) объемность первых гласных переносить на вторые. Однако последние при разомкнутых зубах должны оставаться четкими, не искаженными.

Практика показывает, что певцы склонны непроизвольно сохранять в упражнениях исходное регистровое звучание. Если поется восходящая гамма, то по физиологической инерции сохраняется в ней характер первых звуков, и на определенной высоте голос “запирается”, не переходя к преобладанию головного звучания. Поэтому начальные распевки полезнее строить в мелодическом движении сверху вниз, что помогает найти и перенести вниз “высокую позицию” звучания. Такие упражнения строят на среднем участке диапазона, ближе к верхнему регистру. А при достаточной опытности педагога и ученика можно начинать прямо с переходных звуков при условии их абсолютно нефорсированного звучания. Это способствует выработке однорегистровой смешанной функции голоса: все проблемы сглаживания голоса на основе смещения звука будут решены. Переходные звуки и расширение диапазона голоса перестанут быть проблемой из проблем.

Переходные звуки полезно научиться петь тихо. От природы гортань в разных регистрах работает различно. А форте, закрепляя регистровую настройку гортани, мешает плавному переходу в другой регистр.

Некоторым помогает найти головное резонирование пение с закрытым ртом на “м, н” (мычание, нычание), а также на “в” (звук «на губах»). Такой способ «разминки» уместен и тогда, если перед выходом на сцену желательно опробовать голос, а в зале уже собирается публика, которая пришла слушать концерт, а не распевки.

Мычание не зажатым, а проточным звуком усиливает резонаторное сопротивление, снимая этим напряжение голосовых складок (импеданс). Но разминка на «м» может поднимать гортань и суживать голосовую щель. Это легко устранить расширением глотки с по-

мощью положения зевка. Этот методический прием опускает гортань и приоткрывает голосовую щель.

В йотированных гласных есть элемент “й”, вносящий более высокий строй звучания. Применение йотированных гласных способствует собранности звука и противодействует форсировке. Например, на “я”, по сравнению с “а”, форсирование несколько затрудняется. Однако скользящий артикуляционный уклад йотированного гласного часто провоцирует певца на “подъезды” к звукам (неточное попадание на нужную высоту), что требует внимания к безукоризненной атаке (началу) звука.

Для выработки точной атаки применяется, в частности, пение стаккато. Оно к тому же активизирует дыхание, тренирует его задержку.

Вокальные упражнения применяются в начале занятий, но могут использоваться и в любой момент урока, предшествуя исполнению какого-либо произведения. Если характер требует протяжного звучания, то подготовка ведется на плавных упражнениях. Перед подвижной пьесой уместны быстрые упражнения. Подвижные темпы стимулируют облегченное звучание, а медленные темпы – насыщенное.

Иногда создаются упражнения специально для преодоления вокальной трудности определенного произведения или используются фрагменты разучиваемых сочинений. Музыкальную фразу, тесситурно неудобную, сначала впевают на центре диапазона, постепенно подводя ее к нужной тональности. А если какая-то фраза вокально особенно удастся, то ее вообще применяют в настройке.

Филированием обычно занимаются на более поздних этапах обучения, когда уже создана для этого достаточная база. Для филирования необходимо умение пользоваться головным резонированием без потери опоры звука. Филирование затруднено при напряженном звучании голоса. Поэтому в противовес напряженности вполне можно использовать филирование и на начальном этапе (при мастерстве педагога).

Упражнения для выработки пиано полезно строить на контрастном исполнении форте и затем пиано, что способствует сохранению звонкости голоса и активности дыхания на пиано. Такие упражнения как бы имитируют эхо. Пиано требует такой же опоры дыхания, как и форте.

Развитию управляемости голоса может способствовать контрастность вокальных задач. Полярность заданий обостряет вокальные

ощущения (придыхательная атака – твердая; форте – пиано; стаккато – легато). Это помогает явственнее почувствовать “рычаги” управления голосом.

При выполнении упражнений в сопровождении фортепиано соблюдается определенный метроритм, организующий дыхание, внимание, чувство ритма. Модуляции в аккомпанементе для распевов нужно исполнять в том же характере и темпе, в котором поет исполнитель. Если упражнение поется в быстром темпе, то промедление в аккомпанементе мышечно расхолаживает вокалиста, лишает его собранности, активности, нарушает автоматизм.

Увлекаясь, иногда излишне громко играют сопровождение к упражнениям. Это снижает музыкальную атмосферу.

Если у исполнителя в пении без инструментального сопровождения страдает интонация, то упражнение целесообразно делать двукратным на одном дыхании. При этом мелодия играется только первый раз. При повторении без подыгрывания исполнитель обычно поет чисто. Этот прием может быть этапом для перехода к исполнению упражнений без подыгрывания мелодии.

Рекомендуется петь упражнения и без аккомпанемента. Это развивает слух, обостряет ощущение лада. Играя модуляции, педагог может в некоторых несложных упражнениях не подыгрывать мелодию.

Работа над вокальными упражнениями, решая в основном задачи технические, не может рассматриваться в отрыве от музыкально-художественных целей. Развивать художественное воображение, подсказывать исполнителю настроение следует уже на первых шагах технической работы.

Наиболее активную вокально-техническую работу уместно проводить не на первых порах обучения, а на средней стадии подготовки. Интенсивная техническая работа сковывает новичков, так как неопытные певцы не имеют развитых вокальных ощущений, на которые можно было бы опираться. Для новичков техническую работу удобнее осуществлять через художественный образ, воздействуя на эмоциональную сферу (о саморегуляции изложено выше).

Между упражнениями, вокализациями и последующими произведениями должна быть преемственность. Бывает, к сожалению, что вокалист поет удачно в упражнениях и дефектно в произведениях. Например, у тенора в распевании хорошо звучит “си” первой октавы, а в

романсе не получается “соль”. В таком случае упражнения не достигают цели.

Несколько слов о показе голосом. Подражание способствует целостной организации работы голосового аппарата. Но плохо, если ученик лишь слепо подражает педагогу. Это обезличивает учащегося. Опасность копирования особенно велика при однородности голосов. Случается, что преподаватели с низкими голосами иногда перегружают высокие. А педагоги с высокими легкими голосами имеют тенденцию обеднять мощные низкие.

Осознанность упражнений

Осознанность упражнений повышает их результативность, сокращает путь к достижению цели.

Педагог посвящает новичков в певческие тонкости постепенно, не отпугивая трудностью вокальных задач. Когда при исполнении упражнения обнаруживается несколько недочетов, сознательно пропускаются менее значимые из них и указывается только главный. После устранения основного недостатка исправляются второстепенные. Иначе внимание певца распыляется, и задачи выполняются плохо.

Понятно, что начинающие певцы не в полной мере умеют влиять на работу голосового аппарата. Они поют произвольно. На первых порах и не следует слишком вмешиваться в этот автоматизм. Но постепенно с помощью упражнений ведется работа над более осознанным управлением голосом. Вокалисты обычно проходят все стадии от бессознательного пения через анализ голосообразования к автоматизму зрелого певца.

Если вокалист поет совершенно неосознанно, то ему легко сбиться, встретив в самостоятельной работе незнакомые трудности. Певец, сознательно управляющий голосом, логическим путем найдет способы их устранения. Это одна из главных причин, показывающая важность осмысленного владения певческими навыками. Кроме того, сознательное пение упражнений повышает интерес к ним. Бессознательное пение вносит скуку, пассивность, невнимательность, быстрое утомление, замедляет совершенствование. Осмысленный метод работы позволяет певцам распеваться самостоятельно.

Повышению роли сознания способствует правильная вокальная терминология. Если выражаться туманно, то обучающийся вряд ли осознает певческий процесс. Вокальная терминология образна и, к сожалению, неточна, так как рождается из субъективных ощущений.

Надо постоянно совершенствовать свой профессиональный язык. Перед распеванием уместна короткая беседа о назначении применяемых упражнений. На первом занятии можно сказать об эффективности упражнений в развитии голоса, слуха, отметить, что артисты много внимания уделяют им.

Для мыслящего педагога процесс распевания полон вопросов и проблем. Преподавателю приходится быть гибким, отказываться от привычных для себя приемов, если кому-то они не приносят должного результата. Н.А. Римский-Корсаков говорил, что настоящий педагог не должен претендовать на непогрешимость, на то, что он все знает и никогда не ошибается; наоборот, он всю жизнь неутомимо ищет, и только иногда ему удастся найти искомое.

Интервалика упражнений

Если занятия опытных певцов могут охватывать все мелодические интервалы, то новичка ограничивают легкими. Начальная применимость интервалов примерно такая: прима, секунды большие и малые, малая терция, кварта, большая терция. Такой порядок усвоения интервалов подсказывает анализ народных песен.

Основной материал вокальных мелодий и упражнений – мелодические секунды. С них и нужно начинать обучение.

Музыкальный теоретик и публицист Н. Компанейский ошибочно писал, что “во всех школах пения изучение интервалов начинается с секунды... Только Глинка отнес изучение этих интервалов к концу курса как наиболее труднейших”. Это утверждение переключало во многие издания и повторялось там без серьезного анализа. В результате в вокальной методике распространилось мнение, что Глинка, считая секунду труднейшим для голоса интервалом, якобы предлагал лишь к концу распевания работать над ней.

Рассмотрение упражнений Глинки показывает, что из восемнадцати упражнений для баса двенадцать построены на секундовых интонациях. А первые упражнения состоят исключительно из секунд. Столь же много секунд и в упражнениях Глинки для сопрано (опубликованы только в 1953 году). Из тринадцати упражнений восемь содержат одни секунды. Искаженное толкование взглядов Глинки, родоначальника русской вокальной школы, вредит певческому делу. Восстановим истину: Глинка – за секунду в вокальном обучении.

Как показали наши подсчеты, в народных песнях секунды большие и малые составляют вместе более половины мелодических

шагов. А самые употребимые мелодические движения не могут быть “труднейшими”. Они привычны и удобны для пения. Впрочем, интонируются они вокалистами не всегда точно. Сложность интонирования создает ладовая неустойчивость, которая свойственна одному или, реже, двум звукам мелодической секунды. К тому же, секунд много, поэтому на них интонационные дефекты встречаются чаще. Для голоса же секунды удобны, так как не требуют большой мышечной перестройки, способствуют выработке легато. А певческое удобство помогает и интонированию. Только при плавном голосоведении обеспечивается чистое интонирование.

Интонационная сложность секунды, разумеется, не столь сложна, чтобы овладевать этим мелодическим шагом на поздних этапах развития. Предъявляя повышенные требования к слуху, секунда не вредит неопытному певцу, которого целесообразно тренировать в первую очередь именно на секундах, то есть идти от часто используемых к другим интервалам. Аналогично иностранный язык изучают с самых употребимых слов, из ходовых словосочетаний составляют разговорники.

Поначалу необходимо упражняться на тех вокальных движениях, из комбинации которых может образоваться большинство вокальных мелодий. Это – секунды.

Существенна и мелодическая направленность упражнений. Более удобна нисходящая поступенная мелодия. Такого мнения придерживается профессор Е.К. Милькович: “Говоря о последовательности в подборе учебного материала, нужно заметить, что вначале очень полезно изучать песни с нисходящим мелодическим движением”. Профессор С.П. Юдин: “Лучше пользоваться не восходящими, а нисходящими гаммами”.

Интервалы в фольклоре (авторский анализ 3000 песен)

	Песни русские	Песни разных народов
Прима	17,54 %	17,20 %
Секунда малая	15,94 %	6,19 %
Секунда большая	40,46 %	35,67 %
Терция малая	12,11 %	13,42 %
Терция большая	5,20 %	4,62 %
Кварта	8,38 %	4,38 %
Тритон	0,05 %	0,06 %

Квинта	3,44 %	2,14 %
Секста малая	0,56 %	0,55 %
Секста большая	0,66 %	0,27 %
Септима малая	0,14 %	0,41 %
Септима большая	0,02 %	0,01 %
Октава	0,27 %	0,27 %
Превышение октавы	0,02 %	0,02 %

Овладение верхним регистром

Мастера бельканто впечатляют звучностью «верхов». Но для большинства певцов высокие звуки проблемны. В ошибочном представлении начинающих вокалистов верхние звуки, якобы, надо петь громко, на крепкой опоре. А отсюда зажим гортани, форсировка звучания. На это наводит ряд причин. На высоких звуках чаще встречаются вокальные кульминации. Да и в быту, крича вдаль, используют верхние звуки диапазона, напрягая дыхание и гортань. Перенос в верхний регистр механизма звукообразования центральных тонов неприемлем, так как с продвижением голоса вверх должна возрастать доля головного звучания. Иначе фонация затрудняется: гортань перенапрягается, голосовая щель запирается, противостоя напору дыхания. Все перечисленное создает порочный образно-слуховой стереотип, ведущий к форсировке «верхов».

Вначале охарактеризуем фальцет и его ценность в овладении «верхами». О роли фальцета сведений в методической литературе мало. Даже именуется фальцет с оттенком негативным: *falso* – ложный голос. А крупный французский ученый Р. Юссон совсем ошибочно высказывается о фальцете, настоятельно рекомендуя «мужчинам (даже самым высоким тенорам) никогда не использовать при пении фальцет» (Певческий голос, 1974, с. 135). Это утверждение опровергает сама практика. Мастера бельканто в абсолютном большинстве (особенно тенора) великолепно владеют фальцетом. Достаточно послушать их внимательно в большом количестве. Даже басы успешно используют фальцет: Шаляпин, Ребров и др. По тембру легкий, воздушный фальцет специфичен. Это разнообразит звуковую палитру, контрастируя с мужественным тембром голоса. Важно лишь, чтобы фальцет не выбивал гортань из стабильного высотного положения в пении, чтобы фальцет и зевок объединились.

Мужским голосам ценно извлекать пользу из фальцета для образования смешанного звучания. Ведь подключение фальцетной функ-

ции у мужчин ведет к смещению голоса. А без этого нет академического звучания.

Фальцет в процессе микстования должным образом организует компоненты гортани. Ставит их в нужное соотношение, не замыкая голосовую щель, освобождая гортань от излишнего сопротивления с дыханием.

Издrevле вокальная культура была представлена церковным пением, где мужские голоса следовали правилу: чем выше, тем тише, переходя к фальцету. Учитывая регистровое строение голосов (фальцет — верхний регистр), физиологически это естественный фонационный режим. Соглашаясь с природой голоса, он не грозит неудачами, происходящими от расширения сверх меры грудного звучания и форсировки верхних звуков.

Однако оперный жанр потребовал от певцов силы звука, способности «прорезать» оркестр. Кульминации обычно располагаются в верхней части диапазона, где фальцетные верхние звуки, лишенные драматизма, не убедительны в опере. Вокальная практика нашла способ усилить их, синтезировав слабый фальцет с мощным грудным звучанием. Голос обрел смешанный, микстовый характер. А для певцов прибавилось забот с обработкой голоса...

Смешанным звуком до обучения наделены редкие счастливицы с природной постановкой голоса. В основном же микстование — задача трудоемкая, где кроются многие вокальные неудачи. Смешивая звучание, двигаясь вверх, необходимо уже с «низов» постепенно наращивать долю головной функции.

Что предлагает автор? Если, микстуя в положении зевка, не усиливать, а в учебных целях временно уменьшать звучность при подходе к верхнему регистру, то технические сложности устроятся. Певец не испытает затруднений с переходными звуками и со смещением голосовой функции. Предлагаемый прием способствует раскованности певческого аппарата, открывает возможности для выявления диапазона и красоты тембра.

Укрупнить фальцетно-микстовые «верхи» довольно просто (в соответствии с природными данными). Для этого в положении зевка, расширяющего глотку, надо укрепить опору дыхания.

Разумеется, если учащийся наделен исключительными верхними звуками — не обязателен режим пиано. Но в затруднительных случаях помогает тенденция к ненапряженному фальцетно-микстовому звучанию. Важно описанный прием противопоставить практике уси-

ния звука с продвижением вверх. Ценно понимание, что если возникает затруднение с верхними звуками, то существует безотказный способ облегчить фонацию, повысив долю фальцетного звучания, что подсказывает сама природа голоса. А идти против природы бесперспективно. Временно отступить даже к несколько избыточно-фальцетному голосообразованию – это тактический ход для овладения полноценными верхними звуками. Меньше будет вокального брака, сохранятся многие голоса!

0 Расширение диапазона и овладение верхними звуками считается процессом сложным. Ведь переходные тоны и звуки головного регистра нередко звучат напряженно, скованно, излишне открыто или перекрото.

Некоторые полагают, что верхние звуки – природный дар: он есть или его нет. Однако диапазон потенциально заложен у всех певческих голосов. Эту потенцию надо уметь раскрыть. Мешает расширению диапазона:

- непонимание регистровой природы голосов;
- неумение смешивать звук;
- перегрузка грудным тембром центра и «верхов», – форсированное пение (особенно переходных звуков);
- ? неверное применение вокальных упражнений.

Мужские голоса в основе грудные. Натуральный головной регистр (фальцет) редко употребим в быту (в речи, в пении) и занимает меньшую часть диапазона. А так как наибольшая часть диапазона имеет грудной тембр, привычный для певцов, то смешение – это в основном внедрение в голос головного звучания. Фальцет в упражнениях вполне может быть исходным, чтобы создать инерцию для слияния головного звучания с грудным.

Упражнения для смешения регистров вполне допустимо начинать с фальцета.

Начиная с фальцета, в нисходящем движении на переходных нотах голос сам перейдет к более выраженному грудному тембру даже помимо воли певца. Но в силу инерции (а весьма желательно и сознательно) голос сохранит долю головного звучания. Оба тембра получат тенденцию к слиянию. Голос с большей легкостью обретет искомый смешанный характер.

Соединение фальцета и грудного звучания приходится осуществлять настойчиво, чтобы автоматизировать этот сплав. Зато смешение регистров очень упрощает другие серьезные задачи: расширение диа-

пазона, превращение проблемных переходных звуков в удобные. Улучшаются также тембровые и динамические качества, кантилена.

Таким образом, не всегда мужским голосам необходимо начинать тренировку с «примарных» тонов. Для выработки смешанного звучания бывает перспективнее тренаж с высоких фальцетных звуков или с переходных в нисходящем движении. Примарные же тоны естественно звучат в грудной манере, а у некоторых – в исключительно грудной. Это может препятствовать смешению звуков, затруднит ход наверх, создаст трудности с переходными тонами.

В упражнениях зачастую полезно петь тихо опёртым звуком в верхнем регистре, даже самые высокие тоны! Для этого соединяют опёртое фальцетное звучание с положением зевка. Подключение фальцетного механизма активизирует краевую работу голосовых складок. Такая тенденция ведет к опёртому смешанному звучанию. А малая звучность вынуждает певца не давить дыханием, включая в работу мышцы-вдыхатели. Это создает баланс в мягком противостоянии выдыхателей и вдыхателей при плавном перевесе первых, что оберегает от форсировки звучания.

Сознательному управлению гортань почти не поддается. Многие не без основания считают, что привлекать внимание к работе гортани – значит провоцировать ее зажим. Однако дать нужный характер деятельности гортани можно!

Учитывая инертность мышц, смешению звука помогает чередование фальцета и опёртого звучания «на положении зевка». Как отмечалось, в упражнениях начальный фальцет частично внедряется в последующее грудное звучание, превращая его в смешанный звук. Если смешение поначалу все же затруднено, то целесообразно больше уделять внимания фальцету, не одним, а двумя-тремя фальцетными звуками «на зевке» предварять негромкое опёртое звучание.

Внедрение фальцета обогащает голос:

- дает проточность дыханию, звук не запирается;
- голос не форсируется;
- активизируется верхняя певческая форманта;
- устраняется пестрота регистров;
- расширяется звуковысотность;
- закладывается основа певческого долголетия.

Итак, у мужских голосов подключение фальцетной функции ведет к микстованию, без которого нет академического звучания. Фальцет при грамотном применении должным образом ставит компонен-

ты гортани в нужное соотношение, не замыкая голосовую щель, этим освобождая гортань от чрезмерного противоборства с дыханием. Ориентация на фальцет придает фонации мягкость, певучесть, помогает филировке звука. К тому же, легкий, воздушный фальцет сам по себе способен разнообразить звуковую палитру, контрастируя с мужественным тембром голоса.

Поскольку видимых рычагов управления голосом мало, то целесообразно привлечь в помощь **инерцию** – пассивность органа к перестройке функции. Фальцет в упражнениях вполне может быть исходным, чтобы создать инерцию для слияния головного звучания с грудным. Фальцет – природное свойство голоса. Игнорировать его – значит пренебрегать природой. Покорить природу можно, подчинившись ей.

Смещение регистров требует сознательной работы: *сознательно* организуют *подсознательные* действия. Сознательность дает уверенность во владении голосом. Подсознательность – необходимый автоматизм.

Изложенное относится и к женским голосам. Отличие в том, что голосовые складки мужчин крупнее, контраст между фальцетом и грудным звучанием заметнее. У женщин есть средний, микстовый регистр. А головное звучание у них не принято называть фальцетом.

Не форсировать голос

Частый недостаток певческого звучания – форсирование голоса. Форсируют, активизируя дыхание, стремясь к большей звучности. Голосовые складки не могут противостоять чрезмерному напору дыхания. Сопrotивляясь воздушному давлению, им приходится пересмыкаться, гортань напрягается. Звук становится жестким, скрипучим. Надо соразмерять силу дыхания с возможностями гортани. Оперные певцы, поющие в больших залах, вынуждены повышать силу дыхания, особенно в эмоциональных, кульминационных местах. Но пневматическая нагрузка у них при этом частично смещается с голосовых складок на преддверие гортани, то есть на вестибулярные складки. Природа оперного голоса это позволяет.

Вторая причина форсировки – пестрота регистров. Переходя с нижнего регистра в верхний, воспроизведение звуков остается в исходной манере. Это не физиологично. Механизм грудного звукообразования не может быть без форсировки перенесен в головной регистр. Если же голос объединил воедино способы грудного и головного зву-

чаний (замикстован), то тесситурные трудности уменьшаются или устраняются вовсе. Смена тесситуры, широкие мелодические скачки, даже пестрота гласных – всё это может зажимать гортань, вести к форсировке звука. Взаимодействие дыхания и гортани нарушается: напор дыхания зажимает гортань. Так возникает форсировка звучания. Формирование глотки в положении зевка приоткрывает голосовую щель и этим снимает напряжение голосовых складок. Пневматическая нагрузка смещается на вестибулярные складки. Не скованная амплитуда вибрации голосовых складок при расширенной голосовой щели и сгущение воздуха при сближении вестибулярных складок дают возможность повышать мощь звучания.

Образцы упражнений !

Образцы упражнений для облегчения верхних звуков, для смещения регистров и расширения диапазона приводятся ниже. Пiano означает стремление к фальцету или фальцетно-микстовому звучанию. Упражнения петь связно, транспонируя по полутонам вверх и вниз, чередуя медленные и подвижные темпы. Гласные и слоги – по индивидуальному выбору. Нотные примеры показывают лишь методическую направленность, учитывая которую можно строить по своему усмотрению множество упражнений.

