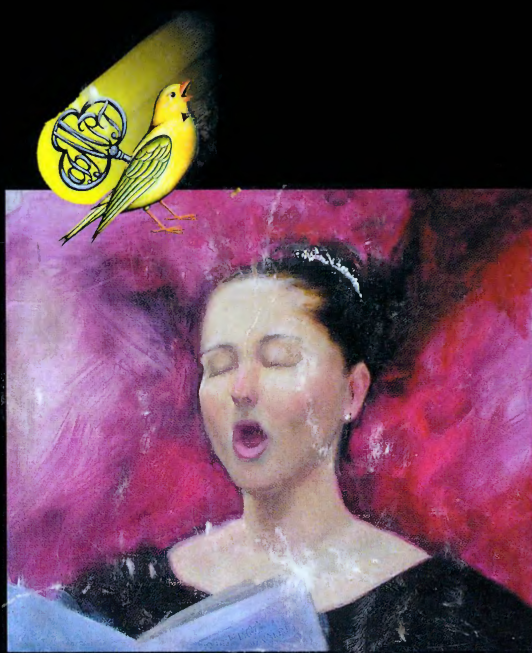


ВИКТОР ЕМЕЛЬЯНОВ

РАЗВИТИЕ ГОЛОСА

КООРДИНАЦИЯ И ТРЕНИНГ



В. В. ЕМЕЛЬЯНОВ

РАЗВИТИЕ ГОЛОСА

*КООРДИНАЦИЯ
И ТРЕНИНГ*

ИЗДАНИЕ ТРЕТЬЕ,
ИСПРАВЛЕННОЕ



Санкт-Петербург • Москва • Краснодар
2003

ББК 85.31

Е 60

Емельянов В. В.

Е 60 Развитие голоса. Координация и тренинг. 3-е изд.,
испр. — СПб.: Издательство «Лань», 2003. — 192 с.,
ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 5-8114-0207-4

Сотни учителей музыки и хормейстеров в России и за рубежом используют фонопедический метод развития голоса. Десятки тысяч детей, подростков и взрослых ежедневно поют необычные, кажущиеся кому-то забавными, а кому-то странными упражнения системы Емельянова. В этой книге автор метода — известный учитель-исследователь предлагает своим коллегам, ученикам и всем, кто интересуется пением, хочет иметь здоровый, сильный и выразительный голос, — необходимую информацию, для того чтобы самому разобраться в том, что же это такое — певческий голос и начать самостоятельную работу по его развитию и совершенствованию.

Система взглядов, метод и школа, созданные В. В. Емельяновым работают на всех уровнях — от детского сада до консерваторий и оперных театров.

Книга может представлять интерес для самого широкого круга читателей, чья деятельность так или иначе связана с голосом.

Книга печатается в авторской редакции.

ББК 85.31

Обложка
С. ШАПИРО, А. ЛАПШИН

© Издательство «Лань», 2003

© В. В. Емельянов, 2003

© Издательство «Лань»,

художественное оформление, 2003

ОТ АВТОРА

Всегда есть вероятность, что этот текст будет читаться:

- ▣ теми, кому незнакома фамилия и деятельность автора,
- ▣ теми, кто не является специалистом в данной сфере,
- ▣ теми, чьи взгляды на обсуждаемый предмет противоположны,
- ▣ теми, кому эта страница попала на глаза случайно.

К таким читателям обращаюсь прежде всего. Несмотря на свободное изложение, данный текст ни в коей мере не является беллетристикой или научно-популярной литературой. Все, что написано ниже, может представлять интерес для специалистов, чья деятельность так или иначе связана с голосом, речью, пением, в том числе и в аспекте восприятия голоса, речи и пения. Заинтересованные дисциплины: хоровое дирижирование, вокальная педагогика, сценическая речь, ораторское искусство, фонопедия, логопедия, сурдопедагогика, фонетика, лингвистика, биоакустика. Но! «Может представлять интерес» — не значит «Адресовано!»

Адрес текста: хормейстеры, учителя музыки, музыкальные воспитатели дошкольных учреждений, вокальные педагоги, певцы.