Бас



Первое упражнение, вопреки традиции, начинается с высокого фальцетного звука, что должно придать голосу инерцию головного звучания. На последующих нисходящих звуках нужно не утратить исходный способ работы голосовых складок.

равдано. У баса звуки *си, до* переходные.

МИ - МИ - МИ - МИ - МИ - МИ - МИ
ВЬЕ - НЬЮ - ВЬЕ - НЬЮ

а - о - е - у - и
и другие последовательности

до - си - ля - соль - фа
ха - ни - ма
Ро - ди - на мо - я

Лю-ли-люли - люли-люли - лю
мо-ми мо-ми мо-ми-мо-ми-мо

Я Я Я Я Я Я Я Я Я

В распевании применимы и попевки. Они воздействуют на обучающихся эмоционально благодаря смысловому содержанию. Мелодия

окраску и форму звука.

Как хо - дил, гу - лял Ва - ню - ша.

Как хо - дил, гу - лял Ва - ню - ша.

Во по - ле бе - ре - за сто - я - ла.

Во по - ле бе - ре - за сто - я - ла

Спи, мо-я ми-ла-я, креп-ким сном.

Спи, мо-я ми-ла-я, креп-ким сном

Ночь о - сен - ня - я.

Ночь 0 - сен - ня - я.

Уж ты по - ле - мо - е.

Уж ты по - ле мо - е.

3х. IV - бр - нум - ка. Ут ром!

Эт. ПУ БУ НУПН КА КУ ПОМ

Вдоль по Пн - тер - ской.

Вдоль по Пиртской

БЫ - ло у те - щень - ки се - ме - ро зя - ть - ев.

Бы - ло у те - шень - ки се - ме - ро - зять - ва

у за-ри-то, у зо-ренъ-ки.

у за-ри-то, у зо-рень-ки.

Ой ты, Волга, Волга ре-чень-ка.

Ой ты, Волга, Волга ре-чень-ка.

При-хо-ди-те, го-сти, к нам ко го-ря-чим ко бли-нам.

При-хо-ди-те, го-сти к нам, ко-го ра-зум ко-бим нам

Аудиораспевание

Голосовые складки реагируют (сближаются, натягиваются и т.д.) от мысленного следования за мелодией, от слушания музыки. Мысленное пение влияет на гортань. Поэтому важно, какую музыку слушать. “Распеться” можно и путем прослушивания качественных вокальных звукозаписей. Для этих целей полезно иметь домашнюю фонотеку.

Уместно чередовать звучание мастеров и собственного голоса. Это поможет осознать свои сильные и слабые стороны. Целесообразно составить фонотеку с наиболее удачными записями своего голоса. Разные периоды жизни, разные ситуации, в которых проводились звукозаписи, дадут богатый материал для самоанализа. Многие певцы, пропев даже десятки лет, не полностью осознают свою вокальную индивидуальность. Бывает, прозрение приходит поздно, когда потеряны лучшие годы для реализации певческого потенциала. А случается, что улучшает певческий уровень малая частность. Например, певец ряд лет искал высокую позицию звука, а фонация оставалась при этом некачественной. Но вот он осознал, что для него важно петь на низкой гортани. И технический уровень его звучания повысился.

С помощью магнитофона можно и себя контролировать, и создать ежедневный звуковой фон из эталонных звучаний мастеров. Как же это удобно — многократно слушать дома и анализировать вокальные звучания. Можно это делать даже, готовя завтрак, проводя уборку квартиры, а с помощью диктофона прослушивать свои записи в дороге по пути на собственный концерт.

В процессе выступления самоконтроль голосообразования снижается. Ведь внимание исполнителя смещается на сценические задачи, эмоции, на контакт с публикой, на акустику, на ансамбль с аккомпанементом. Поэтому очень полезен последующий анализ звукозаписи этого выступления. Звукозапись своего пения помогает осмыслить звучание.

Ценно осознать свой голос, его технические возможности. Осознанная техника надежна и поддается повторению.

ПРИНЦИПЫ НАЧАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ ПЕНИЮ

Принципы не строго обязательны для всех. Певец в занятиях выступает творцом, а не исполнителем штампов и инструкций. Но творческий музыкант знает, что общепедагогические установки ориентируют его в занятиях. В работе с начинающими певцами полезно учитывать следующие принципы.

1. Разработка примарных тонов,

то есть начальное совершенствование *центральных* звуков диапазона, которые составят основу вокального развития. Исходя из самых естественных тонов закрепляют органику звучания, достигая

этим в дальнейшем наилучшей фонации кратчайшим и наиболее верным путем.

2. Вокальность мелодического материала,

то есть *удобство* для пения начальных вокальных упражнений и музыкальных произведений, “благодарность” для голоса учебного репертуара певцов, позволяющего культивировать качество фонации при нефорсированном развитии звуковысотности и силы голоса.

3. Неусложняющийся мелодический материал,

то есть *поначалу* диапазон вокальных партий для большинства певцов не увеличивается, мелодика учебного материала не усложняется. При этом постепенно повышаются требования к осознанности певческого тона, автоматизируются вокальные координации, совершенствуется исполнительство.

4. Звуковой “комфорт” в начале занятий,

то есть *поначалу* вызывать, поддерживать благоприятные певческие ощущения, достигать наилучшей эмиссии звука, что “по инерции” переносится на последующую фонацию.

5. Оптимизация тембра,

то есть исходной задачей и основой всего вокального воспитания является достижение наилучшего тембра голоса — указателя рациональной и взаимосвязанной работы всех органов голосообразования.

6. Многократная отработка качества звучания,

то есть мягкость, свобода, звонкость, певучесть, округлённость, благородство тона следует совершенствовать и закреплять в повторении. Работа эта никогда не завершается, даже если выполняются элементарные задачи. Вокальные качества творчески ищутся каждый раз как бы вновь.

7. К звуку через эмоции и художественный образ,

то есть звучание организует на первых шагах не столько вмешательство методически незрелого сознания ученика в комплексный фонационный процесс, сколько формирование звука с помощью эмоционально-образных представлений. Но вначале эти эмоции надо пробудить.

8. Определение преднедостатков фонации,

то есть изживание первопричин некачественного звучания, устранение педагогом не только дефектов, но и преддефектов звука (искажённое представление о звуке; перевозбудимость, нарушающая пластику дыхания, и т.д.).

9. Разработка выигрышных сторон исполнителя,

то есть лучшие певческие качества рассматриваются как отправные. Вначале поощряются сильные стороны. Ученика воодушевляют положительной оценкой его действительных возможностей (без перехваливания). За исходное в таких стимулирующих занятиях берется то, что лучше получается. Недостатки при этом вытесняются достоинствами. Каждое занятие – удовлетворение.

10. Выявление ведущего фактора развития,

то есть определение звена исполнительского комплекса, в котором концентрируются индивидуальные “рычаги” развития певца. Для одного – смещение голосовой функции, если разрознены регистры, для другого проточность дыхания, если оно “запирается”, и т.д.

11. От основного к частному,

то есть начинать занятия с наиболее употребимых действий. Идти от центра диапазона к краям, от секундовых шагов – к другим мелодическим интервалам, от умеренных темпов – к быстрым или медленным.

12. Преемственность при смене преподавателей,

то есть сохранение положительных вокальных навыков, привычных приемов, опора на знакомое. Осмотрительность во введении новых вокальных требований.

Певцам с удовлетворительной вокальной формой перестройка манеры грозит потерей голоса. Несоблюдение преемственности при переходе из художественной самодеятельности в музучилище и в консерваторию вредит голосам.

13. Знание разных звукоформирований,

то есть когда исполнительский профиль певцов поначалу не определен, то знание педагогом академического, народного, эстрадного исполнительства способствует раскрытию певческой индивидуальности.

14. Развитие индивидуальности любителей,

то есть у певцов-любителей не отторгают самобытные свойства, даже если последние не укладываются в традиционные для профессионалов жанровые направления.

15. Приобщение к самостоятельной работе,

то есть привлечение певцов к посильной самостоятельной работе, не откладывая ее до полной методической зрелости. Организация под контролем педагога самостоятельных занятий: декламация слов песни, скороговорки, “мычание, нычание” на примарных тонах, отра-

ботка перед зеркалом формы открытия рта, положения зевка, расширяющего глотку.

16. От подражания к индивидуальности,

то есть с обретением певческого опыта новичку важно осознать личные вокальные возможности и уходить от слепого подражания, с которого начинают все.

17. Ориентирующий характер занятий,

то есть методическая ясность первых уроков, постепенное подведение сознания под вокальную функцию певцов, исправление искаженных представлений о своем голосе.

18. Осмотрительность в слуховых оценках,

то есть подстраховка слуховых впечатлений, аналитическая и коллективная проверка их с целью уменьшения субъективизма, страстей, настроений, направленности мыслей.

19. Корректировка вокального слуха ученика,

то есть вскрытие ошибочных слуховых представлений. В частности, определение для исполнителя родственных его голосу вокальных образцов: певцов с одинаковой жанрово-стилистической направленностью, с однотипными голосами, с близкой и как бы эталонной манерой пения. Умение определять соответствие репертуара своему голосу.

20. Систематическая психотренировка,

то есть на всех занятиях упражнять не только голосовой аппарат, но и психику. Учить успокаиваться или тонизироваться с помощью представлений, словесных формул, проводить настройку на творческую собранность, уравновешенность перед концертом.

21. Индивидуализация занятий,

то есть “поштучная отработка” каждого голоса как единственного в своем роде, рассматривая методические правила только как общие, ценные ориентиры.

22. Смещение звука,

то есть преодоление природного рассогласования механизмов грудного и головного звучаний, выработка сплава того и другого, индивидуального в отношении баланса грудного и головного тембра на различных участках диапазона. С повышением звука доля головной функции возрастает, с понижением – увеличивается грудное звучание.

23. Недопущение форсировки звучания,

то есть соблюдение меры природной звучности, баланса во взаимодействии дыхания и гортани. Даже малейшая тенденция к форсировке сковывает гортань, ухудшает тембр, сокращает диапазон, обедняет нюансировку и в конечном итоге приводит к деградации голоса. Звуковая мощь приходит позже к певцу, утвердившемуся в свободном органичном звучании, на основе которого мобилизуются максимальные голосовые возможности.

24. Поначалу не увлекаться силой звучания,

то есть, слыша у мастеров бельканто силу голоса, ученики не замечают лирической основы их фонации. Лишь свободно льющееся (невывжимающееся) звучание способно мобилизовать голос на максимальную звучность.

25. Начальный ориентир на камерный репертуар,

то есть камерный репертуар реже провоцирует форсировку голоса, что важно в становлении певца. Первокурсники же музыкальных учебных заведений, ориентируясь на оперных гигантов, зачастую стремятся петь громче и выше, что вредно для развития голосов.

26. Связь обучения и сценических выступлений,

то есть повышение интереса учащихся к обучению с помощью концертных выступлений и как бы коллективная проверка в плановых выступлениях успешности занятий.

27. Прогноз исполнительской перспективы,

то есть предвидение творческой перспективы должно предшествовать формированию методики занятий с каждым певцом. Вокальное прогнозирование повышает эффективность всей работы.

28. Занятие – поиск,

то есть нужные вокальные ощущения приходится каждый раз искать. Самочувствие певца и голосовые ощущения меняются. В достижении оптимального звучания зачастую уместно и экспериментировать. Наилучшую фонацию целесообразно автоматизировать каждодневно. И в то же время исполнять упражнения как будто поешь их впервые, стараясь вновь осознать их, творчески рассмотреть с новых позиций.

29. Начальное обучение – фундамент развития,

то есть начальный этап вокального становления – это период образования основополагающих рефлексивных связей, без которых невозможно правильное вокально-техническое развитие.

30. Певец – продукт музыкальной среды,

то есть мастерами бельканто становятся певцы, воспитанные на благодатном вокальном фоне. Дефектное вокальное окружение ведет к деградации будущих исполнителей. Академический певец должен формироваться в атмосфере бельканто, чему может содействовать домашняя фонотека.

ВОПРОСЫ – ОТВЕТЫ

Этот раздел многоаспектный. Он дополняет и лаконично закрепляет изложенное ранее. Это как бы самоучитель в форме вопросов – ответов. Такое изложение заставляет читателей думать, в немногих словах передавая многое. Вопросник теоретически подкрепляет практику педагогов, расширяя кругозор учащихся.

Пестрая вокально-педагогическая практика и даже не всегда результативна, но петь учит все же она, а вопросник поможет осознать вокальные приемы.

Многочисленны самоучители игры на разных музыкальных инструментах. У вокалистов, как уже отмечалось, их почти нет! В мемуарах певцов меньше всего узнаешь именно о голосовых тренировках. Это объясняется, видимо, трудностью дать вокальные рекомендации. А они нужны, ведь обучение пению иные называют “темным лесом”... Нелегко разобраться во взаимосвязанной работе частей голосового аппарата, скрытого от глаз, но легко запутаться в обманчивых вокальных ощущениях. Что полезно одному – другому может быть противопоказано. Поскольку не учесть особенности каждого певца, то остается дать рекомендации общего характера.

Форма вопросов и ответов позволяет читателю выбрать то, что его интересует. Если какой-то вопрос пока не привлекает внимания певца, то он перейдет к теме, которая его занимает в данный момент. В этом и в лаконизме видится ценность предлагаемой формы изложения.

Литература по вокальной методике рассчитана в основном на опытных исполнителей и методистов. Но важно подводить сознание и под вокальную функцию новичков, чтобы они, не отклоняясь от верного пути развития, могли не устраниваться от посильной самостоятельной работы. Предлагаемый материал в доступной форме рассматривает как простые, так и сложные проблемы вокальной методики и нацелен на одинаковое толкование вокальных понятий. Это цен-

но, имея в виду разнородность методических установок, неточность певческих ощущений и условность вокальной терминологии.

Противоречивость вокальных позиций объяснима. Скажем, певец-артист десятки лет, руководствуясь своими ощущениями. Вот и должно ему казаться, что выверенное им в практике – великое достижение. Поэтому многие умные певцы остаются всё же в плену обманчивых представлений. Однако, что хорошо ему – не всегда помогает другим.

В этом разделе суммированы существующие в литературе и в практике наиболее здравые суждения. Впрочем, с оттенком авторской интерпретации. Отдельные положения отчасти или почти полностью авторские. Перечислим эти темы. Концепция естественной саморегуляции голоса. Проблема микстования. Влияние на фонацию размыкания голосовой щели и роль при этом надгортанного сфинктера. Признаки вокальности мелоса. Специфика работы с певцами-любителями.

Авторского толкования не избежать. Да и не следует этого делать, работая педагогом в вузах почти полвека! При пестроте вокальных методик все равно с кем-то вступишь в противоречие. Поэтому взвешенная авторская позиция уместна.

Материал выверен в практике. Вкрапление художественных элементов и юмора (иллюстрации, афоризмы, стихи) нацелено на обильное восприятие сложных явлений.

Темы вопросника рождались отчасти в общении со студентами. Проводился анкетный опрос. Предлагалось написать вопросы, на которые они желали бы получить разъяснения.

Аналогичное объявление было дано в газете, где автор обещал выслать письменный ответ на вопросы вокального характера. Письма пришли из Алтая, Хабаровска, Севастополя, Прибалтики (к сожалению, вопросы в большинстве четкими не были).

Эффективность формы “катехизиса” выверена в веках (катехизис – от греческого: краткое изложение вероучения в виде вопросов и ответов). Хотя способ изложения доходчив, концентрированный текст целесообразно читать не “в один присест”, а периодически возвращаясь к нему для раздумий.

Части голосового аппарата взаимосвязаны. Говоря о гортани, не обойти дыхание. Анализируя дыхание, возвращаешься к гортани. Обсуждая напряжение голоса, опять касаешься гортани и дыхания. Повторы редакционно нежелательны, но по смыслу порой необходимы.

Да и не всякий читатель последовательно изучает текст. Он станет знакомиться с ним выборочно, в зависимости от его сегодняшних интересов. Отсылать читателя в далекие разделы книги за разъяснениями – это его утомит. Лучше уж в вариационном виде повторять некоторые положения. Особенно те, которые в методической литературе недостаточно освещены или раскрываются в новом ракурсе. К тому же, повторенье – мать ученья!

Если у тебя хороший голос, не медли ни минуты и развивай его, рассматривай это как прекрасный дар, которым тебя наделило небо. Р. Шуман

1. Что требуется от академического певца?

Певец этого стиля должен иметь красивого тембра округлый, звучный голос, ровно звучащий на всем диапазоне и на всех гласных, владеть кантиленой, иметь музыкальный слух и память, эмоциональную отзывчивость на музыку, хорошую дикцию, трудолюбие, сценическую внешность. Все качества в совершенном виде редко соединяются в одном лице. Слабость одних может восполняться другими, дополняться тренингом. У яркого интерпретатора обязательно сочетаются интеллект, эмоциональность, вокальная техника. Если ученик лишен страсти к пению – вокальное развитие его безнадежно.

2. С какого возраста учить пению?

Приобщаться к пению можно в любом возрасте, желательно – в раннем. Даже в утробе матери (зародыш реагирует на музыку изменением ритма своего сердца!). Пусть младенец “спит у рояля”, когда родители музицируют. Будущему певцу еще до “взрослых” занятий желательно формироваться музыкально. Это ускорит последующее вокально-техническое развитие.

Детские впечатления прочны и создают фундамент для предстоящей профессии. Человек особенно восприимчив к овладению музыкальной культурой в детские годы. Упущенное в детстве трудно наверстать в зрелые годы. Многие выдающиеся певцы начинали петь в детском хоре, соблюдая умеренную голосовую нагрузку. Если после мутации сформируется профессиональный голос, то пение в детстве явится существенным вкладом в становление вокалиста. Учение в молодости – резьба по камню, в старости – черчение на песке.

3. Какой этап для голоса основополагающий?

Первые вокальные шаги намечают и закрепляют нейромышечные координации. *Не заложив фундамента, не жди успехов.* Если

начальные координации порочны, то при дальнейшем выправлении эти связи не исчезают, а лишь покрываются новыми навыками и в неблагоприятных условиях рецидивируют. Начальные впечатления зачастую создают шоковые ассоциации, вырабатывают стойкие условные рефлексы. Хаотичные рефлексы вызовут голосовые неполадки даже в отдаленном будущем.

На ошибках учатся во многих сферах деятельности. У певца же дефектные рефлексы вслепую не исправишь. Наибольший вокальный вред тот, который мы не осознаем. Начальные ошибки – желуды, которые затем становятся мощными дубами.

4. Почему в обучении иногда теряют голоса?

Вторжение в подсознательную деятельность голосового органа требует глубоких знаний, опыта. Сложно управлять тем, чего не видишь и смутно ощущаешь. Эмпирические блуждания – причина вокальных неполадок. Парадокс, но голоса нередко портят именно в обучении пению. Ведь в быту поют, получая удовольствие. При затруднениях не поют.

Иное дело, когда в обучении ищут не очень понятную “опору”, “высокую позицию”, “маску” и т.п. В поисках опоры напирают дыханием. В стремлении к силе звука жмут гортань. Не умея смешивать звучание, пытаются петь грудным тембром в головном регистре, формируя верхние тоны. Даже малые погрешности делают звучание напряженным, а со временем закрепят дефекты. Голос подгоняют к своим фантазиям, и лишь мудрецы – к своей природе.

Компоненты голосового аппарата работают в координации: активизируешь одни мышцы – влияешь на другие. Вмешательство в работу голосового органа нередко нарушает координацию, не закрепляет нужные навыки.

Бывает, бурный темперамент певца не соответствует его мягкому, камерному голосу. Надо умирять темперамент ради голоса, найти стиль, который выявит дарование и не разрушит голос.

5. Каковы основные качества голосов?

Основные качества: тембр, диапазон и громкость. При умеренном диапазоне и малой силе голос может представлять интерес, если тембр красив. Но при плохом тембре (даже с широким диапазоном и большой громкостью) классическое пение лишено привлекательности. Тембр зависит от обертонов, входящих в состав тона, и от вибрато. Высота звука зависит от частоты колебаний голосовых складок.

Сила – от интенсивности дыхания, от резонаторов, от надгортанного импеданса и от широты колебаний голосовых складок.

6. Что называют тембром голоса?

Тембр – это окраска, характер голоса. Звук рождается в голосовой щели и окрашивается, усиливается в ротоглоточном канале. То есть тембр рождается на уровне голосовых складок и зависит от изменения рупора. Тембр голоса – качество врожденное, но в обучении может меняться. Его надо постоянно совершенствовать.

В академическом пении ценятся округлость, ровность звучания на всех гласных и на всем диапазоне. На окраску голоса влияют не только анатомические данные певца, но и техническая подготовленность, психологическое состояние исполнителя, глубины музыкальных переживаний. Тембр – это душа образа. Нельзя, например, петь Бориса Годунова или Демона плоским звуком, а князя Игоря жидким баритоном.

7. По каким свойствам классифицируют голоса?

Тип певческого голоса определяется по ряду показателей: по тембру, диапазону, переходным звукам, способности выдерживать определенную tessitura. Определяется и по качеству звучания регистров. У сопрано зачастую свободно звучат высокие звуки. У басов – центр и низы, у меццо-сопрано – средний регистр. Имеет значение величина голосовых складок, форма твердого нёба, хотя у некоторых певцов эти данные не типичны. Единого метода определения типа голоса не существует.

8. Почему тип голоса определяют ошибочно?

Ошибки в определении типа голоса случаются, а последствия этого негативны. Голос новичка не развит, не может проявиться полноценно. К тому же, подражая кому-либо, начинающий певец “подгоняет” голос под какой-то стандарт. Оценка типа голоса должна уточняться в процессе развития певца.

Немало и “промежуточных” голосов. Например, баса-баритона иногда стремятся вести как баса либо баритона, искажая природу. Утрировка одного из регистров помогает лишь имитировать тот или иной тип голоса.

Определить тип голоса во всех оттенках очень важно. Петь “не своим” голосом разрушительно для него. Голосовой аппарат во вред себе способен приспосабливаться и имитировать какое-либо звучание. Предварительное определение типа голоса должно перепроверяться, пока певец не обретет некоторые навыки. Если характер голо-

са сомнителен, то не надо спешить с окончательным его определением.

9. Легко ли овладеть основами вокальной техники?

Если голос “поставлен” от природы, то легко. Но это большая редкость. Попадаются счастливицы, у которых гортань анатомически удачно построена и организована для пения. Им не требуется особых приспособлений для перехода от речи к пению. Для большинства же такой переход сопряжен с поисками приспособлений гортани. Обычно овладевают голосом долго, отчасти вслепую. А бывает, что существенный дефект исправляется малой частью. Например, исполнитель форсировал голос, но поменял его тип или осознал пользу придыхательной атаки – и тон стал мягким, певучим. Корректировать голос надо “уважительно” по отношению к его природе.

10. Почему пению учатся долго?

Не всегда долго, хотя в большинстве случаев. На достижение и закрепление культуры вокального звучания обычно уходит много времени. Вокалист не видит собственных “клавиш” и в поисках технического развития нередко ошибается, долго исправляется вслепую. Капризна вокальная техника, но певец должен быть грамотным музыкантом, выразительным артистом. Этому тоже долго учатся.

11. Можно ли научиться петь по книгам?

Петь учит практика. Учиться петь по книгам – учиться плавать на берегу. Но грамотные книги передают опыт, помогают осознать голосовые проблемы, содействуют самостоятельной работе певца, сокращают время обучения. Если ученик не умеет работать самостоятельно, или даже подготовленный вокалист не полностью осознает свою технику, то, встретив новые певческие трудности, они легко теряют вокальную форму.

Обучение пению всегда будет нуждаться в квалифицированных наставниках, в изощренном вокальном слухе. Учебник по пению не заменит педагогического опыта, но сократит путь к истине, убережет от блужданий и роковых ошибок.

Аналогия: о работе с компьютером написано множество объемных книг. Эти фолианты, утомляя читателей-“чайников”, лишь что-то проясняют в их головах. Однако овладевают компьютером в практике. Так и с пением: практика завершает вокальное образование. Хорошо, когда теория и практика совмещаются друг с другом. Нет ничего практичнее хорошей теории!..

12. Существуют ли секреты обучения пению?

Мистического нет, есть непознанное. Учащимся нужны вокальные данные, работоспособность, талант. Даже – везение. Пой согласно природе голоса! Если индивидуальные свойства голоса и нервной системы называть “секретами”, то они существуют.

13. Какие недостатки голоса устранять вначале?

Желательно начинать не с исправления дефектов, а с развития певческих достоинств. Излишнее акцентирование недостатков скывает певцов. Устраняя недостатки, следует в первую очередь обратить внимание на то, что в большей мере мешает голосообразованию. Исправление других отрицательных качеств лучше оставлять на последующие этапы работы, чтобы не перегружать сразу сознания новичка.

Желательно идти от простого к сложному, ничего не навязывая сразу. На первых занятиях изучают ученика, выявляют лучшие качества голоса, наклонности, музыкальность. При необходимости корректируют дыхание. Обдуманно составляют репертуар.

14. Полезно ли будущему солисту петь в хоре?

Хор воспитывает музыкально и вырабатывает основные вокальные навыки. Мягкость звучания, напевность и непринужденность, лежащие в основе хорового пения, полезны для начального развития будущего солиста. Сочетание навыков хорового и сольного пения ценно для начального обучения. Однако специфика индивидуального и коллективного пения существует. Будущему солисту придется совершенствоваться в сольном звучании.

15. Пригодны ли хору голоса с индивидуальным тембром?

Сольное и хоровое пение родственны, но имеют и особенности. Для академического хорового пения негодны голоса резкие, гортанные, вибрирующие, специфически окрашенные, которые не сливаются в коллективном звучании, нарушая его слаженность. У хористов в сравнении с солистами меньше выражена “полётность”, сила голосов.

Очень индивидуальные по тембру и манере пения голоса не сливаются в совместном звучании. Поэтому в хоры и ансамбли подбирают участников по сходству голосов и с учетом единой манеры пения. При этом певцы еще и подстраивают звучание друг к другу. Незначительное тембровое различие обогащает коллективное звучание. Мера индивидуальности голосов определяет хормейстер.

16. Какова роль хормейстера в певческой культуре любительского хора?

В самодеятельный (любительский) хор приходят люди, как правило, без вокальной подготовки, хормейстер в таком коллективе в первую очередь – учитель пения.

17. Что называют вокальным слухом?

Вокальный слух – это способность определять качество певческого звука, умение распознавать недостатки голосов. Вокалисты воспринимают певческое звучание не только слухом, но и мышцами голосового аппарата, вибрационными ощущениями, зрением, то есть взаимодействием разных органов чувств, опыта, интеллекта. Воспринимая замечания педагога, ученик развивает вокальный слух.

Главный инструмент вокальной педагогики – слух, связанный с субъективными певческими ощущениями, тоже отчасти субъективен. Особенно у неопытных исполнителей. Он нуждается в подстраховке. Певец слышит в преломлении ощущений своего голоса. Слуховая информация перерабатывается сознанием. Она связана с аналитическими способностями, нуждающимися в развитии и в опыте.

18. Что называют атакой звука?

Атакой звука называют его начало, зарождение. Воинственный смысл слова не имеет отношения к пению. Условно различают три типа атаки. Твердая атака (сначала смыкаются голосовые складки, затем давление воздуха размыкает их). Мягкая (подача дыхания и смыкание складок происходят одновременно). Придыхательная атака: сначала обильно подается через голосовую щель дыхание, затем включаются в работу складки. От того, как голосовые складки включились в работу, зависит дальнейшее звучание голоса.

За основу в пении обычно берется мягкая атака звука. Другими пользуются, когда этого требуют технические и художественные задачи. При напряженном звучании голоса полезна придыхательная атака. Атака звука ощутима. Она должна привлекать внимание певца.

19. Какое дыхание целесообразно в пении?

Наиболее приемлемо смешанное дыхание, или, что одно и то же, грудобрюшное, реберно-диафрагматическое, косто-абдоминальное. Оно сопровождается движением диафрагмы, нижних и средних ребер, брюшной стенки. Куполообразная диафрагма уплощается при вдохе, действуя как поршень, втягивая воздух в легкие, раздвигая нижние ребра, к которым она прикреплена. В речи диафрагма совершает сложные движения, а в пении более стабильна.

Менее применим грудной тип дыхания. Всеми отрицается ключичное дыхание, когда при вдохе поднимаются плечи.

Стандартизация дыхания необходима в пении, но она может иногда даже ограничивать творческие возможности. Академическое звучание требует подачи дыхания умеренно-упругого, но проточного, без спадов и толчков. Напор и резкие скачки дыхания сковывают гортань.

Гигиенично дышать через нос: наружный воздух очищается от пыли, увлажняется, согревается. Этим предохраняются дыхательные пути от раздражения.

20. Работать ли над дыханием вне пения?

Дыхание вокалиста развивается в пении. Тренировать его вне пения, как правило, не рекомендуется. Все части голосообразующей системы тесно взаимодействуют. Изолированно над дыханием работают очень редко и по решению педагога.

21. Что называют певческой опорой?

Опора (укрепить, упрочить) – взаимодействие работы органов дыхания, гортани и резонаторов, позволяющее использовать вокальные ресурсы наилучшим образом. Опёртый голос обретает устойчивость, упругость, звучность. Опора предполагает координацию мышц выдыхателей и вдыхателей: плавное превосходство одних мышц над другими. Это дает ощущение опёртости дыхания. Торможению выдоха помогают вдыхательные мышцы, в частности диафрагма. Задача певца – удержать вдыхательную установку для комфортной работы голосовых складок.

Певческая опора – это упругость воздушной среды, создаваемая резонаторным сопротивлением рупора (импеданс) и особенно надгортанным сфинктером (не только и не столько голосовыми складками!). При противоборстве мышц выдыхателей и вдыхателей плавно осиливают первые. Соразмерность выдыхателей и вдыхателей оберегает от перепадов дыхания, зажимающих гортань, нарушающих кантилену.

Ощущение опоры различно. Одни чувствуют ее как упругость воздуха под гортанью (опора звука), другие – как активность мышц в области нижних ребер, диафрагмы (опора дыхания). Чувство опоры субъективно и конкретизируется лишь в процессе освоения вокальной техники. Наиболее яркие ощущения при пении (дыхательные, мышечные, резонаторные) определяют для каждого свое чувство опоры, свое понимание ее. Различие ощущений опоры объясняется неодинаковостью контроля, которым пользуются певцы. Осознаются

лишь те ощущения, на которые постоянно обращается внимание. Плохо, если у учащихся опора ассоциируется с напором дыхания.

22. Пишут о задержке дыхания в пении, а здесь и о продохе – чему же следовать?

Одно с другим совмещается. Проточность дыхания придает звучанию льющийся характер. Голос при этом не выжимается. Задержка же основного объема воздуха ощущается в легких на уровне нижних ребер и диафрагмы. Отчасти задержка осуществляется и с помощью надгортанных сужений (пневматическое и акустическое сопротивление). То есть сближаются вестибулярные складки, надгортанник наклоняется к черпаловидным хрящам. Так образуется надгортанное сужение. Это оберегает голосовые складки от напора дыханием, позволяет расходовать воздух продолжительно. Сопротивление дыханию в предрупорной камере (морганиевом желудочке) снимает нагрузку с голосовых складок, которые вибрируют без борьбы с излишним подскладочным давлением воздуха. Пагубная ошибка – загибание дыхания в голосовой щели.

23. Что главное – дыхание, гортань, резонаторы?

Дыхание, гортань и резонаторы работают взаимосвязанно. Из перечисленных компонентов дыхание более поддается осознанному управлению. Если гортань функционирует бесппроблемно, то внимание само концентрируется на дыхании как на “главном”. Но если не сглажены регистры, то приоритетна гортань, которой, в свою очередь, управляют опосредованно с помощью разных приёмов и ощущений. При напряженном звучании важно освобождение гортани. Резонаторные проявления очень значимы. Но резонанс – следствие, а не причина звучания. Итак, главное – индивидуально и ситуативно.

24. Ощущать ли голосовые складки в пении?

Голосовые складки не ощущаются отчетливо. Но напряженность, болезненное их состояние певцы чувствуют. Привлечение внимания к голосовым складкам дробит целостный певческий процесс и может спровоцировать зажим гортани. Но в некоторых случаях руководство голосовыми складками вполне уместно и результативно. Например, при устранении форсировки звучания, при использовании фальцета. При микстовании. В придыхательной атаке звука для снятия загибания голосовой щели.

25. Что такое регистр голоса?

Певческий регистр – ряд звуков однородного тембра, воспроизводимый одним способом работы голосовых складок.

Регистры существуют от природы. В процессе обучения переход из одного регистра в другой должен стать незаметным. Для академического пения требуется слияние, смешение грудного и головного звучаний (микстование). Изолированное регистровое звучание можно применять в академическом пении лишь как краску, но не часто. Регистры сглаживаются, смешиваются путем плавной перестройки работы голосовых складок на протяжении всего диапазона: с повышением звука увеличивается доля головного звучания, а с понижением – прибавляется грудной тембр.

26. Сколько регистров в мужских и женских голосах?

В мужских необработанных голосах различают два регистра: грудной и головной (фальцет). Обученные певцы в головном регистре поют не фальцетом, а смешанным звуком (микстом).

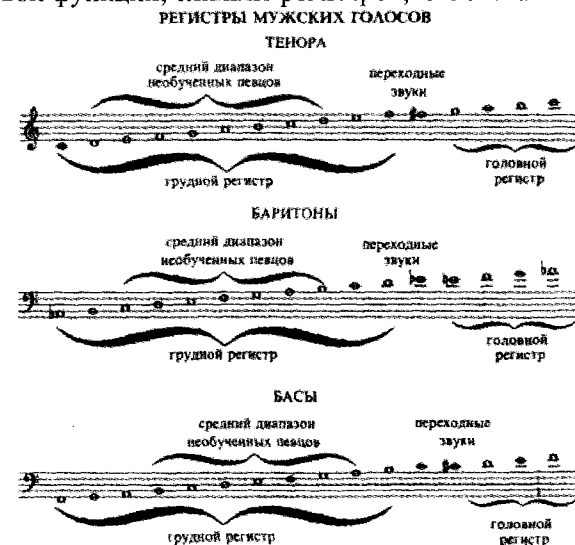
У женщин три регистра: нижний (грудной), средний (или смешанный, микстовый, медиум), верхний (головной).

27. Какие звуки называют переходными?

Переходными называют звуки, на которых осуществляется переход от одного регистра к другому. У мужчин один переход, у женщин – два.

28. В чем трудность переходных звуков?

На переходных звуках однорегистровое звукообразование исчерпывает свои возможности, назревает перелом. Требуется смешение голосовой функции, слияние регистров, микстование.





Женские голоса, в отличие от мужских, имеют природный смешанный регистр. С него, как правило, исходят, сглаживая звучание.

29. Что называют фальцетом и какова его роль?

Фальцет (от итальянского *falso*, ложный) – верхний регистр мужского голоса. В этом регистре головной тембр используется изолированно от грудного. Голосовые складки при фальцете разомкнуты и колеблются тонкими краями. В результате фальцет звучит ненасыщенно. Впрочем, в теноровой хоровой партии совместное фальцетное звучание убеждает. Применяется он и как художественная краска (Ф. Шаляпин в русских песнях, в “Персидской песне” А. Рубинштейна). Пригоден он и для освобождения гортани от напряжения. Фальцетом разучивают произведения, чтобы не перегружать голос.

Но главное (и об этом бедны сведения в методической литературе) – фальцет ценен для выработки смешанного звучания. При соблюдении певческой опоры в положении зевка, когда не замыкают голосовую щель, фальцет микстуется, то есть образует смешанное звучание. Так у академических певцов сглаживаются регистры, расширяется диапазон.

30. Что означает микст, микстование, медиум?

Микст, или смешанный звук, – сплав грудного и головного звучаний. Он может приближаться к грудному звучанию или к фальцету. В хорошо сформированном голосе академического звучания регистры обязательно замикстованы, смешаны на всем диапазоне. При этом доля головного звучания увеличивается по направлению вверх. При микстовом тембре голос лишен трудностей переходных звуков. Ведь оба способа голосообразования (грудной и головной) соединились, голос звучит без регистровых перемен. Граница регистров в процессе академического обучения должна стать незаметной.

Редкие голоса имеют от природы смешанное звучание. Голосовые складки таких певцов работают одновременно частично в грудном и в фальцетном режимах. При этом вокальной техникой овладевают легко. Но для большинства смешанное голосообразование дается с трудом. Ведь этот механизм искусственный, не природный. К тому же, обычно он смутно осознается. Понимание механизма смешения регистров чрезвычайно важно. Это конкретизирует, упрощает работу с голосом. Смешанным звуком (микстом) поют все мастера бельканто.

“Микстование” – смешение регистров. Внедрение в грудной регистр фальцетной функции – это главная техническая задача для регистрового смешения мужских голосов.

Медиумом называют средний, смешанный регистр женского голоса. Это его основа. Звучание медиума частично вводят в грудной и головной регистры.

31. Как научиться микстовать?

Мужским голосам поначалу ценно овладеть фальцетом. Затем перед атакой опёртого звука соединить ощущение фальцета и положение зевка. Это ведет к микстованию, «группирует» гортань должным образом.

32. Как сглаживать регистры в женских голосах?

Гаммообразно приближаясь к соседнему регистру, надо заранее переходить к его тембру. Двигаясь по ступеням от медиума к головному регистру, нужно не только на переходных звуках, но и на предпереходных с каждым шагом добавлять головное звучание в положении зевка. Спускаясь из медиума в грудной регистр, следует аналогично на подступах к переходным тонам заранее наращивать грудной тембр. А на первых звуках грудного регистра микстовать. Если регистр меняется на широком интервале, то предшествующий звук должен подстраиваться к тембру последующего.

33. Что называют зевом, глоткой, ротоглоточным каналом?

Пространство между языком и нёбом называется зевом. Глотка располагается за зевом. Зев и глотка являются подвижными резонаторами. Их объем меняется из-за перемещения корня языка, поднятия мягкого нёба, вертикального движения гортани. В пении глотка академических певцов широко и мягко открыта (пение “на зевке”).

Ротоглоточный канал (рупор, надставная труба) – пространство от голосовых складок до губ. Чем длиннее голосовые складки, тем протяженнее должен быть ротоглоточный канал. Отсюда – индивиду-

Зн!
Академическое пение! (Зевка)

альная высота гортани в пении. У басов и баритонов голосовые складки обычно более крупные, длинные. Поэтому басы, баритоны поют всегда на низкой гортани, удлиняя ротоглоточный канал.

34. Зачем применяют зевок в пении?

Этот прием расширяет глотку, поднимая мягкое нёбо и опуская корень языка. Звук при этом обретает округлость, объемность. Так облагораживают бытовое, плоское, речевое звучание. Этот прием помогает формировать звуки верхнего регистра. Чем выше звук, тем активнее должен быть зевок. Кроме того, положение зева, образуя просвет между голосовыми складками, содействует проточности дыхания, что устраняет форсировку и придает звучанию мягкость, распевность.

35. Как выявлять напевность звучания?

Этому помогают придыхательная и мягкая атаки звука, пение с проточным дыханием и упомянутое выше формирование глотки в положении зева.

36. Что означает округление и прикрытие звука?

Округлённое – это объемное звучание голоса (ощущение как бы “полузевка”). Округление гласных облагораживает их: гласный А воспроизводится с примесью О, Е – с элементом Э, И – с Ы.

Прикрытие – настройка голоса на округленное и смешанное звучание. Прикрытие происходит за счет расширения глотки и работы голосовых складок по смешанному типу. В сравнении с округлением звука прикрытие имеет больше головного звучания, то есть повышается доля краевой работы голосовых складок и чуть увеличивается зазор между ними. Прикрытие верхних звуков снижает напряжение гортани. Но перекрытие ведет к тусклому, глухому тембру.

37. Что называют “белым” звуком?

Бытовой термин “белый” употребляется для характеристики открытого плоского звука. Белый звук лишен округлости и глубины. Он встречается у необученных певцов и в неудачном звучании народных хоров.

38. В чем отличие речевых и певческих гласных?

Отличие обусловлено их длительностью, певческие гласные объемней, более сглаженные (нивелированность в пении). Речевые гласные пестры. Певческие гласные имеют усиленные певческие форманты: верхнюю и нижнюю. Речевая и певческая орфоэпия отличаются. Вокальная практика выработала свои нормы произношения. В пении форма рта, положение губ, языка стандартизуются. Речь ис-

пользует относительно малую разницу между тихим и громким звучанием: 30–40 децибел, а в оперном пении 30–120!

39. Как произносить согласные в пении?

Согласные должны озвучиваться в том месте, на той высоте, где звучат и гласные. Их произносят очень четко, энергично, но коротко, не нарушая артикуляцией вокальной линии. Язык после соприкосновения с твердым нёбом или зубами быстро возвращается в исходную вокальную позицию. Разборчивость вокальной речи зависит и от осмысленности, эмоциональной окрашенности слов.

40. Допустимо ли петь так, как говоришь?

В классическом пении – нет. Существуют речевые связи между работой гортани и артикуляцией. Они выбивают гортань из стабильного певческого положения, ухудшая бельканто. Речевые артикуляционные уклады в академическом пении приходится менять. Когда звучит мастер, то только кажется, что он поет, как говорит. Это результат хорошего обучения. Певческое слово строится на более объемном звучании и на единой вокальной установке. С правильным посылом гласного звука последующий согласный обретает полётность, достигая дальних рядов зала. Не только через четкость согласных, но и через верный поток гласных достигается четкая дикция. При допустимости индивидуальной певческой артикуляции и мышечной свободе языка желательно все же для большинства певцов, чтобы язык лежал «лодочкой» и его кончик не отходил далеко от оснований нижних зубов. А форма рта не должна сильно меняться при чередовании гласных. Речевые произношения не полностью пригодны в пении. Требование «петь, как говоришь» – это естественно произносить слова на вокальной, а не на разговорной основе.

41. Голосообразование в речи и пении различно?

Да. И это усложняет обучение пению. Например, для артистов оперетты необходимо приближение речевой фонации к певческой. Не наоборот. Иначе предвидится пестрота звучания и ранний износ голоса. Если речь приблизить к певческой установке, то это облегчит переход от речи к пению.

42. Каковы особенности звучания в народной манере?

Свойства народного звукообразования:

- речевое (неокругленное или малоокругленное) формирование звука;
- звонкое, близкое звучание;

- плотный тембр грудного регистра низких голосов. Исключение – некоторые сопрано и так называемые “тонкие” голоса с головным тембром;

- большее различие регистров, чем в академическом звукообразовании, где они сглажены путем смещения голоса;

- обычно используется диапазон однорегистрового звучания;

- отсутствие явного прикрытия “верхов” у певцов-мужчин.

Кроме перечисленных общих свойств, у народных певцов существуют и местные особенности звучания.

43. В чем ценности академической и народных манер?

Художественные возможности названных манер велики.

Академическое – это смешанное звучание, без резких регистровых переходов, благородное, округлое, опёртое. Академическая манера путем смещения регистров расширяет диапазон голосов и облагораживает, округляет тембр, увеличивая репертуарные и исполнительские возможности поющих.

Ценность народных звукообразований: пением может овладеть большинство людей самостоятельно, исполняя песни в быту. При обучении народному пению, основанному на речевом звукоформировании и использовании природных регистров, в регистровую природу голоса не очень “вмешиваются”: исполнители в обучении не теряют голоса.

44. Что общего в требованиях к академическим и народным певцам?

Требования во многом одинаковы:

- единство художественного и технического развития;

- постепенность в овладении мастерством пения, в усложнении учебного материала;

- учет индивидуальности;

- смешанный тип дыхания;

- необходимость певческой опоры;

- свободное, непринужденное звучание, чистота интонации, разборчивость слов, искренность исполнения.

45. Что означает “бельканто”?

Бельканто (итальянское слово) – “прекрасное пение”. Это пение воистину прекрасно! Стиль возник с развитием итальянской оперы (XVII век). Его особенности: благородство тембра, округленное смешанное звучание на опоре, полнота и певучесть голоса.

46. Что называют тесситурой?

Тесситура – преобладающая звуковысотность вокальной партии. Различают высокую, среднюю и низкую тесситуры. Наиболее удобна – средняя. Тесситура может быть высокой, хотя в вокальной партии присутствуют отдельные низкие звуки. И наоборот, низкой, хотя в партии встречаются высокие звуки.

47. Каковы цели распевания?

Распевание – “разминка” голосового аппарата, подготовка его к полноценной деятельности и техническая работа над голосом. Главные технические задачи распевания: сглаживание гласных и регистров. Новичка распевание знакомит также с элементами музыкальной грамоты.

Распевание настраивает голос на тот или иной характер звучания. Перед исполнением лирического репертуара распеваются в плане лирической эмиссии звука. Перед драматической партией певцы настраиваются на соответствующее звучание. Если голос не льется – увеличивают проточность дыхания. Важно придать звучанию желаемую направленность. Распевание должно быть индивидуально нацеленным.

48. Какие упражнения полезны для голоса?

Для голоса полезны индивидуально подобранные упражнения. Важно – какие цели ставят в упражнениях, как поет их исполнитель, какие замечания получает. Общие требования: от простых упражнений к более сложным, петь не формально, а целенаправленно, осмысленно, учитывая личные задачи.

49. Каков подбор начальных упражнений?

Первые упражнения обычно строят в малом объеме на центре диапазона: один или несколько звуков в поступенном движении. Для культивирования и сохранения “высокой позиции” вначале целесообразно нисходящее мелодическое движение. Темны преимущественно умеренно-подвижные. Первые упражнения уместно давать привычные для певцов по структуре и последовательности. Последующие – варьируют.

Начинать распевание надо с удобных звуков. Тесситура начальных упражнений преимущественно центральная.

Для смещения (микстования) мужских голосов применим в первых упражнениях фальцет. Он придает последующему звучанию “инерцию” фальцетно-микстового характера. То есть, начав с высоких фальцетных звуков, голос направляют в “колею” смешанного тембра.

В начале занятий надо следить за льющим характером звучания. Сила голоса поначалу умеренная. Ведущие ощущения: проточность дыхания, мышечная раскованность, соблюдение высокой позиции.

50. С каких гласных начинать распевание?

Выбор и порядок освоения гласных индивидуальны. Целесообразно идти от удобного гласного к менее удобному, от хорошо звучащего к менее удачному. При глубоком, глухом тембре лучше начинать с гласных И, Е. При открытом и плоском – с О, У. Русский язык удобен для пения. Но бытовые гласные И, Е в нем узкие. В пении их надо формировать объемно с большим открытием рта, соединяя О-И, У-И, А-И; О-Е, У-Е, А-Е. При этом форма первых гласных переносится на вторые, но последние не должны искажаться, оставаясь четкими при разомкнутых зубах.

51. Какие ошибки типичны в распевании?

Начинать с самых низких звуков приемлемо для инструменталистов, но не для вокалистов. Еще М. Глинка рекомендовал поначалу распеваться на удобных центральных тонах ("примарных", термин Глинки).

Привычные начальные экзерсисы помогают возобновлять нужные певческие ощущения. Но нежелательно каждодневно сохранять неизменную последовательность всех упражнений до конца. Последующие упражнения целесообразно варьировать с учетом возникающих задач. В противном случае автоматизируется только привычная последовательность, а техническая работа отстает.

Использование новичками упражнений Каффарелли, Карузо и других корифеев неоправданно. Имена завораживают, но рассчитанные на феноменальные голоса упражнения в большей части трудны.

52. Допустимо ли распеваться на попевах?

Вполне уместно, если они вызывают благоприятные вокальные координации. Распеться можно и на произведениях. Попевки воздействуют эмоционально благодаря смысловому содержанию. Мелодия, несущая настроение песни, помогает найти соответствующую окраску и форму звука. С помощью попевок вырабатывается умение петь слова, фразы.

53. В какие часы результативнее петь?

Не всегда есть возможность выбирать время. Но хронотипы людей различны (хроно – от греческого: время). "Жаворонкам" лучше распеваться утром (10–12 часов), "совам" – к вечеру (15–18). Специа-

листы по биоритмам даже утверждают, что, теряя контакт со своим телом, люди через десятилетия наживают патологию.

54. Как долго надо распеваться?

В распевании требуется достичь уверенного звучания голоса. Если певец находится в хорошей вокальной форме, то распевается быстро. Если с трудом ищет нужное звучание, если был длительный перерыв в занятиях, то время распевания увеличивается. Следует учесть и предстоящую вокальную нагрузку, чтобы не утомить голос, например, перед сольным концертом.

55. Можно ли обходиться без вокальных упражнений?

В бытовом пении (бурлаки, крестьяне в поле) упражнений, разумеется, не пели. В академическом обучении исключения тоже бывают, но профессиональная подготовка в целом не обходится без вокальных упражнений. Они не только приводят голос в наилучшее рабочее состояние, но тренируют его целенаправленно с учетом индивидуальных и ситуативных задач.

56. Каково назначение вокализов?

Вокализы – это музыкальные сочинения без слов, предназначенные для выработки технических навыков. Вокализы считаются переходным материалом от упражнений к произведениям со словами. Артикуляция, пестрота гласных в словах и дикционные задачи могут осложнять звуковедение. А в вокализах внимание концентрируется исключительно на формировании тона, на голосоведении. Вокализы подбирают в соответствии с задачами, стоящими перед певцом.

Некоторые педагоги вполне успешно работают, минуя вокализы. Например, великая певица и педагог Полина Виардо-Гарсиа не терпела вокализов, говоря, «мой отец никогда не давал их петь!». Действительно, у исполнительски одаренных певцов осмысленное, эмоциональное слово стимулирует нахождение верного звучания.

Произведение с литературным текстом или проблемный фрагмент сочинения иногда полезно попеть как вокализ на гласный звук. Превращение отдельных фраз сочинения в вокализ позволит иногда заменить распевание.

57. Какой диапазон голоса требуется в пении?

У исполнителей оперных партий — две октавы. У камерных певцов – полторы. Необученные певцы чаще используют объем септимы (типичный, средний диапазон народных песен). Рамки эти условны.

58. Что мешает расширить диапазон певческих голосов?

Необученные певцы используют звучание преимущественно одного регистра. У мужчин – грудного. Этим и ограничиваются. Расширению диапазона путем микстования (искусственного объединения грудной и головной функций голоса) мешает в первую очередь перегрузка грудного звучания. А также зажатость гортани, напористое дыхание, искажение природы, типа голоса. Попытки подогнать верхние звуки к грудному тембру – это типичное нарушение природы голоса, игнорирование регистровых механизмов.

59. Одинаково ли звукообразование мастера на разных участках диапазона?

Хотя и говорят, что у мастера голос однородный, однотембровый, это определение условное. Если на “верхах” сохранять способ звукообразования “низов”, то высокие звуки будут трудны или непосильны. С повышением звука доля головного звучания должна плавно увеличиваться (в индивидуальной пропорции).

60. Можно ли “поставить” голос раз и навсегда, существуют ли поставленные от природы голоса?

Постановка певческого голоса – это процесс привития навыков для профессионального пения. Навыки требуется постоянно поддерживать, чтобы они не угасали. Певческая форма, трудно обретаясь, у многих легко теряется без тренировки. Происходят и возрастные изменения, требующие нахождения новых вокальных координаций. Постановка голоса – непрерывный процесс («постановка» – не очень удачный термин, но широко вошедший в практику). Поставленные от природы голоса весьма редки. Как правило, голоса требуют обработки.

61. Что называют вокальными навыками?

Под вокальными навыками подразумевают комплекс певческих рефлексов (мышечных, резонаторных), выработанных в систематических занятиях: в повторениях, разделенных во времени.

62. В чем смысл впеваания произведений?

Впевание автоматизирует звучание, благодаря чему исполнитель освобождается от необходимости помнить в момент выступления многие частности, сознание раскрепощается для творчества.

63. В чем ценность раскрытия индивидуальности голоса?

Отход от индивидуальности порочен. Пение “не своим голосом” разрушительно (лирическому голосу противоречит драматический репертуар; сопрано не должны заменять в хоре недостающих альтов;

и т.д.). Воображение певцов часто не соответствует характеру их голосов. Иной вокалист подражает мощным “верхам” корифея. А его возможности – облегченные верхние звуки, при, может, даже звучном, насыщенном центре.

64. Каково высотное положение гортани в пении?

Вертикальное смещение гортани отражается на тембре голоса. Гортань должна занимать в пении стабильное положение во всех регистрах у всех голосов. Басы и баритоны поют на низкой гортани в сравнении с положением покоя. У колоратурных сопрано гортань занимает в пении высокое положение. У остальных голосов высотное положение индивидуально. Каждому типу голоса в пении соответствует определенная длина ротоглотки (рупора). У низких голосов рупор должен быть длинней, чем у высоких.



65. Каковы основные дефекты звука у певцов?

Типичные недостатки: форсирование, “гортанность” голоса, открытый или перекрытый звук. Нарушение вибрата, тремор (дрожание). Пестрота гласных, зауженные *и*, *е*. Безопорность звучания, сиплый тембр или жесткий. Неточное попадание на звук (подъезды). Зажатое, открытое звучание “верхов”. У певцов хора – тенденция к обезличиванию тембра.

66. Каковы способы исправления вокальных дефектов?

Способов много: верное определение типа и характера голоса; удобный для пения репертуар; снятие лишнего мышечного напряжения. Применение придыхательной атаки для смягчения тембра; использование подвижных упражнений для облегчения звука; требования «опоры, зевка, высокой позиции». Лучший способ обойтись без дефектов – их недопущение. Для исправления одних и тех же недостатков могут применяться разные вокальные приемы. Одним певцам лучше помогают мышечные ощущения, другим – вибрационные.

67. Чем полезен метод подражания?

Подражание целостно организует голосовую функцию, что очень ценно. Слушая певца, мы интуитивно “включаем” соответствующие мышцы голосового аппарата. После прослушивания хорошего или плохого вокалиста нам постоя соответственно легче или трудней.

Начиная с подражания, надо стремиться к осознанию личных вокальных особенностей. Целесообразно анализировать пение мастеров и свои магнитофонные записи. Советы специалистов помогают избежать субъективизма.

68. Какую “скрытую” ошибку дает подражание?

Неопытные певцы, начиная с подражания, придумывают звучание, отчасти не соответствующее природе своего голоса. Такие заблуждения иногда тянутся годы. Порой требуется малый сдвиг в какую-то сторону, и горизонты певца расширяются.

69. К чему ведет несоответствие устремлений и природных данных певцов?

Такое несоответствие встречается часто. Оно вредит учащимся. Раскрытие индивидуальности голосов требует опыта, интуиции, пронацательности, педагогической мудрости.

Без обучения не станешь хорошим певцом, но и обучение – риск, если учащийся “подгоняется” под воображаемый эталон, который в чем-то расходится с индивидуальностью.

70. Каковы методы воздействия на певческий голос?

Они следующие:

- подражание (обучение с голоса, со звукозаписи),
- эмоционально-образный метод (фонация саморегулируется, если исходить из художественного образа произведений),
- воздействие музыкальным материалом;
- фонетический метод (исходить из удачных гласных);

- акустический (формирование глотки, рупора, резонаторные приемы, усиление формант и импеданса);

- мышечные приемы.

Способы педагогического воздействия дополняют друг друга. При этом акцентируются методы, наиболее результативные для индивидуальностей ученика и преподавателя.

71. В чем суть фонетического метода?

Фонетический метод воздействует через сочетания гласных и согласных. Исходными применяют те звуки, на которых проявляются лучшие певческие свойства. При этом начальное звучание влияет на последующее в силу инерции. Сохраняя позицию удобного гласного, выправляется последующий менее удачный звук. Так выравниваются все гласные. Сознание при этом контролирует результат.

72. В опере голоса богаче, чем в оперетте?

Хорошие голоса нужны всюду. В опере выразительность голоса – основа. В оперетте речь, танец и пение как бы равноправны. Амплитуда комика в оперетте, например, не предусматривает обязательного богатства голоса. Пение оперным голосом требует соответствующего строения гортани.

73. Что называют импедансом?

Импеданс очень привычное понятие для акустиков, математиков, но трудное для певцов. Импеданс – от латинского “сопротивление, препятствие” – это акустическое противодействие, которое испытывает голосовая щель со стороны ротоглоточного канала, надгортанных сужений, артикуляционного аппарата. Импеданс уменьшает нагрузку на голосовые складки в их сопротивлении подскладочному дыханию. Импеданс оберегает голос от износа. Величина импеданса зависит от длины и меняющейся формы ротоглоточного канала, от надгортанных сужений с участием вестибулярных («ложных») складок, надгортанника и черпаловидных хрящей. Импеданс – величина переменная.

74. Что означает «позиция» звука?

Позиция звука – это качество тембра, зависящее от верности звукоформирования, от наличия и интенсивности обертонов. Различают высокую и низкую позицию. Высокочастотные призвуки дают голосу звонкость, яркость, полетность. Делают его позиционно высоким. При дефиците обертонов звук воспринимается позиционно низким.

75. От чего зависит чистота интонации?

Точность интонирования зависит от остроты и тренированности слуха. От внимания певца, его физического состояния, качества звука, его зажатости, верности работы дыхания, сценического волнения. Детонаяция чаще проявляется в форсированном пении, в сложных для голоса произведениях, на переходных звуках.

76. Диапазоны необработанных голосов и фольклорных напевов одинаковы?

Фольклорные напевы, рожденные и “апробированные” голосами поколений певцов, отражают типичные голосовые возможности необученных исполнителей.

77. Каковы особенности обучения певцов-любителей?

Любители занимаются добровольно и вне строгих профессиональных норм; имеются в виду возрастной ценз, сроки обучения, профперспективность, технические требования, охват музыкальных стилей, четкое соответствие академической или народной манере пения.

Репертуар любителей должен быть одновременно и учебным, и концертным, чтобы не снижать интерес к занятиям, не уповать на успехи лишь в отдаленном будущем.

78. Что называют камерным пением?

Камерное пение – от латинского “комната” – подразумевает исполнение вокальной музыки в жанрах романса, песни, ансамбля. Камерное пение требует от исполнителя богатства тонкой нюансировки (каждая песня – спектакль). Мощь голоса не обязательна.

79. Каковы признаки вокальности мелоса?

Вокальность (певческое удобство) мелодического материала определяется с учетом ряда свойств. Доступность диапазона (для необученных исполнителей – септима), тесситуры (удобна средняя). Отсутствие переходных и крайних звуков диапазона, широких мелодических скачков, требующих значительной регистровой перестройки. Удобство зависит от плавности голосоведения, повторности мелодического рисунка. В оценке вокальности мелоса учитываются темп, лад, ритм, фонетические особенности, сложности исполнительского характера и индивидуальные свойства певца.

80. Вокальны ли мелодические секунды?

Секунды удобны для голоса. Эти узкие интервалы не требуют значительных мышечных, позиционных перестроек. Секунды – наиболее распространенные интервалы в вокальной музыке в целом. С

самых употребимых мелодических шагов и надо в большинстве случаев осуществлять вокальную тренировку. Основоположнику русской вокальной школы М.И. Глинке ошибочно приписывали суждение о певческой трудности секунд. Но известные упражнения Глинки для баса и для сопрано состоят преимущественно из секунд. И начинаются с них.

81. Каково значение подбора учебного репертуара?

Правильно подобранный репертуар развивает голос. Иной – тормозит развитие или даже разрушает голос. Распространенный недостаток начального обучения – завышенный по трудности репертуар.

Удобный для голоса репертуар способствует правильному звучанию, автоматизирует его, делает его основой фонации. Такой репертуар приучает новичка ориентироваться в певческих ощущениях, учит самостоятельно управлять голосом. Без сковывающих трудностей фонация становится более органичной, ненапряженной. При таком репертуаре легче воспринимаются замечания педагога.

82. Лирический репертуар полезен в обучении?

Лирический репертуар в период обучения вырабатывает мягкое, гибкое, ненапряженное звучание, перспективное для дальнейшего развития. Драматический, требующий силы голоса и накала страстей, – провоцирует жесткость звучания, зажатость, напряженность “верхов”.

83. Какой жанр удобен для первых шагов обучения?

Наиболее вокальна (удобна для голоса) народная песня. Рожденная голосом, она прошла через естественный отбор голосами многих поколений. К тому же она может звучать в сопровождении разных инструментов (баян, гитара, балалайка, бубен, ложки и т.д.) и без них, что удобно в самостоятельных занятиях.

Эстрадные песни далеко не все пригодны для обучения академического певца. Зачастую они написаны без учета вокальных ценностей: плавность голосоведения, удобство тесситуры. Многие из них несовместимы с пением в стиле бельканто, ведут к подражанию артистам, кричащим открытым звуком или шепчущим перед микрофоном.

84. Какой темп произведений удобнее новичкам?

Поначалу предпочтительны умеренно-подвижные темпы. Ведь медленный темп требует пластичности тренированного дыхания, быстрый – предполагает подвижность голоса и совершенство артикуляции.

85. Как изучать вокальные произведения?

Вначале определяют доступность вокальной партии для голоса. При необходимости устанавливают возможность транспонирования партии. Ценно ознакомиться с эпохой, в которую сочинение создавалось, узнать больше об авторах. Продумывают авторские указания, уясняют взаимосвязь партии голоса и фортепиано. Вникают в смысл литературного текста. Полезно выразительно декламировать этот текст. Произведение многократно проигрывается на фортепиано, сольфеджируется. В целом сочинении и в каждой его части определяется основная мысль, выявляются контрасты, кульминации. Не рекомендуется сразу петь полным голосом. Лишь после проработки нотного и литературного текста отдельные фрагменты пробуют голосом.

86. Каковы правила певческого режима?

Полезны: регулярные вокальные занятия (целенаправленные, учитывающие индивидуальную перспективу развития), слушание пения мастеров бельканто, правильная организация быта, профилактика простудных заболеваний, умеренные занятия физкультурой.

По данным ВОЗ, здоровье человека на 12% зависит от врачей, на 20% – от экологии, 20% – от наследственности и 48% (!) определяет образ жизни.

Вредны: форсировка звучания, крикливое пение, завышенный по трудности репертуар, неудобная tessitura, нервная обстановка и общее переутомление, громкие разговоры, слушание некачественного пения. Вредны спиртные напитки, пиво, курение, пыль. Раздражающая горло пища: пряности, семечки, слишком горячая, холодная еда. Нежелательно петь сразу после еды: сковывается диафрагма, затрудняется дыхание. Следует избегать переохлаждения тела. После пения не выходить сразу на улицу в холодную погоду. Сухой воздух сушит слизистую; надо увлажнять помещение с паровым отоплением. Не поют в «женские» 3 дня. В эти дни 41% не могли петь. 32% испытывали незначительные отклонения в звучании. 16% пели без нарушений. У 11% звучание улучшалось (В.И. Петров, В.И. Анцишкина. 1936).

87. О болезнях голоса?

Основные причины заболеваний: инфекция, переохлаждение, продолжительное форсированное пение, особенно в больном состоянии. Нетрудоспособность певцов происходит от превышения норм нагрузки на голос, от предрасположенности к простудам и даже от

высокого эмоционального напряжения творческого процесса. Большое значение в поддержании здоровья имеют психологические факторы.

Голосовой аппарат чутко реагирует на недомогания организма. Повторяющиеся сценические возбуждения отрицательно влияют на здоровье и на голос. Поэтому певческая профессия требует особо внимательного отношения к здоровому образу жизни. Абсолютно недопустимо злоупотребление алкоголем, курение. Психическая нагрузка или переутомление от пения на фоне инфекции ведет к дисфонии (расстройство звучания), к фонастении (поется с трудом, быстро приходит усталость). При этом требуется полный покой голоса. Чрезмерная нагрузка на голос может вызвать полипы, узелки (острые, хронические), кровоизлияние в голосовые складки. Острые узелки рассасываются при соблюдении покоя, застарелые – оперируются (с риском для профессии вокалиста). Кровоизлияние в голосовую складку обычно происходит внезапно при напряженном пении в верхнем регистре, при крике, даже при громком кашле. Восстановление трудоспособности певцов в этих случаях зависит от локализации и величины кровоизлияния. Особенно плохо, если затронуты края голосовых складок.

Заболевания дыхательных путей: насморк (ринит). Воспаление слизистой оболочки глотки (фарингит). Гортани и голосовых складок (ларингит). Трахеи (трахеит), бронхов (бронхит). Ангина (инфекция с воспалением глотки), тонзиллит (воспаление небных миндалин).

Основной причиной профессиональных болезней вокалистов является перенапряжение голосового аппарата при завышенных вокальных нагрузках в количественном и качественном отношении. Лучше недопеть, чем перепеть. Быть умеренным во всем...

От простудных заболеваний гортани и глотки много средств. Назовем лишь некоторые. При ангине, фарингите вдыхают картофельный пар, образующийся при варке (добавляют немного соды). Применяют лук репчатый с медом при ангине. Для ингаляций используют свежую кашицу лука или чеснока. Теплый сок моркови пьют, полоща горло при фарингите, ангине, охриплости. Сок смородины с медом принимают при ларингите. Многие лекарственные растения используют для полосканий горла: *отвары* почек березы, листьев брусники, плодов калины, ветвей вишни, коры дуба. *Настойки*: зверобоя продырявленного, клевера лугового, иван-чая, листьев ма-

лины, мать-и-мачехи, мелиссы, мяты перечной, ягод можжевельника и др.

88. Какова профилактика заболеваний голоса?

Необходим здоровый образ жизни, поддерживающий иммунитет. Правила гигиены: полноценное разнообразное питание, избегать блюд, раздражающих слизистую глотки, крепкий сон (7–8 часов), сбалансированный режим занятий и отдыха. Предупреждение и своевременное лечение любых заболеваний. Тщательно соблюдать гигиенический режим в отношении простуд, голосовой нагрузки. Не петь завышенный по трудности репертуар, не форсировать звучание, особенно «верхов». Соблюдать умеренность голосовых занятий. Для предупреждения сценического страха выступать только с посильным и выверенным репертуаром.

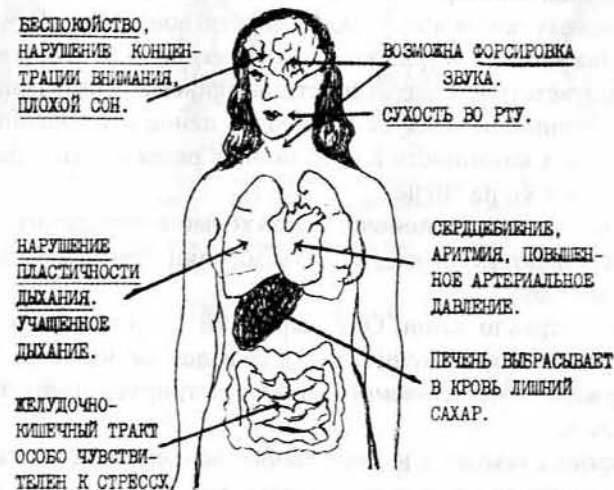
89. Как сказывается на здоровье профессия вокалиста?

Пение полезно для здоровья. Тренируется дыхание, улучшая обменные процессы организма. Хорошее пение повышает настроение. Забота о голосе, выступления заставляют следить за здоровьем, держать форму.

Есть и негатив: эмфизема (растяжение) легких, опасность потери голоса от многих причин, нервные перегрузки от постоянных сценических стрессов. Каждое выступление – это экзамен перед публикой, что «сжигает» артиста, но встречаются и долгожители: Л.Ф. Савранский, М.О. Рейзен, И.С. Козловский, П.Г. Лисициан, В.М. Политковский, А.Н. Баянова во здравии пережили 90-летие. М.О. Рейзен в 90 лет спел в Большом театре партию Гремина! Р. Юссон пишет о теноре Ж. Дюпре: «когда Дюпре было 90 лет, критики продолжали восхищаться «остатками его феноменального голоса, заполнявшего самые большие залы Европы».

В книге «100 великих вокалистов» (Вече, 2003) указаны годы жизни певцов. Мой мрачноватый анализ этих сведений: средняя продолжительность жизни академических певцов... 65,5 года. Эмоциональные певцы чаще болеют сердечно-сосудистыми заболеваниями, но реже спокойных людей умирают от рака. А долго ли живут музыканты? Например, композиторы до глубокой старости доживали немногие. Причины: подрыв здоровья вследствие большого творческого напряжения (Моцарт), излишеств (Мусоргский), бедного существования (Шуберт), одиночества (Бетховен, Чайковский).

ПЕРЕЧЕНЬ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ РАССТРОЙСТВ ПОКАЗЫВАЕТ СИЛУ ВОЗДЕЙСТВИЯ СТРЕССА И ВЗАИМОСВЯЗЬ В РАБОТЕ ВСЕХ ОРГАНОВ



90. Как концентрироваться на исполнительских задачах?

Чем глубже знания произведений, чем богаче воображение и эмоциональное отношение к исполняемому, тем легче внимание направляется на творческие задачи и отключается от всего мешающего исполнению. Умение концентрировать творческое внимание ценно развивать в повседневных занятиях, что в результате становится привычкой.

91. Как устранять сценическое волнение?

Умеренное, мобилизующее волнение естественно и ценно при выступлении. Но многие страдают от чрезмерного сценического страха, разрушающего творчество.

Чтобы излишне не волноваться, надо исполнять посильный и хорошо впетый репертуар. Нужна уверенность в каждом звуке. Необходимо подготовиться к выступлению заблаговременно, тщательно отрепетировав программу.

Перед выступлением не следует о нем навязчиво думать. Целесообразно отвлечься сном, прогулкой, чтением, домашней работой.

На сцене помогает успокоиться медленное, глубокое дыхание (два, три вдоха и выдоха).

Начинать следует с произведения наиболее удобного, максимально концентрируясь на исполнительских задачах. Не паниковать при отдельных промахах на сцене.

92. Каково концертное поведение певцов?

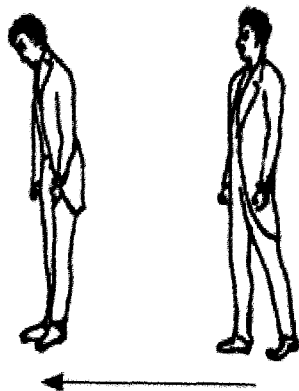
Для разных жанров свои особенности поведения. Что приемлемо для исполнителя эстрадного – неуместно для академического. Важно и соответствие поведения стилю произведений. При хороших вокальных данных не следует подменять пение отвлекающей сценической суетой. Скованность или излишняя развязность – распространенные недостатки на сцене.

Мимика зрительно дополняет слуховые впечатления. Она отражается и на характере звука. Дефекты мимики: гримасы, искривление рта, морщение лба.

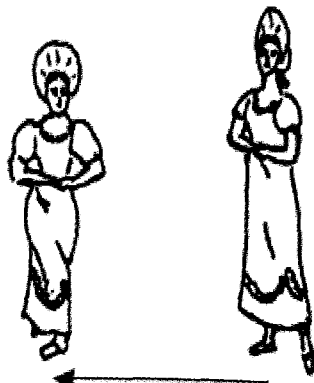
Глаза – зеркало души. Они выражают творческое состояние. У неопытных певцов выражение глаз, к сожалению, часто не соответствует содержанию исполняемого, а демонстрирует лишь вокальную озабоченность.

Единство слухового и зрительного воздействия – основа артистизма. Концертная одежда не должна противоречить художественному образу произведения и тематической направленности концерта. Например, классическому репертуару не подходит эстрадная пестрота платья или джинсовый костюм.

Мужской и женский поклон



Женский поклон с приседанием: реверанс, книксен



УСТАНОВКА ГОЛОВЫ



ДА!



НЕТ!



НЕТ!



НЕТ!

Положение корпуса и головы значимо эстетически, психологически и вокально-технически. Певец, запрокидывающий голову, наклоняющий ее вниз или в сторону, производит неприятное внешнее впечатление и создает для себя технические трудности. Раскованное, но активное положение тела оптимизирует психическое состояние и звучание.

ПЕНИЕ НА УЛЫБКЕ



Не выражай вокальных мук.

Укрась улыбкой лик и звук.



93. Допустимы ли жесты в концертном исполнении академических певцов?

Это зависит от репертуара и от индивидуальности исполнителей. Уместный жест усиливает значение пропетых слов. Неуместные, неэкономные движения – отвлекают от смысла. Неопытные певцы зачастую не знают, куда им пристроить руки в процессе пения. Положение их рук бывает нелепым. Однообразные движения говорят о психологической скованности и вокальной озабоченности. Певец должен как бы видеть себя со стороны.

94. Уместны ли выступления новичка?

Выступления с посильным репертуаром(!) полезны на всех этапах обучения. Выступления тонизируют певцов, активизируют самостоятельную работу, обнаруживают коллективно недостатки занятий, учат исполнителей реализовываться художественно, преодолевая концертный стресс.

95. Какие произведения ставят в выступлении первыми?

Первые произведения – визитная карточка певца – должны художественно впечатлять. Но при этом важно, чтобы они были наиболее впетыми и удобными для голоса, апробированными. Они призваны направить звучание в “нужное русло”. Удобные, выверенные произведения помогут погасить излишнее волнение.

96. Что нужно знать о мутации?

Мутация в переводе с латинского – “изменение” – перемена голоса у подростков с наступлением полового созревания. Она проходит от 11 до 19 лет, чаще в 14–15. У южан раньше. Продолжается мутация от нескольких месяцев до 2–4 лет. У девочек голос меняется плавно, даже незаметно. У мальчиков из-за резкого увеличения гортани возникает охриплость, неустойчивость фонации. Голосовые складки краснеют. Появляется обилие слизи. Новая конфигурация увеличивающейся гортани может оказаться неблагоприятной для пения. В период мутации (около двух лет) мальчикам не рекомендуется петь. А перегрузка голоса недопустима.

97. Каковы особенности детских голосов?

Детское пение использует фальцетное звучание, которое характеризуется легкостью, прозрачностью, звонкостью тембра, ограниченностью диапазона и силы звука. До семи лет пение сохраняет фальцетный характер. К 12–13 годам частично выявляется и грудной тембр.

98. Как работают с детскими голосами?

Необходимо строго отбирать посильный репертуар, ограничиваться естественным для данного возраста диапазоном и умеренной силой звучания. Петь без зажимов и форсировки. Можно петь систематически, но непродолжительно. Избегать бытового крика, типичного для детей.

99. Что делать, если голос “садится”?

Надо не допускать дефектного или слишком длительного пения, после которого голос “садится”, то есть устает, тускнеет, теряет звонкость, хрипнет. Это происходит в результате форсировки голоса, перенапряжения гортани, утрировки грудного тембра на высоких звуках, пения в неудобной тесситуре.

100. Как снять зажатость звука?

От мышечной скованности освобождает мягкое, кантиленное, проточное звучание как бы с продыхом. Облегчают фонацию подвижные темпы. Ощутить напряженность легче на контрастных упражнениях, использующих форте и пиано, фальцет. Если голос скован от сценического волнения, то надо снять стресс.

Зажатость может являться результатом пения “не своим голосом”, использования высокой тесситуры, неумения микстовать “верхи”.

Напряженность звука бывает связана с излишней замкнутостью голосовой щели (просвет между голосовыми складками). Если щель приоткрыта, что свойственно миксту, то посыл дыхания меньше напрягает голосовые складки. Микст, увеличивая фазу размыкания голосовых складок, снимает напряжение гортани. В быту голосовая щель раскрывается лишь при вдохе и зевании. Поэтому широте и свободе вибрации голосовых складок способствует положение зевка. Снимают лишнее напряжение гортани также мягкость звучания, стремление к кантилене.

101. Итак, какие приемы противодействуют запиранию голосовой щели?

Противодействуют излишнему замыканию голосовой щели объемное формирование глотки положением зевка или вдоха, а также – микстование, придыхательная атака звука.

102. Как оптимизировать работу гортани?

Напряжение гортани дает «горловое» звучание и затрудненность «верхов». Пение с напряженной гортанью вредит голосу. При неумелом стремлении выявить силу звучания закрепляются сопутствующие мышечные зажимы. Мышцы, хрящи гортани работают координировано и подсознательно. Но влиять на работу гортани можно! От природы гортань дает разнорегистровое звучание. А для ровности тембра требуется сплав грудной и головной функций голоса. Основа мужских голосов – грудной звук. Поэтому для смешения тембра требуется частичная ориентация гортанных мышц на фальцет (микстование).

Гортань напрягается от напористого дыхания. Но без упругости дыхания образуется вялое звучание. Вывод: петь с упругим, но проточным дыханием, микстуя, то есть при незамкнутой голосовой щели. Это, разумеется, не то несмыкание, которое отмечают фонистры у больных. Таким образом, микстование рационализирует работу мужской гортани.

103. Итак, каковы причины быстрой утомляемости певца?

Причины утомляемости: трудный репертуар, плохие певческие навыки, форсировка голоса, неудобная тесситура, пение в большом состоянии, пение без отдыха. Важно умение освобождаться в паузах в процессе исполнения. Паузы нужны не только для взятия дыхания и мышечного освобождения, но являются мощным средством выразительности.

104. Что означает “качание” голоса, “барашек”?

В пении в незначительных пределах всегда пульсообразно меняются высота, сила, тембр звука. 6-7 колебаний в секунду украшает голос, придает ему льющийся характер, обогащает тембр. Не случайно певческому вибрато подражают скрипачи, виолончелисты (колебания левой руки). Однако вибрато не должно выходить за названные пределы. Если оно имеет повышенную частоту, то в голосе отмечается “барашек” (тремор); меньшую – “качание” звука.

Бороться с неустойчивостью звучания сложно. Дефект надо предупреждать. Для успокоения звука полезно попеть тихим голосом с проточным дыханием. Это освобождает гортань от спазм, придает звучанию льющийся характер. В дальнейшем на основе устойчивого звучания голос усиливается в меру индивидуальных возможностей путем укрепления певческой опоры.

Придыхательная атака звука, пение «на зевке», временное снижение интенсивности звучания нормализуют вибрато, если отклонения не слишком укоренились.

105. Отчего искажается вибрато голоса?

Дрожание и качание звука обычно происходят от форсированного пения. Гортань напрягается чаще при недосмещении высоких звуков, а также от напора дыханием. Это типично для певцов, которым длительно были свойственны фонационные недостатки. Причины тремора:

- форсировка звучания из-за трудностей репертуара;
- искажение природы голоса (баритон поет тенором);
- напористое дыхание;
- сценическое волнение.

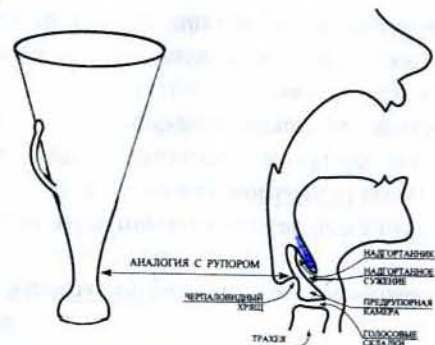
Отдельные певцы могут иметь к тремору наследственную предрасположенность нервного происхождения (явственнее проявляется в пожилом возрасте).

106. Как усиливать звучание без форсировки?

Упругости дыхания должны противостоять не только голосовые складки, но и надгортанный сфинктер (вестибулярные складки и надгортанник).

У оперных певцов в звучании образуется надгортанное сужение. Оно сохраняется на всех гласных, на любой высоте и при любой звучности. Надгортанное сужение повышает импеданс, создает сопротивление дыханию. Это позволяет увеличивать концентрацию воздушной струи и, соответственно, повышать мощь звучания, пере-

мещаая часть воздушного давления с голосовых складок на надгортанный сфинктер.



107. Как влиять на надгортанный сфинктер?

Этот сфинктер не ощущается. Надгортанное сужение происходит рефлекторно при расширении глотки. Положение зевка расширяет глотку и голосовую щель. А надгортанный сфинктер интуитивно сберегает дыхание, которое через раскрытую щель израсходовалось бы сразу.

Надгортанное сужение освобождает голосовые складки от излишнего “противоборства” с дыханием. Дает им возможность вибрировать в ненапряженном режиме. Не зная о существовании надгортанного сфинктера, певцы и не ищут его сужения, а подключают его неосознанно.

108. Есть ли осознанные приемы надгортанного сужения?

Если высокий звук спеть тихо «на зевке» (иными словами: с расширенной голосовой щелью), то это вызовет вынужденную задержку дыхания путем сужения надгортанного сфинктера. Раскрытие голосовой щели с помощью приёмов «зевка», пения на «положении вдоха» одновременно решает комплекс задач: сужением надгортанного сфинктера освобождает голосовые складки от пневматической перегрузки, оптимизирует певческую опору, усиливает резонанс.

109. Можно ли управлять гортанью?

Косвенно можно. “Форсировщикам” – необходимо!

На гортань воздействуют подбором музыкального материала (благоприятного для голоса).

На характер работы голосовых складок влияет атака звука, которая управляема. После придыхательной атаки голос по инерции

звучит воздушное. Мягкие, твердые атаки дают соответствующие на-
стройки.

▲ Важна и сила звука. В работе над переходными тонами умень-
шают звучность голоса. Снижение звучности помогает гортани нахо-
дить промежуточные звучания.

Поскольку основа мужских голосов – грудной тембр, то для
смещения голосовой функции требуется подключение к гортани
фальцетного механизма (микстование).

Положение зевка смещает гортань вниз, расширяет глотку и го-
лосовую щель.

Влияют на гортань и с помощью проточности дыхания, канти-
лены.

Голосовая щель склонна к замыканию (мышц-замыкателей
больше, чем размыкателей). Голос при этом зажимается, форсирует-
ся. Если фаза размыкания удлинена, то звук мягкий, напевный. Рас-
крытие голосовой щели, свойственное миксту, снимает лишнее на-
пряжение голосовых складок. А ошибочно замыкают голосовую щель
в поисках звучности.

Многие отрицают возможность управления гортанью, но иногда
это умение – ключ к техническому успеху!

110. Запор голосовой щели дает гортанность?

Большинство мышц гортани работает на замыкание голосовой
щели, которая противостоит дыханию. Дыхание сильнее голосовых
складок. Напор дыхания сковывает голосовые складки, вызывает гор-
танное звучание. Голос выжимается. Диапазон затрудняется. Причи-
ны зажатия гортани: 1. стремление к силе звука, 2. неудобная тесситура,
затрудненность верхов, искажение природы голоса, стресс, широкие
3. мелодические интервалы, 4. перепады давления дыхания. Плотное смы-
кание складок дает металличность голоса, но провоцирует жесткость
звучания, форсировку. Увеличение фазы размыкания голосовых
складок способствует мягкости, напевности звучания. При форсиров-
ке голоса важно повысить проточность дыхания. •

Оперное пение требует интенсивности звука. Это побуждает
студентов, осваивающих оперное пение, перенапрягать гортань. «Пе-
ресмыкание» складок и излишний запор голосовой щели вредны.

Для снятия гортанности звучания требуется тенденция размы-
кать голосовую щель, что рефлекторно суживает надгортанный
сфинктер. Создание импеданса над голосовыми складками является

важным механизмом, позволяющим при малых затратах голосовой
энергии получать большой акустический эффект.

111. Взаимосвязаны ли артикуляция, дикция и гортань?

В речи артикуляционный аппарат и гортань активно влияют
друг на друга. В пении – более независимы. Ради сохранения единого
тембра на всех гласных и на разной высоте звука гортань в пении ор-
ганизуется почти одинаково.

Все согласные звуки в пении должны произноситься «на опоре»
с участием дыхания, а звонкие согласные – с участием и гортани. Это
дает дикционную четкость.

112. Чем отличается обиходное дыхание от певческого?

Дыхание в жизни:

- произвольное (как правило);
- время вдоха равно времени выдоха;
- количество вдыхаемого воздуха около 500 куб. см;
- примерно 16 вдохов в минуту;
- дышат через нос.

Дыхание в пении:

- произвольное (как правило);
- вдох быстрый, выдох продолжительный;
- объем вдыхаемого воздуха примерно 1500 куб. см;
- число вдохов примерно вдвое меньше, чем в покое;
- дышат через нос, а в коротких паузах – через нос и рот.

113. Зачем нужна задержка дыхания перед взятием звука?

В практике и в методических рекомендациях авторы часто пред-
лагают соблюдать такую последовательность: вдох, задержка дыха-
ния, атака звука. Зачем задерживать дыхание, если сразу идет начало
звука? Певцы чувствуют пользу позиции вдоха, что активизирует
мышцы-вдыхатели, давая выдох «на тормозах». Это также расширяет
глотку, приоткрывает голосовую щель: свойственно миксту.

114. Что главное в обучении пению?

Каждый ответит по-своему, исходя из личного опыта.

Пожалуй, главное – это осознание собственных голосовых при-
способлений и исполнительских потенций. Познать себя трудно. Все
стремится соответствовать стандарту. А требуется понимание своих
возможностей: что голосу выгодно, какие исполнительские стили
подходят нервной системе.

В техническом отношении главное для «академиста» – преодо-
ление регистровой разрозненности путем смещения звучания. То есть

выработка сплава грудного и головного звучаний, баланс которых индивидуален и изменчив тесситурно: звук выше – тембр “головней”, ниже – “грудней”.

Звучание представляет тесное взаимодействие: нервная система – дыхание – гортань – резонаторы. Дефекты взаимодействия: скованность гортани, регистровый, не смешанный способ работы голосовых складок, вялость или напористость нерезонирующего дыхания.

115. Какие вокальные устои типичны для «академистов»?

Несмотря на пестроту методики, в литературе и в практике прослеживается такая общность: *петь на опоре, округло, с высокой позицией, смешанным звуком*. Расшифруем эти понятия.

Академическое звучание (не микрофонное) – опёртое, упругое, энергичное. Это относится и к звуку, и к дыханию, так как звук – колебание воздуха, пульсообразно проходящего через голосовую щель.

Петь округло – значит петь с расширенной глоткой, объёмным, благородным звуком.

Петь с высокой позицией – петь звонко, полётным звуком, с хорошим резонансом. Требуется наладить взаимосвязь между голосовой щелью и резонирующей ротоглоткой.

Соединение головной и грудной голосовой функций устраняет разнотембровость регистров и расширяет диапазон певцов. При этом переходные звуки становятся беспроблемными.

Сложность в том, что компоненты голосового аппарата не видны и управляются косвенно. Учащиеся блуждают в поисках. А проба разных методов не закрепляет нужные рефлекторные связи.

116. Вначале важнее техническая или художественная работа?

Обе стороны взаимосвязаны. Когда певец плох технически, то и художественно слаб. А без художественных достоинств пение лишено смысла. К тому же, без эмоционально-художественных мотиваций голос плохо повинуется. При этом художественная сторона реально управляема, а техническая из-за скрытности голосового аппарата более “капризна”. Значит, исходной на первых шагах обучения весьма условно можно считать музыкально-художественную работу. Педагогу-вокалисту надо быть одаренным художественно и режиссерски, чтобы образно вскрывать характер произведений.

117. Вокально-техническая работа не первична?

Иные считают, что вначале надо поставить голос, а уж потом совершенствоваться художественно. Это заблуждение. Голос даже на упражнениях должен развиваться по законам красоты. Нельзя готовить “звукодуя”, а затем воспитывать художника. Этот путь сложнее, длиннее. А главное – итог будет неблагоприятным. Первый принцип русской вокальной школы: *единство* художественного и технического развития.

118. Почему же автор акцентирует техническую, не художественную сторону?

Художественная сторона очень важна, но управляема, если певец пытлив, трудолюбив и не бездарен исполнительски.

Техническая сторона скрытна. Ощущается и понимается индивидуально. Ее трудно анализировать и сложно изложить доступно. Она в первую очередь нуждается в рассмотрении.

119. Заниматься ли голосом самостоятельно?

Бывает, что запрет на самостоятельные занятия оправдан. Но в целом полезно поощрять даже неопытных певцов самостоятельно работать над голосом (распеваться на отобранных педагогом попевках и легких произведениях, на упражнениях в объеме кварты-квинты). При верной организации такие занятия желательны. А самостоятельная музыкально-художественная работа абсолютно необходима. Певец является учеником и своим учителем. А настоящий педагог тот, кто помогает ученику раскрыть себя.

120. В работе с новичками нужны знания разных звукоформирований?

Жанровая направленность начинающих, самодеятельных певцов обычно не выявлена. Чтобы угадать перспективу их развития, педагогу надо разбираться во всех вокальных направлениях, что не требует от преподавателя консерватории, где жанр отобранных по конкурсу студентов четко определен.

121. Каковы сложности вокальной педагогики?

Вокальной практике свойственны пестрота и противоречивость методов, субъективность художественных вкусов, трудность работы со скрытым от глаз индивидуальным “инструментом” – голосом.

Педагог-вокалист методически зреет долго. Певцу, завершившему исполнительскую карьеру и пришедшему в педагогику, остается мало времени для созревания в новой сфере деятельности. Ведь

певец и педагог – профессии разные, в некоторых отношениях даже антагонистичные.

Одно из слабых мест – узкая направленность технических приемов. Увлекаясь ими, упускают из виду целостность работы голосового органа на уровне подсознания, нарушают координацию в работе голосового аппарата, его саморегуляцию. В стремлении к скорым результатам искажается природа голоса.

122. Допустимо ли расчленять целостность голосовой функции?

Иногда вокальный педагог вынужден временно расчленять целостность голосовой функции. Но голосовой аппарат – сложнейшая система, все части которой функционально взаимосвязаны, а интересы “частей” подчиняются интересам “целого”. Многие элементы голосового аппарата сознанию не подвластны. Обилие неуправляемых функций требует без необходимости не дробить фонационный процесс, а влиять на него целостно через музыку, художественный образ, эмоции, которые благоприятствуют саморегуляции голоса. Мозг непрерывно получает сведения о работе внутренних органов. Но большинство импульсов не осознается, а перерабатывается на подкорковом уровне. То, что подкорка делает мгновенно и автоматически, – кора не всегда в состоянии быстро “осознать”. Распыляя внимание на работу многих мышц, вокалист оказывается во власти противоречивых представлений, в коих и запутывается.

123. В чем основные трудности работы с певческими голосами?

Кроме того, что части голосового аппарата работают взаимосвязано, певцы имеют дело с полууправляемыми и неуправляемыми мышцами, скрытыми от глаз, ещё:

- каждому певцу требуются свои вокальные приспособления;
- противоречивость методик и лжеприемов дезориентирует;
- вокальные ощущения субъективны и изменчивы;
- сглаживание регистров и расширение диапазона – это трудоемкая часть работы, требующая “незамутненных” знаний и опыта;
- засилье попсы создает неблагоприятный фон для развития академического пения.

124. Как одолевать сложности певческого обучения?

Надо:

- организовывать работу голосовой системы через музыку и художественный образ;

• создавать для саморегуляции голоса репертуарные условия, используя, разумеется, и вокальные приемы;

• осознавать микст как необходимый сплав головной вокальной функции и грудной;

• повысить на радио и ТВ качество вокальных звучаний, привлекая к составлению программ вокалистов;

• регулярно пользоваться домашней фонотекой, слушая лучших певцов.

125. Сознательное или подсознательное первично в пении?

Сознание связано с корой головного мозга, а эмоции, подсознание, интуиция – с подкоркой. “Главный импульс для деятельности коры идет из подкорки. Если исключить эти эмоции, то кора лишится источника силы” (Павлов И.П., Павловские среды. – М.: Л., 1949. – С. 268).

Деятельность начинается с подсознательной установки на нее. (Теория установки академика Д. Н. Узнадзе, 1930–1940 годы).

Музыкальные произведения воспроизводятся технически преимущественно подсознательно, но с сознательным контролем узловых технических моментов.

Если произведение осмыслено, продуман исполнительский план, то голосовой аппарат получает установку к самонастройке. Разумеется, успех связан и с осознанной технической подготовкой. Осознанная техника надежна, так как поддается возобновлению. Осознание вокальной техники дает стабильность звучания. Это важно, учитывая зыбкость певческих ощущений. Сознательно выравнивают звучание голоса, устраняют пестроту гласных.

Итак, первична подсознательность действий, а венчает их осознанность. Одно и другое перетекают друг в друга.

126. Есть ли общий метод для певцов?

Поиски общего метода – давняя мечта педагогов-вокалистов. Можно назвать общим методом *эмоционально-образный метод*, который дает установку на саморегуляцию голоса.

Подсознательную саморегуляцию голоса надо оптимизировать сознательно: учитывать вокальность репертуара, индивидуальную природу голоса, максимально входить в художественный образ и в эмоциональную атмосферу исполнения. Чтобы успешно выполнять вокальные задачи, надо глубже включаться в творческий процесс, то есть с помощью музыкально-эмоционально-образных стимулов осуществлять саморегуляцию голоса.

Аналогия: чтобы жить, надо питаться – это общее условие, хотя существуют вегетарианцы и “мясоеды”... Кому-то помогает в пении управление дыханием, другому – контроль резонаторов. Но поскольку пение – язык эмоций, то всем положено руководствоваться эмоционально-образными задачами, организующими работу голосового аппарата целостно.

Суть эмоционально-образного метода в том, что полууправляемый голос *комплексно саморегулируется* с помощью эмоциональных, образных мотиваций. Технические элементы дорабатываются сознательно. Например, регистры не сгладишь с помощью эмоций (нужно знать механизм и способы микстования, сознательно закреплять нужные координации в работе гортани).

127. Инструменталисты сознательно овладевают техникой игры, а певцы уповают на интуицию?

В подготовке певцов и инструменталистов есть разница. Певцы сразу имеют дело с саморегуляцией голоса, хотя в большинстве и не осознают этого. Не учась, запеть может всякий. Но без обучения (подсознательно) не сыграешь на музыкальных инструментах, хотя любые из них проще голосового аппарата. Инструменталисту требуется овладеть техникой игры на инструменте и уж затем художественно самовыражаться. Яркие эмоции новичка не направят пальцы на нужные кнопки баяна или клавиши фортепиано. А певцы идут к звучанию голоса преимущественно интуитивно.

Поиск звука через переживания, через художественный образ особенно свойствен русской школе. Представители школы переживания: Ф.И. Шаляпин, К.С. Станиславский.

128. Принцип саморегуляции не снижает ли роль педагога?

Значимость педагогического труда и важность технических приемов абсолютно не снижаются. Не нужно лишь уповать на технику в отрыве от музыки. Надо грамотно составлять учебный репертуар, целенаправленно распевать, видя индивидуальную перспективу развития голоса. Выполнение этих педагогических условий помогает голосу саморегулироваться.

129. Что особо трудоемко в постановке голосов?

Наиболее трудоемко в постановке академических голосов – смешение разрозненных от природы регистров и расширение диапазона.

Кропотливость музыкальной подготовки тоже известна.

130. Звучание новичка требует особой осмотрительности?

Новичок не осознает звучания, которое соответствует строению его гортани и ротоглоточных полостей. Блуждания путем проб и ошибок закрепляют хаотичные нейромышечные рефлексy, которые хотя и можно потеснить поисками лучших звучаний, но в неудачные моменты старое проявится. Таких ситуаций предостаточно. Кажется бы, ученик имеет в перспективе много времени для совершенствования. Но педагог в работе с новичком ответственно закладывает фундамент будущего звучания!

131. Выявлять ли своеобразие голосов?

Слушая других певцов, ученики иногда искажают природу собственного голоса. Не познав особенностей своего голоса, легко навредить ему. Солисту надо выявлять свойства индивидуальности.

При этом уместен аналитический и поисковый характер вокальных занятий. Но эксперимент осуществляется не столько с голосом ученика, сколько в голове педагога. Иначе не закрепляются нужные навыки.

Педагогу надо распознавать лучшее звучание ученика, присущее только ему, определять технические приемы, вызывающие это звучание. Целесообразно охарактеризовать идеал звучания в словах, образах, четко довести его до сознания поющего. Важно культивировать это звучание, закреплять его в повторениях.

132. Искать ли индивидуальные приспособления в голосе?

Обучение идет от подсознательного пения к осознанию звучания. При этом ценно определить личный характер вокальных приспособлений. В соответствии с психикой ученика и анатомическими особенностями его голосового органа, они могут несколько отклоняться от общепринятых норм.

133. Устремления певцов всегда соответствуют природе их голосов?

Раскрывать индивидуальность голоса – сложная задача, требующая опыта, педагогической мудрости. Некоторые певцы, пропев десятки лет, не полностью осознают свою индивидуальность. Несответствие вредит певцам.

Без обучения не станешь хорошим певцом, но и обучение – риск, если учащийся “подгоняется” под эталон, который расходится с индивидуальностью певца.

134. Как влияет на певца аудиозапись?

Влияет сильно! Надо слушать лучших вокалистов. Особенно если они соответствуют типу собственного голоса. Это подключает тонкие нейрологические механизмы, с помощью которых вокальный слух и внутренние ощущения управляют работой гортани, дыханием, резонаторами. Саморегуляция голоса будет целенаправленной.

135. Можно ли “распеться” слушанием?

Слушание образцовых записей не только развивает художественный вкус, совершенствует вокальный слух, но отчасти заменяет распевание перед уроком. Ценно составить альбом для “распевания” через слушание. Использование магнитолы, магнитофона желательно в учебных целях. Целесообразно слушать образцовые вокальные звучания, не подражая им слепо. Чередование звучания мастеров и собственного голоса поможет осознать свои индивидуальные возможности. Ценно составить фонотеку с удачными записями своего голоса. Разные периоды жизни, различные ситуации, в которых проводились записи, помогут самоанализу.

ИМЕТЬ ФОНТЕКУ ВОКАЛЬНЫХ ЭТАЛОНОВ



“Желудей потребляется в миллион раз больше, чем ананасов, но вопрос в том, кто ест желуди?”

Ж. Ж. Руссо

136. Учиться ли новичку на ариях?

Арии требуют оперного звучания. Оперные голоса в большинстве мощные. Их звучность не только природная, но выработана в многолетней подготовке. Новички же в стремлении к большой звучности форсируют голос. Напористое дыхание вызывает излишнее напряжение гортани. В результате осложняется смещение звука, затрудняется верхний регистр, иногда появляется “барашек”, а с годами – “качка”.

Важно не допускать эти пороки в зачатке. В запущенных случаях помогают: камерность звучания, придыхательная атака звука, пение с продыхом, что освобождает спазматический голосовой затвор.

137. Каковы основы вокального обучения академистов?

Они следующие:

- прогнозирование индивидуальной направленности ученика (детальное определение типа голоса, жанра – камерный, оперный);
- микстование голоса на основе понимания регистровой природы;
- осознанное влияние на подсознательную голосовую функцию;
- знание множества вокальных приемов, но ситуативное их применение.

138. Самоконтроль осуществлять по слуху или по мышечным, резонаторным ощущениям?

Слух – основа основ. Но приоритеты индивидуальны. В изолированном виде слуховой, акустический, мышечный методы самоконтроля менее результативны. А контролировать одновременно всё – напоминает погоню за зайцами, бегущими врассыпную.

Резонирование указывает на интенсивность певческих формант (верхней, рождающей звонкость, и нижней, дающей округлость, объемность). Длительность, плавность, упругость дыхания поддаются тренировке, управляемы сознанием.

Гортань управляется лишь косвенно, но характер ее работы важен. Хорошее голосообразование – это комплекс мер, позволяющий в оптимальном режиме работать голосовым складкам. Зачастую необходимо организовать и автоматизировать лучшую работу гортани.

Певцы оценивают звучание преимущественно по слуху. То есть контролируют не причину, а следствие. При дефекте фонации, определяемом на слух, вспоминают мышечно-резонаторные ощущения, которые им помогали. Контролируя работу голосового аппарата по слуху, надо знать свои технические причины лучшего звучания.

139. Что называют певческой формантой? Форманта – группа обертонов, образующих свойства тембра. Гласные звуки распознаются на слух по формантам. В тембре голоса академического певца особо важны и должны быть усилены две форманты: низкая (примерно 500 гц) и высокая (около 3200 гц, у низких голосов приблизительно 2500 гц). Если слабо выявлена верхняя форманта – голос глух. Если нет низкой – теряется мощь, объемность; звук плоский, открытый.

140. Что означает полётность звука?

Полётность – признак профессионального звучания голоса, хорошо слышимого в больших помещениях. Полётность зависит от наличия в голосе высокой певческой форманты, избирательно воспринимаемой человеческим слухом. Слух человека наиболее чувствителен к этим частотам. Полётный голос даже при малой силе слышен на

большом расстоянии. Неполётный – может оглушать вблизи, но незвучен в отдалении. Особенно ценна полётность звучания для оперных певцов, меньше востребована у певцов хора.



Головные резонаторы:
лобные пазухи и
гайморовы полости

141. Что представляют собой резонаторы певцов?

Это полости, которые путем резонанса усиливают и окрашивают звук, возникающий в гортани. Резонанс – это явление возрастания амплитуды звуковых колебаний при совпадении исходных колебаний с колебаниями внешней среды. То есть резонанс осуществляется при совпадении частот тона резонатора и звуков голоса. Различают грудные (нижние) и головные (верхние) резонаторы.

Головное резонирование ощущается как вибрация в области переносицы, лба – место маскарадной маски (“звук в маске”), в области твердого нёба, головы. Лобные пазухи и гайморовы полости (малообъемные замкнутые пустоты) не усиливают звук, но резонируют на обертоны голоса. «Маска» отзвучивает при обилии этих обертонов.

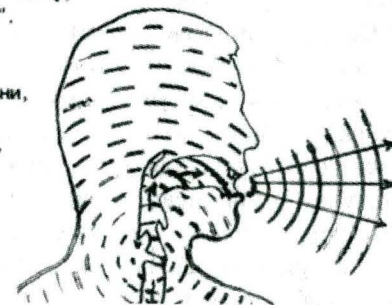


РЕЗОНАНС В
ОБЛАСТИ
МАСКИ

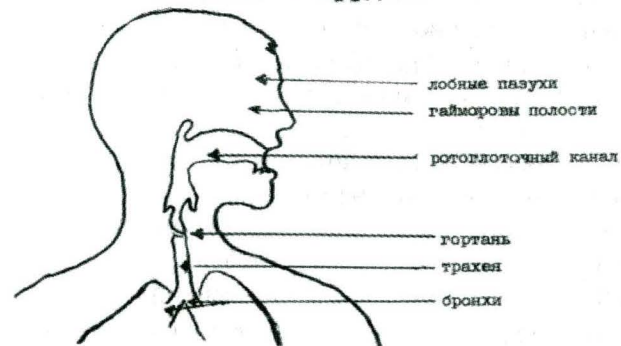


Реальность и ощущения

Говорят: “пошли звук в маску,
Звук в затылок завалил”.
Эту певческую сказку
Образный язык родил.
Звук рождается в гортани,
Излучаясь через рот.
Он колеблет тела ткани,
Но чрез ткани не идет.
Лишь акустики законы
В мире голоса законны.
Ну а ощущения –
Рулевой для пения.



РЕЗОНАТОРЫ
Над гортанью – головные,
ниже – грудные



Грудное резонирование возникает в трахее, бронхах и воспринимается как вибрация грудной клетки – ответ на более низкие призвуки голоса.

В академическом звукообразовании одновременно резонируют головные и грудные резонаторы с преимущественным включением

тех или иных в зависимости от высоты звучания и от художественных задач. Резонаторы ротоглоточного канала способны менять свои объемы. На этом основаны приемы пения на зевке, расширение глотки, уклад языка, мера открытия рта. Резонанс – явление возрастания колебаний воздушной среды, когда частота колебаний этой среды совпадает с частотой колебаний голосовых складок.

142. Значима ли в пении форма твердого нёба?

Твердое нёбо – лишь часть конфигурации ротоглотки, но ее неизменяемость стабильно влияет на звучание: обычно, чем ниже голос, тем шире и объёмней нёбо. Высоким женским голосам свойственны крутые своды малых размеров. Аномалии нёба неблагоприятны для пения. Но голос приспособляем.

143. Чем полезно пение мецца воचे?

Мецца воче (в переводе с итал. - *вполголоса*) – звучание средней силы. Это основная динамика звучания в пении. Опёртое, тембристое, не форсированное, но и не снятое с дыхания звучание умеренной силы должно составлять наибольшую часть фонации. А форте и пиано – меньшую. Использование свободного звучания умеренной силы позволяет певцу выявлять лучшие тембровые качества голоса и быть хорошо слышимым в больших помещениях. Владение средней силой звучания – показатель вокального мастерства.

Мощь оперных голосов восхищает. Но она основана на раскованности голосового аппарата. Слыша у мастеров бельканто силу звука, ученики не всегда замечают лирическую основу их звучания, мягкость пиано и мецца воче. А без мягких, негромких звучаний невозможно полноценное форте. Лишь свободно льющееся, не скованное звучание способно мобилизовать голос на максимальную звучность.

144. В голосе сочетаются полярные свойства?

В хорошем звучании сочетаются:

Мягкость	– металличность,
близость	– глубина,
собранность	– объемность,
грудной тембр	– головной,
задержка дыхания	– проточность его,
упругость дыхания	– ненапористость,
энергия звучания	– свобода фонации,
максимальный результат	– минимум энергозатрат.

В большинстве случаев требуется баланс противоположностей: мягкость без звонкости дает глухой тембр. Звонкость без мягкости ведет к жесткости. Стремление к крепкой опоре провоцирует напор. Приближение звука может лишить его объемности.

145. Пользоваться ли микрофоном голосистому певцу?

Микрофон несколько изменяет тембр голоса. Степень искажения не всегда предсказуема, зависит от качества, сохранности аппаратуры. Если выступление не транслируется, а певца в зале слышно без усилителей – микрофон не нужен.

146. Микрофон – друг вокальной культуры?

Микрофон и другие электроакустические системы способны очень помогать вокальной культуре и обучению певцов. Но если по всем каналам звучит преимущественно антивокальная продукция, то певческая культура обрекается на падение.

Звукозапись – эффективный инструмент вокальной педагогики, позволяющий певцам анализировать свое звучание. Действен самоконтроль и в момент исполнения при слушании себя через динамики, при использовании функции «караоке», когда мышечные и вибрационные ощущения дополняются эффективным слуховым контролем. Ведь восприятие певцом своего голоса через костную проводимость, через мышечные ощущения может искажать представление о своем звучании. Надо использовать возможности электроакустических систем.

147. Звуковое окружение влияет на певцов?

Звуковой эфир – это вокальный всеобуч. Засилье скудоголосия в эфире снижает вокальный вкус слушателей и начинающих певцов. И наоборот: пропаганда на радио и телевидении вокальной классики повышала бы певческую культуру общества. Микрофонное безопорное напевание бытовым, необлагороженным звуком несовместимо с оперным звучанием. Радио, телевидение влияют на слух народа сильнее, чем все консерватории и оперные театры, вместе взятые. Массово к пению вначале приобщаются через подражание.

148. Как помогает видеотехника?

Видеозапись позволяет многократно оценивать себя со стороны с разных ракурсов, находясь в разном «настрое». Предоставляется возможность анализировать свое сценическое поведение. С помощью остановки кадра отчетливо осознаются детали вокально-технического характера: напряженность, особенности дыхания, формирование рупора.

149. Схож ли тембр речи и пения?

Тембры чаще идентичны. Но не всегда.

Пример из книги С. Ю. Левика (1962): директор театра спросил писклявого дебютанта, поет ли он только лирический теноровый репертуар или и драматический. “Но я бас”, – ответил вокалист почти фальцетом (его повседневный разговорный голос). Директор рассердился и прекратил переговоры. А это был известный бас, обладавший прекрасными низами.

Близость звукообразования речевого к певческому благоприятна для обучения: не требуется перестройка бытовых навыков. Особенно это удобно для жанра оперетты, где речь и пение чередуются.

150. Указать эталон русского певца

Примеров много. Легендарный Федор Иванович Шаляпин – реформатор оперного исполнительства. Всемирно известный певец-актер сочетал интерпретаторскую оригинальность, интонационную выразительность с благородством звучания. Шаляпин утвердил приоритет русского эмоционально-осмысленного пения перед чисто виртуозной техникой. Используя достижения бельканто, он отменил некоторые теневые традиции “итальянщины”, проявив самостоятельную позицию в искусстве. В своем творчестве он слил оперу с драмой, объединив при этом разные актерские школы. Природа щедро одарила Шаляпина.

151. Какие “дары” достались Ф. И. Шаляпину?

Мягкий, благородный, льющийся голос. Природная его постановка. Тонкая музыкальность, восприимчивость, пытливость. С.И. Мамонтов восхищался: “Федя жрет знания”. Общая художественная одаренность (рисовал, лепил), высокая эмоциональность, трудолюбие, обостренное чувство нового; выгодная сценическая внешность: богатырь с крупными чертами лица.

“Везение”: стабильное развитие голоса (детское пение в церковном хоре, мудрый наставник – певец Д.А. Усатов, природная замированность звучания). Окружение талантами: Мамонтов, Дальский, Рахманинов, Стасов, Серов, Коровин, Горький, Ключевский, Ермолова, Врубель. Удачей было даже начальное обретение опыта на периферии и после-дующее влияние традиций Малого и Художественного театров, завсегдаем которых был Шаляпин.



152. Опыт классического пения ценен для эстрады?

Классическая вокальная культура столетиями копила опыт работы с голосами, искала пути максимального раскрытия их возможностей. Обучение эстрадных певцов, имея свои особенности, должно заимствовать и ценности академического звукообразования. Знакомство с работой эстрадных отделений учебных заведений (но не «фабрик звезд») показывает, что педагоги в основном так и поступают интуитивно и в силу своего академического образования. А лучшие эстрадные исполнители либо прошли академическую школу (И. Кобзон, М. Магомаев, Л. Лещенко, Э. Хиль, К. Готт, А. Герман), или, наделенные природным талантом, заменили подготовку удачным сценическим опытом, освоили «практический курс пения» (В. Панина, Н. Плевницкая, Л. Утесов, Л. Русланова, Г. Виноградов, К. Шульженко).

153. Уместна ли критика эстрады с академических позиций?

Приобщение к пению начинается с подражания. Эстрада звучит в несколько раз больше классики, что формирует вкусы даже студентов академических отделений, не говоря уже о любителях. Поющую

молодежь приходится не столько учить, сколько переучивать. Поэтому надо активно вскрывать голосовые и художественные недочеты эстрады, поскольку недостатков, которым подражают, очень много. Современная эстрада несовместима со стилем бельканто.

154. Каковы недостатки в звучании поп-исполнителей?

Многие из них самоучки в пении и в музыке. Лишенные музыкального кругозора, они увлечены электронным звучанием коммерческого характера, идущим с Запада, что не всегда можно назвать музыкой. Оно зачастую лишено духовности, мелодизма, акцентирует монотонный ритм, громкость, невротический экстаз при минимуме художественного и поэтического содержания. Рок- и поп-исполнители не озабочены культурой певческого звука. Голоса пестры, не благородны, не округлы, плоские, открытые. Звучания крикливые или, наоборот, сиплые шептания, слышимые лишь через микрофон. Бытовые тембры. Неразборчивость слов. Назойливая их повторяемость. Мелодекламация вместо кантилены.

Нет худа без добра: калейдоскоп эстрадных голосовых крайностей и приспособлений дает материал для анализа природы голосов.

155. Как авангард оценивать с позиции классики?

Мода, авангардные течения приходят и уходят, а природа голоса неизменна десятки тысяч лет! Средства вокальной выразительности традиционны. Ведь не стремятся люди "авангардно" питаться. Так и для голоса противоестественны отклонения от его природы. Академическая манера — оптимальный вариант реализации голоса.

Сказанное относится также к сценическим средствам певцов. Замена вокальной выразительности подтанцовками и бессмысленной суетой — это антикультура.

Впрочем, на вкус и цвет товарищей нет. Достоевский не воспринимал Толстого (и наоборот). Толстой — Тургенева. Вагнер — Брамса. Танеев и Чайковский — Мусоргского. Стравинский отвергал Берлиоза, Вагнера, Штрауса, Рахманинова, Римского-Корсакова.

156. Какие певцы приближаются к эталонному звучанию?

Ограничимся в основном "старой гвардией" отечественных певцов, со звукозаписями которых целесообразно знакомиться. Разумеется, списки поменяются с учетом богатства фонотеки, появления новых мастеров и того, над чем работают учащиеся.



Басы: Ф.И. Шаляпин, В.Р. Петров, В.И. Касторский, К.В. Розов, П.И. Цесевич, Г.А. Боссэ, Г.С. и А.С. Пироговы, М.Д. Михайлов, М.О. Рейзен, А.Ф. Кривченя, Б.Р. Гмыря, И.С. Паторжинский, И.И. Петров, А.И. Батурин, А.Л. Доливо, А.П. Огневцев, А.А. Эйзен, А.Ф. Ведерников, В.А. Маторин, Е.Е. Нестеренко.



Баритоны: И.В. Тартаков, И.В. Грызунов, М.К. Максаков, А.М. Брагин, Г.А. Бакланов, М.Н. Каракаш, С.И. Мигай, В.М. Политковский, П.М. Норцов, А.А. Иванов, А.П. Иванов, Д.Д. Головин, П.Г. Лисициан, К.Н. Лаптев, Н.Д. Ворвулев, Д.А. Гамрекели, М.С. Гришко, Д. Хворостовский.

Тенора: Л.В. Собинов, Д.А. Смирнов, В.П. Дамаев, А.М. Лабинский, И.В. Ершов, И.А. Алчевский, А.П. Бонавич, А.М. Матвеев, С.П. Юдин, Н.С. Ханаев, Г.М. Нэлепп, И.С. Козловский, С.Я. Лемешев, А.И. Орфёнов, Ю.С. Кипоренко-Даманский, З.И. Анджапаридзе, Г.П. Виноградов, В. Атлантов.



Меццо-сопрано: Н.А. Обухова, Е.И. Збруева, С.П. Преображенская, В.Н. Петрова-Званцева, Е.Ф. Петренко, М.П. Максакова, В.И. Борисенко, М.С. Давыдова, В.А. Давыдова, Л.А. Руденко, И.К. Архипова, З.А. Долуханова, В.И. Левко, И.П. Богачева.



Сопрано: А.В. Нежданова, Е.А. Степанова, Л.Я. Липковская, Е.А. Бронская, В.В. Барсова, Е.К. Катульская, Н.А. Казанцева, И.И. Масленникова, Л.И. Масленникова, Г.П. Вишневская, О.А. Пет-

русенко, М.И. Литвиненко-Вольгемут, Б.А. Руденко, Г.В. Олейниченко.

Народные певцы:

Л.А. Русланова, О.В. Ковалева, И.П. Яунзем, М.Н. Мордасова, Л.Г. Зыкина, А.И. Стрельченко, Л.Г. Рюмина, Т.Ю. Петрова, А.П. Литвиненко, В.С. Девятков.

Эстрадные певцы:

Ю.С. Морфесси, А.Н. Вертинский, А.Д. Вьяльцева, Н.В. Плевицкая, И.Д. Юрьева, П.К. Лещенко, В.А. Козин, Л.О. Утесов, К.И. Шульженко, А.Н. Баянова, Д.М. Гнатюк, Р.М. Бейбутов, Ю.И. Богатилов, В.С. Высоцкий, Е.В. Мартынов, И.Д. Кобзон, Н.А. Сличенко, Г.К. Отс, М.М. Магомаев, Е.А. Камбурова, А. Герман, Б. Рубашкин.

157. Какой дефект звучания более типичен?

Форсировка голоса и напряженность верхних звуков. От скованности гортани ухудшается тембр и вибрато, страдают все технические показатели. Форсировка голоса – дефект, ведущий к жесткости звучания, к затрудненности верхнего регистра, к засоренности тембра и тремолации голоса. Разрушителен режим даже малейшего, но длительного форсирования звука.

158. Почему форсируют голос?

Форсировка часто происходит из-за регистровой разрозненности (неумения формировать переходные и верхние звуки), из-за запертости голосовой щели, из-за использования трудного репертуара, из-за пения «не своим голосом», из-за эмоционального перехлеста. Следует соразмерять силу дыхания с возможностями гортани. Напор дыхания на голосовые складки перенапрягает гортань, ухудшает звучание, делает голос не льющимся, выжимающимся. С годами раскачивает его. Голосовые складки «не любят» толчков дыханием. Перепады подскладочного давления зажимают гортань. Это чаще возникает на широких мелодических скачках, на переходных и длительных кульминационных звуках.

Частая причина напряженного пения – стремление к громкости. Физиологическую неустроенность переходных звуков (из-за их недосмещения) стараются ошибочно восполнить силой напряженного звучания. Звучность зависит не столько от физических усилий, сколько от рациональной работы голосового органа.

Парадоксально, но чаще форсируют обладатели крупных голосов. Первоначально удивив слушателей силой звучания, они стремят-

ся подтверждать «голосистость». Это входит в привычку и уже не замечается исполнителями.

159. Есть ли своя причина форсирования голоса у мужчин?

Переход между грудным и головным звучанием у мужчин более резок, чем у женщин, имеющих от природы средний, смешанный регистр. Мужчины форсируют голоса чаще от неумения микстовать предпереходные и переходные звуки, которые, как и последующие вверх тоны, поются с перегрузкой грудного тембра. Если, освоив механизм микстования, научиться петь переходные и головные тоны на меццо воche, то голос не будет перенапрягаться, певец сам выпоется. Упрочившись в найденном механизме голосообразования, он овладеет полновзвучными переходными и головными звуками.

160. Как устранять форсировку звучания?

К форсированному звучанию певцы, к сожалению, привыкают. Надо осознать наличие этого недостатка. А лучше не допускать его. Следует соразмерять силу дыхания с возможностями голосовых складок. Помогают устранению форсировки придыхательная атака звука и смешение звучания.

Для мощного оперного звучания требуется энергичный посыл дыхания, которому голосовые складки в одиночку противостоять не могут. Поэтому у оперных певцов часть пневматической нагрузки принимает на себя надгортанное сужение, состоящее из вестибулярных («ложных») складок и надгортанника с черпаловидными хрящами. В процессе пения об этом сфинктере учащимся думать не надо. Ведь *положение зевка*, свойственное академическому пению, подсознательно само приоткрывает голосовую щель, в результате чего голосовые складки не сковываются воздушным напором. А вышестоящие вестибулярные складки вынуждены сближаться для сгущения подскладочного воздуха.

161. Почему труден верхний регистр?

Чем выше звучание, тем больше должны подключаться тонкие края голосовых складок. Но певцы по инерции переносят вверх способ звукообразования нижних и средних звуков: плотное смыкание голосовых складок, вибрирующих всей массой. Это перенапрягает гортань, зажимает голосовую щель, делает проблемным верхний регистр.

162. Почему чаще форсируют верхние звуки диапазона?

Эти звуки форсируют, так как не переключают на режим головного звучания. Нефизиологично в верхний регистр переносить меха-

низм звукообразования центральных тонов. Не подключив краевую работу голосовых складок, приходится излишне напрягаться, чтобы дать высокий звук.

163. Как овладеть верхними звуками?

Грудное звучание мужских голосов занимает наибольшую часть диапазона. При движении голоса вверх привычный механизм грудного звучания препятствует постепенному прибавлению головной функции. Голос сковывается. Для овладения “верхами” целесообразно распеваться с фальцета или с переходных звуков в нисходящем движении. Традиционное распевание с центра диапазона верно для отработки центральных тонов и для большинства женских голосов. Но для выработки смешанного звучания мужчин и для овладения “верхами” зачастую результативен изложенный метод. Микстование — ключ к техническому успеху.

Можно разными путями идти к цели. Использование фальцетной функции вполне логично. Упрочившись в микстовании, этим способом формируют головные звуки.

Начиная тихим звуком с переходных или головных тонов, упражнения целесообразно петь вначале фальцетом, затем микстом (почти фальцетом, но с большей опорой, на зевке).

164. Как снизу подходить к «верхам»?

В восходящей гамме еще до переходных звуков надо активно миксовать, то есть перестраиваться на более выраженное головное звучание. Звучность при этом для новичков поначалу уместно снижать. Это не сковывает гортань, позволяя плавно перестраиваться регистрово.

165. «Верхи» не всегда требуют большей энергии?

В верхнем регистре полезно научиться петь тихо в положении зевка с продыхом, не форсированно при умеренном подкладочном давлении дыхания.

166. “Центр” перегружать — “верхам” не звучать?

Да. Перегрузка грудного тембра (особенно на предпереходных и переходных звуках) несовместима с механизмом головного регистра. По верхним звукам определяется техническое совершенство, способность соединять грудное и головное звучание. Микстование — главная и сложная задача для мужчин. Сложность не столько в овладении этим процессом, сколько в отсутствии ясных сведений о нем.

167. Владеющий верхним регистром поёт всю жизнь?

Голоса чаще форсируются на высоких кульминационных звуках и изнашиваются из-за недосмещения регистров. Умеющий пользоваться верхним регистром дольше сохраняет голос.

168. По какой причине чаще теряется вокальная форма?

Вокальная форма чаще теряется из-за нерациональной работы гортани, хотя это редко осознается. Гортань невидима. Функционирует разнорегистрово. Напрягается, замыкая голосовую щель. При этом нарушается и координация с дыханием, резонаторами. Надо усовершенствовать смещение регистров или разомкнуть голосовую щель, создав импеданс на надгортанном уровне. Понимание этого способствует восстановлению вокальной формы.

При верной работе гортани певцы ощущают как бы широко открытое «горло». При горловом звучании ощущается, что гортань напряжена, звук выжимается.

169. Возможно ли вокальное саморазвитие?

Возможно, когда не требуется дополнительных приспособлений для пения. Большинству же академических певцов надо искать и автоматизировать верное звучание голоса. Иногда на нужную колею набредают сами в практике регулярных публичных выступлений, если они успешны. Эстрадные исполнители “выпевались” на танцплощадках, в ресторанах. Академические певцы — в церковных хорах. Для классического пения весьма желателен опытный наставник. Слуховой самоконтроль не очень надёжен. Необходим контроль педагога.

170. Какие сферы слитны в профессии педагога-вокалиста?

От педагога-вокалиста требуются знания педагогики, психологии, физиологии голоса, музыкальной грамоты, учебного репертуара, сценического мастерства, акустики, орфоэпии. Даже — медицины. При этом опытный, одаренный педагог охватывает одним взглядом многие направления обширного горизонта.

171. Успевают ли педагоги выработать “свою” методику?

Каждый педагог должен учитывать педагогические принципы. Но он неповторим по своему опыту, складу нервной системы. Поэтому личность педагога в его методике проявится.

Выдающиеся вокалисты редко преподавали пение успешно. Если поется беспроблемно, то не осмысливаются многие вокальные тонкости. Голосовой орган удачен от природы: открой рот и пой.

Педагогика и исполнительство – профессии разные, хотя и соприкасающиеся во многом. Удачливые вокалисты склонны учить по принципу “пой, как я”, а одинаковых голосов не бывает.

Вокальную педагогику осваивают долго. Певцы, завершающие карьеру, не успевают вновь учиться.

172. Какова методика у автора вопросника?

Учитывая индивидуальности учащихся, не ограничиваюсь одним методом. Исходный метод – эмоционально-образное развитие на благоприятном репертуаре. Голос при этом самонастраивается под контролем педагога. Без художественного отношения не поются даже упражнения. Каждому ученику раскрываются ключевые позиции для его голоса. Мужчины посвящаются в “секреты” смещения регистров (микстования). За основу берутся положительные качества ученика. Самостоятельность поощряется.

173. Как распевает студентов автор?

Мужские голоса начинают “разминку” с примарных тонов, а некоторые – с высоких фальцетных звуков в нисходящем движении. Фальцет направляет голос в русло смешанного звучания. Голос обретает воздушность, проточность.

Если затруднен верх, то распевание начинаем с переходных звуков в нисходящем движении. Это тихое пение микстом без напряжения. Превращаем переходные звуки в непринужденно звучащие.

Если голос жесткий – активизируем придыхательную атаку.

Женские голоса начинают упражнения в среднем регистре. Если же у сопрано от природы особенно хорош верхний регистр, то распеваемся и с него.

Дальнейшие шаги традиционны, но индивидуальны. Если гласные пестры (это в разной степени наблюдается у всех), то начинаем с наиболее удачных гласных. К ним подсоединяем те гласные, которые следует подправить, ориентируясь на первые звуки.

Характер звучания, найденный в распевании, переносится на последующие произведения. Вначале поются сочинения менее сложные, более впетые, не сковывающие звучание.

174. Что требуется от концертмейстера, работающего с певцами?

Подготовкой концертмейстеров мало занимаются в учебных заведениях. Наверстывать приходится в практике. Уходят годы, прежде чем новичок-концертмейстер освоит необходимую специфику. Мало быть техничным и хорошо читать с листа, знать свою партию, не за-

глушать вокалиста и вести ансамбль, настраивать певца и слушателей в фортепианном вступлении на характер исполняемого сочинения. Нужны педагогические навыки и певческая эрудиция. Если у концертмейстера не выработаны *вокальные* эталоны – результаты труда будут низкими. Не противореча методике педагога-вокалиста, концертмейстер должен разбираться в основных элементах вокальной техники, в дикции, орфоэпии, воздействуя на музыкально-художественный вкус солиста. Концертмейстер в воспитании певца должен быть проводником воли педагога. Он одновременно и ведущий, и вedomый, и наставник, и помощник певца, его соратник.

175. В чем специфика аккомпаниаторской деятельности?

Различия в работе аккомпаниатора и пианиста-солиста существенны. Пианист разучивает соло заранее, а концертмейстер зачастую читает ноты с листа. От аккомпаниатора требуется сразу понять форму и образную сущность произведения. Необходимо умение сливаться с намерениями партнера. Важен навык транспонирования, поскольку часто требуется испытать удобство новой тесситуры, а ноты в нужной тональности отсутствуют. У пианиста-солиста подобных проблем никогда не бывает! Законы ансамбля: чуткость к партнеру, тесная взаимосвязь вокальной и фортепианной партий, баланс звучности. Способность реагировать на ритмические отклонения солиста, диктуемые выразительностью слов, пауз, особенностями певческого дыхания. Без насилия над собой аккомпаниатору необходимо соразмеряться с исполнительской манерой солиста. Важно донесение до слушателей единой концепции исполняемого сочинения. Аккомпанемент должен углубить, подчеркнуть психологическое содержание произведений.

176. Какой главный навык в работе концертмейстера?

Главный и трудно обретаемый навык – умение быстро ориентироваться в нотном тексте, в характере незнакомых произведений. Способность справляться с фактором внезапности, искусство быстрого охвата сочинения целостно – это весьма ценно именно в профессии аккомпаниатора.

177. Какие главные принципы русской вокальной школы?

Первые принципы (3 из 12, которые сформулированы на Всесоюзной вокальной конференции в 1954 г.):

- единство художественного и технического развития;
- постепенность и последовательность в овладении мастерством пения, в усложнении учебного материала;

- индивидуальный подход к учащимся.

178. Возможна ли универсальная рекомендация для всех?

Смешение регистров – универсальное требование для всех академических певцов. На эмоционально-образном методе должен быть основан исходный общий вокальный принцип обучения, который подробно рассмотрен в этой книге. Частные же рекомендации результативны не для всех. Компоненты голосового органа работают в координации: задействуешь одну мышцу, а индивидуально реагирует комплекс мышц, соотносящихся друг с другом.

179. Как фразой выразить суть вокальной “технологии”?

Дыханию и гортани быть в балансе.

180. Что значит “взаимодействовать в балансе”?

Голосовые складки не запирают дыхание: пение «на зевке», «на вдохе». Эластичное дыхание настолько энергично, насколько позволяет тренированность певца и его голос, камерный или оперный. Дыхание вялое – звук слаб. Дыхание напористое – гортань перенапрягается, звук выжимается, не льется. Но если голосовая щель распахнута – звучность пропадает. У оперных певцов часть пневматической нагрузки принимает на себя надгортанное сужение. Этот сфинктер состоит из вестибулярных складок, а также – надгортанника с черпаловидными хрящами. Положение зевка само приоткрывает голосовую щель. При этом голосовые складки не сковываются воздушным напором. А вестибулярные складки, подсознательно сближаясь, создают необходимую упругость воздуха. *Дыхание и голосовые складки противостоят, не побеждая друг друга.* Этот процесс может оказаться более управляемым, если осознать взаимодействие: дыхание – гортань – резонаторы.

181. Как сближать вестибулярные складки?

Положение зевка размыкает голосовую щель. Если вестибулярные складки при этом не сближаются, то крепкая певческая «опора» окажется невозможной. Вестибулярные складки будут *вынуждены* сближаться. Это оградит голосовые складки от пневматической перегрузки.

182. Из-за чего нарушается «баланс: грудь-голова»?

В пограничных регистровых зонах часто не соблюдается нужная пропорция грудного и головного звучания. В результате напрягается гортань. Итог – форсировка звука, детонация, ухудшение тембра, тремор.

183. Об акустике помещений?

Интенсивность звучания определяется не только энергией голоса, но и формой помещения, его размерами, способностью стен, пола, потолка поглощать звук. Звуковые волны, многократно отражаясь от стен, образуют сложное поле колебаний воздуха. В некоторых случаях плотность звуковой энергии в зале не зависит даже от расстояния до певца (не вблизи источника звука). То есть с увеличением расстояния звуковая энергия иногда способна... увеличиваться!

В больших помещениях со слабым звукопоглощением стен проявляется послезвучие: голос исчезает не мгновенно, а постепенно замирая (реверберуя).

Новичку помогает благоприятная акустика. С обретением опыта акустические условия для ученика целесообразно варьировать.

184. При зыбкости ощущений как управлять голосом?

Вокальные ощущения зависят от ряда причин: индивидуального строения голосового органа, развитости вокального слуха, привычек, самочувствия, от собственной фантазии. Одни ощущают звук как “холодок” во рту, другие – как “тепло”. Одни предлагают петь как бы на себя, другие – от себя, на зубы и т.д. Выполняя замечания педагога, учащийся может включить, к сожалению, совсем иные мышечные группы.

Аналогия: лекарства лечат, но имеют и побочные эффекты. Голосовой аппарат, работая целостно, на предлагаемый прием тоже может реагировать побочно. Рекомендуют, например, расширить глотку, а певец зажимает ее, напрягая сопутствующие мышцы.

Результативность вокально-технических приемов зависит от остроты слуха, опыта, интуиции, таланта педагога. И студента! Для управления голосом важно осознать *индивидуальные ключевые ощущения*: мышечные, резонаторные.

185. Какой теории придерживаться: миоэластической или нейроронаксической?

Теоретики об этом спорят, не переставая. Вначале широко была признана миоэластическая (мышечно-эластическая) теория голосообразования. Согласно ей, звуковые волны рождаются в результате сопротивления упругих голосовых складок выдоху. Воздух, якобы, «размыкает» голосовую щель, а упругость складок опять ее «смыкает». Нейроронаксическая теория (автор Р. Юссон, 1951) объясняет зависимость вибрации голосовых складок от импульсов головного мозга. Пока обе теории сосуществуют!

186. Педагогу и ученикам желательны однотипные голоса?

История свидетельствует: не обязательно! Впрочем, педагог особо глубоко знает репертуар своего голоса. Он и слышит через ощущения собственного голоса. А это таит некоторые сложности. Например, обладатели высоких голосов, лишенные грудного тембра, недооценивают значимость грудного звучания у низких голосов.

187. Кому в учебном диалоге больше идти навстречу – студенту или педагогу?

Обоим! Без взаимопонимания результаты занятий резко снижаются. Если учащийся с недоверием относится к занятиям своего педагога – положительных результатов не будет. Педагог и ученик как бы “вселяются” друг в друга. Чтобы быть понятым, педагог приближается к уровню знаний ученика и с ним вместе постепенно поднимается к высотам познания.

188. Как оценивать переход от одного педагога к другому?

Педагогу-вокалисту, как правило, приходится долго изучать индивидуальность ученика, характер его голоса, чтобы верно планировать работу с ним, вскрывая его личные свойства. Учащийся должен доверять педагогу, выполнять все его требования. А при смене преподавателя теряются ориентиры и вокальные навыки. Этим наносится ущерб учащемуся. Ведь новый педагог реализует свой метод, меняет манеру пения. Особенно расшатывают навыки, когда меняют тип голоса, его тесситуру. Поэтому без весомых оснований смена преподавателя нежелательна.

189. Петь ли на иностранных языках?

Слово – путь к сердцу. Непонятный язык в пении – это зачастую неуважение к слушателям. Причины ухода от родной речи разные. Некоторые готовятся к зарубежным гастролям, хотят практиковаться на «международном» английском языке, а то и просто пошеголять ученостью. Многие считают полезным петь на итальянском языке, очень вокальном. Но русский язык тоже удобен для пения.

Если исполнитель озвучивает малопонятные для него иностранные слова, то выразительность и эмоции его снижаются, саморегуляция голоса становится менее эффективной. А главное – слушатели должны понимать содержание произведений. К сожалению, в Большом театре России, слыша иностранный текст у отечественных певцов, мы ныне читаем бегущие над сценой титры!

190. Вокален ли русский язык?

Вокален. В русском языке гласные используются часто. Русская речь распевная, мягкая, красивая. Но разговорные гласные И, Е несколько узкие. Перенос такого звучания в пение может придавать некоторую пестроту вокальной линии. Языки итальянский, русский, украинский, эстонский более вокальны, чем английский, немецкий, китайский. Например, в английском языке в конце слов часто встречаются двойные, даже тройные согласные.

191. Слова мешают кантлене?

Слова не должны нарушать напевность. Они усиливают воздействие пения. Смысл текста и ударений в словах влияет на музыкальную фразу. Музыкален тот, кто чувствует слово, у кого слова и мелодия синтезируются. Но артикуляция создает проблемы для исполнителей пестротой гласных, если последние недостаточно сглажены. К тому же, объемность академического звучания имеет тенденцию у неопытных певцов делать певческое слово менее разборчивым в сравнении с привычным речевым произношением. Отличие речевого и певческого звукоформирования не способствует четкости дикции в пении. В вокальной фонации слова требуют дополнительной работы над дикцией. Отчетливость дикции не вредит звучанию голоса. По способу формирования согласные речевые и певческие не отличаются. Но произношение согласных в пении требует большей активности, четкости, краткости, не нарушающей кантлены и объемности звучания. Чтобы согласные не портили певческий звук, надо быстро отводить язык от места его соприкосновения с зубами, небом, быстро возвращать корень языка и глотку в исходное певческое положение. Этому помогает артикуляционная гимнастика, занятия декламацией, что развивает активность и подвижность языка и губ. Неразборчивость слов может быть связана с плоским твердым небом, с дефектами зубного ряда, с вялыми губами, толстым малоподвижным языком.

192. Певцы контролируют себя целостно или в деталях?

Уместен целостный самоконтроль. Особенно на сцене голова должна быть свободна для творчества: достаточно одного-двух ориентиров, направляющих звучание. Но в тренировке для исправления недостатка требуется и детальное вмешательство сознания.

193. Зачем людям пение?

Соединяя мелодию и слова, кантлену и ритм, – пение воздействует эмоционально, оно содержательно и прекрасно! Напевность и тембр выражают душевность. Слово информативно. Из всех инстру-

ментов только певческий голос наделен словом! Тембр льющегося голоса передает бесконечное множество оттенков. В Средние века не всех учили читать, но всех учили петь! Не случайно пение сопровождает людей в течение всей жизни. Оно звучит по информационным каналам, в быту, в застолье, в церкви, в грусти и в радости. Народ становится немым, когда не поет. Пение значит больше, чем можно о нем сказать.

194. «Искать приют там, где поют»?

Не любое пение благо. Не всякая музыка положительно действует на нервную систему, на духовность. Назойливые ритмы рока и попсы не дают эмоциональной гармонии, ведут к нервному и мышечному напряжению. Чрезмерная громкость электроакустических систем ведет к тугоухости. Электронная ритмическая музыка, проникая в подсознание, зомбирует, провоцирует агрессию. Классическая же музыка способствует духовному и интеллектуальному развитию.

195. Авангардная музыка совместима с бельканто?

Бельканто основано на кантилене, красоте и выразительности звучного голоса. Певцы стиля бельканто могут справиться с любыми вокальными направлениями. Авангардная музыка зачастую не учитывает природу голосов.

196. Что способствует «природной» постановке голоса?

Помогает благоприятное анатомическое строение голосового органа, когда регистры от природы сглажены (большая редкость!). Значим и звуковой эфир, который воспитывает вокальный слух, способствуя постановке голоса. Хорошо, если переход от речи к пению не требует значительных перестроек: речь округлая; в речи и в пении одинаково высотное положение гортани.

197. На какие ощущения ориентироваться певцу?

Музыкальные представления при необходимости дополняются техническими задачами. Выявляйте свои наиболее результативные вокальные ощущения.

198. Как познать себя вокально?

Есть общие установки академистов: пение на опоре, округлое смешанное звучание с высокой позицией. Но существуют и индивидуальные приспособления, зависящие от анатомических особенностей, свойств нервной системы. Личные установки важны, но их бывает трудно уяснить. Случается, что от частности зависит качество звукообразования и карьера. Например, осознал бас или баритон необходимость для себя строить звук на низкой гортани – вокальные

трудности уходят. Другой певец преобразился, поняв суть смешения голоса. Третий, имея объемную ротоглотку, стал красиво петь широким звуком, вопреки эталону собранного звучания. Педагог призван помочь ученику познать себя.

Ценно, если учащийся ведет вокальный дневник, фиксируя собственные ощущения, причину лучших звучаний. Это поможет сделать соответствующие выводы.

199. Слушать ли занятия других учеников? Присутствие на вокальных уроках своих товарищей полезно. Художественные впечатления, указания педагога развивают вокальный слух и способности к певческому анализу. На чужих ошибках учатся.

200. Как импеданс усиливает звук?

Импеданс (англ. Impedance, нем. Impedanz, лат. Impedire) – сопротивление, препятствие. Это резонаторное сопротивление звуку. Пульсообразные толчки сгущенного воздуха, выходящие из голосовой щели, встречают сужения и изгибы ротоглоточного рупора. В результате акустических препятствий звуковые волны, встречаясь, сливаются одна с другой. Происходит интерференция – взаимное усиление или ослабление звуковых волн при наложении друг на друга. Их концентрация может очень увеличиваться. Важно то, что звучание усиливается не за счет напряжения гортани.

201. В чем различия грудного и головного звучаний с позиции гортани?

Грудное звучание воспроизводится при плотном смыкании голосовых складок. Фальцет – при разомкнутых складках. Смешанное звучание занимает промежуточную позицию, образуя веретенообразную щель.

202. Как не сковывать амплитуду вибрации голосовых складок?

Не суживать амплитуду помогают: расширение голосовой щели с помощью положения зевка, придыхательной атаки звука, проточности дыхания, кантилены. Объемное положение зевка раскрывает голосовую щель.

203. Зачем округляют звук?

Округление звука с помощью расширения глотки способствует смешению регистров, помогает озвучивать головной регистр.

204. Можно ли не округлять звук?

205. Что дают позиции зевка и вдоха?

206. В чем техническая суть академического пения?

- **смещение регистров** (микстование);
- **округление звучания** расширением глотки с помощью положения зева;
- **пение на опоре** при надгортанном сужении, концентрирующем дыхание;
- **пение «на вдохе»**, т.е. выдох «на тормозах» с ощущением вдоха, не допускающим пневматическую перегрузку голосовых складок;
- **полётность звучания** – хорошая слышимость на дальнем расстоянии.

Педагогам нужно! Певцам – желательно. Методические знания ориентируют в певческих поисках, дают уверенность во владении голосом. Но чрезмерная детализация не всем певцам помогает. В увлечении вокальными приемами можно, к сожалению, уйти от естества. Поиски ускользающих вокальных ощущений, самоконтроль изменчивого звучания не должны вести к «закomплексованности». Увереннее чувствуют себя исполнители, которые не обременены психической перегрузкой, а закрепили навыки, например, в регулярных выступлениях. Хорошо бы учиться по книгам, но многое постигается лишь *в практике*. Ученику целесообразно сочетать практику с теоретическим осмыслением. В поисках звукоидеала опасно “перемудрить”. Ум иногда помогает делать глупости...

«Не объять необъятного»! Книга помогает входить в мир бездонного певческого искусства. Она наводит на размышления, ускоря-

Педагогу надо знать много вокально-технических приемов. Ученик не может осмыслить сразу бездну сведений. Есть опасность перегрузки его сознания. Целесообразно усваивать материал книги выборочно. На первых порах ученику нужны сведения индивидуального характера с учетом его личных голосовых проблем. Если природа голоса позволяет организовывать вокальное звучание исходя из художественных задач, то поначалу этим можно и ограничиваться. Но и у таких «счастливчиков» возникает необходимость осмысления вокальной техники для преодоления голосовых трудностей. В таких ситуациях данная книга может оказаться спасительным маяком. Познавай, не «заикливаясь».

209. Какие новые темы разработаны в книге?

209. Какие новые темы раскрыты?

Саморегуляция голоса через метод переживания.

Роль фальцета в микстовании.

Образование надгортанного сфинктера при удлинении фазы раскрытия голосовой щели.

Критерии вокальности мелодического материала.

Уяснение взглядов М.И. Глинки на вокальность мелодических секунд.

Специфика обучения певцов-любителей, а также народных, эстрадных исполнителей.

Принципы начального обучения певцов.

Форма «катехизиса» тоже нова в вокальной методике.

210. Чью школу продолжает автор?

Школу многих в собственном понимании. За полвека певческой и педагогической практики, порой блуждая около истины, утвердился в следующем (излагая упрощенно): петь смешанным звуком, соблюдая положение зевка на верхах. Не замыкать голосовую щель (положение вдоха), используя упругое, но ненапористое дыхание. Голосовые складки при этом работают комфортно, а указателем качества звучания становятся резонаторы.

211. В работе с индивидуальными голосами нужны общие установки?

Принципы полезны как ориентиры. Они дают общую направленность в занятиях, уведя от поисков вслепую. Но голоса индивидуальные, подход к ним должен быть соответствующий. Например, голосовые складки у певца большие, как у баса, а нёбо высокое и уз-

кое, как у сопрано: тип голоса нечёток. Работа с ним специфична. Имеется в виду уточнение его типа, репертуара, тесситуры, особенностей тембра. Значима и индивидуальность нервной системы.

212. Русская школа соответствует бельканто?

В России много хороших голосов, были и есть мастера бельканто. Актерски наши певцы чаще превосходят. Русский язык вокален, хотя в быту не всегда достаточно округлен, особенно на гласных *И, Е*. Речевые традиции проявляются в пении. Если сравнивать с лучшими мастерами бельканто, то к нашим недостаткам можно, пожалуй, отнести некоторую гортанность, жесткость звучания. При микстовании у наших певцов грудной тембр несколько довлеет над головным. Зауженность глотки и голосовой щели (климат северный) может вести к форсировке, выжиманию звука, к перекрытию верхов. Но «Россия – рассадник выдающихся голосов и артистов» (Аделина Патти). Русские певцы владеют итальянским *bel canto*.

213. Совет напоследок?

Высшая мудрость – знать самого себя. Природа голоса не прощает ошибок. Дерзай, но не навреди!

И ещё:



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Аспелунд Д.Л. Развитие певца и его голоса. – М.; Л.: Музгиз, 1952.
- Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной педагогики. – 2-е изд. – М.: Музгиз, 1956.
- Булдучевский Ю.С., Фомин В.С. Краткий музыкальный словарь для учащихся. – 7-е изд. – Л.: Музыка, 1984.
- Вокальный словарь / Сост. И. Кочнева, А. Яковлева. – Л.: Музыка, 1986.
- Вопросы вокальной педагогики: Сб. статей. – М., 1962-1984. – Вып. 1-7.
- Вопросы физиологии пения и вокальной методики: Вып. 25 / Сост. О.М. Агарков, Л.Б. Дмитриев, А.Д. Кильчевская. – М.: МГПИ им. Гнесиных, 1975.
- Голубев П.В. Советы молодым педагогам-вокалистам. – 2-е изд. – М.: Музгиз, 1965.
- Далецкий О.В. Обучение певца-любителя: Учеб. пособие. – М.: МК РСФСР, МГИК, 1990.
- Далецкий О.В. Обучение пению: Учебное пособие. – М.: МК РФ, МГУКИ, 1999; 3-е изд., 2003.
- Далецкий О.В. Самоучитель певца: Вопросы-ответы: Бельканто без секретов. – М.: Издат. Дом «Композитор», 2003.
- Далецкий О.В. Методика обучения пению: Материалы для самостоятельной работы студентов дир.-хор. специализации (академ. хор.). – М.: МГУК, 1996.
- Далецкий О.В. Об оценке вокальности мелодического материала на основе результатов анализа народных песен: Дис. канд. искусствовед. – М.: МГИК, 1971.
- Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 1968; 1996; 2004.
- Дмитриев Л.Б. Голосовой аппарат певца (наглядное пособие). – М.: Музыка, 1964.
- Дмитриев Л.Б. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве. – М.: Музыка, 2002.
- Доливо А. Л. Певец и песня. – М.; Л.: Музгиз, 1948.
- Егоров А.М. Гигиена голоса и его физиологические основы. – М.: Музгиз, 1962.
- Иванов А.П. Искусство пения: Практические советы вокалистам и оперным певцам. – М.: Голос-Пресс, 2006.
- Ильин Ю., Михеев С. Великий Карузо. – СПб.: Глагол, 1995.
- Кантарович В.С. Гигиена голоса. – М.: Музгиз, 1955.
- Кузнецов Н.И. Мысль и слово в творчестве оперного актера. – М.: Музыка, 2004.
- Левик С.Ю. Записки оперного певца. – М.: Искусство, 1962.
- Левик С.Ю. Четверть века в опере. – М.: Искусство, 1970.
- Лемешев С.Я. Путь к искусству. – М.: Искусство, 1968.

- Луканин В.М. Обучение и воспитание молодого певца. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1977.
- Львов М.Л. Из истории вокального искусства. – М.: Музыка, 1964.
- Комарович Г. Л. Практические советы начинающему певцу. – М.; Л.: Музыка, 1965.
- Котляров Ю., Гармаш В. Летопись жизни и творчества Ф.И. Шаляпина. – Л.: Музыка, 1989.
- Лучано Паваротти и Уильям Райт. Мой мир. – М.: Вагриус, 1995.
- Малышева Н. М. О пении: Из опыта работы с певцами. – М.: Музыка, 2001.
- Марио Дель Монако. Моя жизнь, мои успехи. – М.: Радуга, 1987.
- Марк Рейзен. Автобиографические записки, статьи, воспоминания / Сост. Е.А. Грошева. – М.: Сов. Композитор, 1980.
- Морозов В.П. Вокальный слух и голос. – М.; Л.: Музыка, 1965.
- Морозов В.П. Тайны вокальной речи. – Л.: Наука, 1967.
- Музыкальное искусство и наука: Сб. статей / Сост. Е.В. Назайкинский. Вып.1. – М.: Музыка, 1970; Вып.2. – М.: Музыка, 1973.
- Нежданова Антонина Васильевна: Материалы и исследования. – М.: ВТО, 1967.
- Нестеренко Е.Е. Размышления о профессии. – М.: Искусство, 1985.
- Николай Гедда. Дар не дается бесплатно. – М.: Радуга, 1983.
- Огороднов Д.Е. Музыкально-певческое воспитание детей. – 3-е изд. – Муз. Украина, 1989.
- Озеров Н. Н. Оперы и певцы. – М.: ВТО, 1964.
- О работе концертмейстера / Сост. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974.
- Орфенов А.И. Творческий путь Л. В. Собинова. – М.: Музыка, 1965.
- Пальмеджани Ф. Маттиа Баттистини: Король баритонов. – М.; Л.: Музыка, 1966.
- Петров В. Р.: Сб. статей и материалов / Под ред. И. Бэлза. – М.: Музгиз, 1953.
- Пружанский А. М. Отечественные певцы, 1750—1917: Словарь. – М.: Сов. композитор, 1991; Часть 2. – М.: Сов. композитор, 2000.
- Пазовский А.М. Дирижер и певец. – М.: Музгиз, 1959.
- Прянишников И. П. Советы обучающимся пению. – М.: Музгиз, 1958.
- Розенфельд С. Повесть о Шаляпине. – М.: Гос. изд. худож. лит., 1957.
- Романовский Н. В. Хоровой словарь. – Л.: Музыка, 1980; 4-е изд. – СПб.: Музыка, 2000.
- Силантьева И. Шаляпин, каким его знали книги. – М.: Сфера, 1997.
- Станиславский К. С. Работа актера над собой. Ч. 1, 2. – М., 1951.
- Тартаков Г. И. Книга о И. В. Тартакове. – Л.: Музыка, 1987.
- Теляковский В. А. Воспоминания: Театральные мемуары. Титта Руффо. Парабола моей жизни. – М.; Л.: Музыка, 1966.
- Тито Гобби. Мир итальянской оперы. – М.: Радуга, 1989.
- Торторелли В. Энрико Карузо. – М.: Музыка, 1965.
- Тоти Даль Монте. Голос над миром. – М.: Искусство, 1966.

- Федор Иванович Шаляпин: Статьи, высказывания, воспоминания о Ф. И. Шаляпине. Т. 1–2. – М.: Искусство, 1958.
- Федор Шаляпин: Царь-бас Федор Иванович. – М.: Олимп; Смоленск: Русич, 1998.
- Фониатрия и фонопедия / Л.Б. Дмитриев, Л.М. Телелева, С.Л. Таптапова, И.И. Ермакова – М.: Медицина, 1990.
- Фучито С., Бейер Б. Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо. – Л.: Музыка, 1967.
- Шаляпин Ф.И. Маска и душа: Мои сорок лет на театрах. – М.: Союзтеатр, 1989; 1997.
- Шаляпин Ф. И. Страницы из моей жизни. – Л.: Музыка, 1990.
- Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе. – М.: Музыка, 1996.
- Юдин С. П. Формирование голоса певца. – М.: Музыка, 1962.
- Юссон Р. Певческий голос. – М.: Музыка, 1974.

ТОЛКОВАНИЕ КЛЮЧЕВЫХ СЛОВ

Академическое звучание голоса – округлое, опёртое, напевное, полётное, основанное на слиянии регистров.

Аккомпанемент – музыкальный фон, сопровождение вокальной партии.

Акустика (гр. akustikos – слуховой) – учение о звуке, звуковые условия помещения.

Альт – низкий женский голос в хоре; низкий детский.

Ария – сольный развитой вокальный эпизод в опере, оратории, кантате.

Амплитуда – размах, ширина колебаний (голосовых складок).

Атака звука – его начало, влияющее на последующее звучание. Различают мягкую, твердую и придыхательную атаки.

Баритон – мужской голос, средний между басом и тенором.

Бас – низкий мужской голос.

Бас-баритон – промежуточный голос между басом и баритоном.

Бельканто – (итал.) прекрасное пение. Стил академического вокального исполнения, характеризующийся красотой звучания, мелодичностью, кантиленой. Русское бельканто – это соединение эмоциональной распевности итальянцев с проникновенностью исполнения русской вокальной школы.

Вестибулярные складки – «ложные», находящиеся выше голосовых складок.

Вибрация звука – его колебания, периодические изменения высоты, силы и тембра, придающие голосу выразительность. Но тремолация портит звучание. Дефекты вибрато проявляются при форсированном пении, особенно с возрастом, когда тонус гортанных мышц снижается.

Вокализ – тренировочная вокальная пьеса без слов.

Вокальность – певческое удобство мелоса.

Высокая позиция звучания – звонкий тембр с обилием высоких призвуков. Низкая позиция – тусклое, приглушенное звучание.

Глотка – надгортанная полость, ёмкость между гортанью и ротовой полостью, между мягким нёбом и корнем языка.

Голосовая щель – просвет между голосовыми складками.

Голосовые складки – вибрирующие мышцы гортани, воспроизводящие звук.

Горловой звук – напряженный, резкий гортанный звук.

Гортань – генератор (воспроизводитель) звука, находящийся в передней части шеи. Состоит из мышц и хрящей.

Гортанное звучание – «горлопение» с зажатой, скованной гортанью.

Грудной звук – мужественное звучание, при котором ощущается вибрация грудной клетки.

Декламация – выразительное чтение стихов, прозы.

Диапазон – полный объем звуков.

Диафрагма – главная дыхательная мышца, отделяющая грудную полость от брюшной. Прикрепляется к нижним ребрам. Уплотняется при вдохе.

Динамика – сила, развитие, изменение звучности.

Естественная саморегуляция голоса (ЕС) – голосообразование, ведомое комплексно эмоционально-художественными стимулами.

Зевок (положение зева) расширением глотки придаёт звуку объёмность. Опускается корень языка и гортань. Удлиняется также фаза размыкания голосовых складок.

Импеданс (лат. impedire – сопротивляться, препятствовать) – акустическое сопротивление, создаваемое ротоглоточным рупором со всеми его сужениями и колеблющимся в них воздухом, усиливающее звучание, снимающее часть воздушной нагрузки с голосовых складок.

Интервал мелодический – расстояние между разновысотными звуками.

Интерференция – взаимное усиление или ослабление звуковых волн при наложении друг на друга.

Камерная вокальная музыка – произведения для исполнения в небольших залах.

Кантилена – связное, певучее звучание.

Контральто – самый низкий женский голос.

Кульминация – высшее напряжение в музыкальном развитии.

Куплет – повторяемая часть песни, раздел куплетной формы.

Медиум – средний смешанный регистр женского голоса, микст.

Мелодекламация – распевная декламация под музыку.

Микст – смешанное звучание: сплав грудного тембра с головным.

Микстование – смешение регистров голоса.

Миоэластическая теория голосообразования – теория воспроизведения голоса путем периодического размыкания дыханием упруго сомкнутых голосовых складок.

Мутация – переход от детского голоса к взрослому.

Навыки – умения, привычки, созданные упражнениями.

Народная манера пения – звучание, основанное на речевом звукоформировании с натуральными, несмешанными регистрами.

Нейрохронаксическая теория голосообразования – теория, объясняющая вибрацию голосовых складок под воздействием импульсов головного мозга.

Округлое звучание – объемное, округлённое, облагороженное звучание с расширенной глоткой.

Опера – синтетический жанр, включающий пение, драматическое действие и танцы в сопровождении оркестра.

Оперетта – драматургическое действие с разговорными сценами, массово-бытовой музыкой, песнями, танцами.

Опёртое звучание – полнозвучие на упругом дыхании. А безопорное звучание – пение при расслабленном дыхании, вялое, лишённое полноценного тембра.

Опора певческого звучания – это упругий, озвученный выдох, встречающий сопротивление преддверия гортани, выдох на «тормозах». Противоборство мышц-выдыхателей и вдыхателей освобождает голосовые складки от пневматической перегрузки, улучшая все звуковые показатели.

Открытый звук – звонкое, но необлагороженное звучание, зачастую речевое по формированию.

Пересмыкание голосовых складок – излишне плотное смыкание складок, травмирующее их, дающее резкое, жесткое звучание.

Песня – основной вокальный жанр музыкального творчества.

Певческий голос – музыкальное звучание, воспроизводимое с участием гортани, дыхания и резонаторов.

Певческая установка – положение корпуса, головы в пении.

Переходные звуки – тоны на стыке регистров.

Пневматический – действующий сжатым воздухом.

Позиция звука – выражение вокалистов, характеризующее степень звонкости тембра (низкая, высокая позиция, близкое звучание).

Полётность голоса – слышимость его на большом расстоянии.

Постановка голоса – приспособление и развитие его для исполнительства. Голос развивают отдельно для оперно-концертного пения, исполнения народных песен, эстрадного пения.

Прикрытый звук – смешанное, затемнённое звучание голоса.

Примарные тоны – центральные тоны диапазона певцов, звучащие наиболее свободно, естественно (термин М.И. Глинки).

Припев – повторяющаяся часть песни с одинаковыми словами.

Регистр – часть диапазона, звуки одного тембра, воспроизводимые единым способом голосообразования.

Резонанс (фр. resonance < лат. resonantia – давать отклик) – усиление звука с помощью резонаторов; отзвучивание резонатора при совпадении частот голоса и резонатора. Акустический резонатор – ёмкость, в котором воздух резонирует на звуки определенной высоты.

Резонаторы голоса – полости голосового аппарата, усиливающие и окрашивающие звук, возникающий в голосовой щели. Резонаторы делятся на головные и грудные, на подвижные и неподвижные.

Рефлекторно – подсознательно.

Ровность голоса – тембровое сходство регистров и всех гласных.

Романс – вокальное музыкально-поэтическое произведение с инструментальным сопровождением.

Ротоглоточный канал – пространство от гортани до ротового отверстия, рупор.

Смешанный звук – сплав, смешение грудного и головного звучания.

Сомбривание – затемнение звука.

Сопрано – высокий женский голос.

Стресс (от англ. Stress – напряжение) – состояние психического напряжения, физиологическая реакция организма в результате неблагоприятных факторов.

Сфинктер надгортанный – суженное преддверие гортани.

Тембр – окраска голоса.

Тесситура – преобладающая звуковысотность вокальной партии, мелодии.

Тремор – дрожание голоса, гортани и т.д.

Фаза смыкания голосовой щели – период состояния сомкнутости или разомкнутости голосовых складок.

Фальцет – звук верхнего, натурального регистра мужского голоса.

Фольклор – произведения народного творчества.

Фонаторный – голосообразующий.

Фонация – звучание, озвучивание.

Фониатрия – врачевание голоса.

Форманта – область усиления обертонов (призвукос основного тона); верхняя форманта голоса – 3200 колебаний в секунду, нижняя – около 500. У низких голосов частоты формант несколько ниже.

Форсирование – напряженность, зажатость звучания, частый дефект певцов, особенно начинающих.

Фраза музыкальная – относительно завершенная часть мелодии, обрамленная паузами.

Функция – деятельность, работа организма, гортани.

Эмиссия звука – подача голоса, его воспроизведение.

Эмфизема легких – заболевание, характеризующееся расширением легочных пузырьков (альвеол). При их растяжении сдавливаются капилляры, уменьшается кровоснабжение легких.

сир 41 к
43 к
репертуар! 45
упражнения 49
ансамбль!!! 53
хор — 56
приемы начального обучения — 48
дикция, пение, сольные — 143 !!!
О.В. ДАЛЕЦКИЙ
зажатость звука — 112
ШКОЛА ПЕНИЯ
напряженность голоса — 113
Из опыта педагога
задержка дыхания — 114-115
Учебное пособие — 114

Редактор Г.В. Макарова

Технический редактор В.В. Долженков

Компьютерная верстка М.В. Юданова

Подписано в печать 12.11.2007 г. Формат 60х80 1/16
Усл. печ. л. 9,75. Уч.-изд. л. 9,75. Тираж 500 экз.
Заказ № 8М. ООО «Типография Момент»

Адрес университета:
141406 Московская обл., г. Химки-6, ул. Библиотечная, 7.