Но это — не все. В вышеперечисленных профессиях есть специалисты разных школ, направлений и традиций. Поэтому адрес еще более точен. Автор предлагаемой работы провел сотни семинаров более чем в восьмидесяти городах. Глубоко уважая труд тех, кто обучался на этих семинарах и в результате этого обучения принял решение применять в работе «Фонопедический метод

развития голоса» (далее — ФМРГ), автор разработал предлагаемый текст для своих слушателей, и прежде всего — для них.

Этот узкий адрес и это ограничение предполагаемой аудитории продиктовано практической направленностью и жанром нижеследующего. Это учебное пособие, методическая разработка для педагогов-практиков, занимающихся развитием голоса (в любом аспекте, с любой целью). В большинстве своем это педагоги, работающие с детьми и на массовом уровне, т. е. с хорами.

Точное адресование текста связано с особенностями изложения с точки зрения науки. Это не монография и не диссертация, где каждый тезис должен быть подкреплён ссылкой на научную литературу, обоснован теоретически, подтвержден экспериментально и оформлен документально. В жанре методической разработки автор не считает нужным подробно аргументировать каждый шаг, поэтому для читателей с критической направленностью и научным складом ума либо нет поля для деятельности, либо оно безгранично, ибо оспорить можно каждое предложение.

Педагогов-практиков интересуют не теоретические построения и взаимная критика, а результат использования ФМРГ и способы его достижения. В период знакомства специалистов с методом автору приходилось и в публикациях, и на семинарах большую часть времени и места уделять обоснованию новой точки зрения и права на существование метода. Теперь лучшим обоснованием метода является его широкое распространение и результаты, о которых знают специалисты. А научным дискуссиям, взаимной критике литераторов-методистов — место на научных конференциях и в научных журналах.

Далее перехожу к изложению от первого лица: проще писать и читать, да и ответственнее, в отличие от безликого «автор полагает», когда непонятно, кто пишет; или от принятого в науке безликого «мы», за которым нет никого, кроме автора, прикидывающегося могучим коллективом ученых.

Обратившись выше к тем, кому *не надо* читать, теперь обращаюсь к тем, для кого пишу. Пишу с одной целью: чтобы вам было легче работать, понятнее все то, что вы делаете.

Отчетливо представляю, как трудно пользоваться тем, что я предлагаю, что я не облегчаю жизнь хормейстера и вокального педагога, особенно учителя музыки, а усложняю ее. Что делать? Безусловно, традиционный подход, ежедневная вдохновенная импровизация легче и приятнее, но, к сожалению, это малоэффективно даже у самых талантливых и опытных из вас. Наверное поэтому именно самые талантливые и опытные первыми взялись за «ФМРГ», первыми добились результатов, и они же явились первыми пропагандистами. Всем им моя благодарность и любовь, мой низкий поклон. Поименно не перечисляю, ибо пишу не мемуары.

Теперь уже можно сказать, что за период с 1984 года возникло неформальное объединение дирижеров-хормейстеров, учителей музыки, воспитателей дошколят и вокальных педагогов, использующих в работе ФМРГ и обменивающихся опытом на соответствующих семинарах.

Метод постепенно становится «официальным», ибо преподается в ряде средних и высших учебных заведений, по нему пишут курсовые и дипломные работы, выступают на научных конференциях. Хорошо ли это или плохо — покажет будущее.

Коллективы и солисты, воспитанные на ФМРГ, выступают на конкурсах, получают призовые места, поступают в училища и консерватории, переходят к профессиональной работе. Это требует осмысления и выработки точки зрения, например, на конкурсы и смотры вообще.

У специалистов, применяющих фонопедический метод, накопилось много вопросов, и потребовалось бы слишком много времени, чтобы ответить всем очно на семинарах.

Главные вопросы:

- ▣ освоив 1 комплекс упражнений ФМРГ, дети (взрослые) зазвучали; что дальше? — как перенести звучание, возникшее на упражнениях, на произведения?
- ▣ как петь 2 комплекс упражнений ФМРГ?
- ▣ как соотносить развитие певцов в коллективе с индивидуальным?
- ▣ как не входить в противоречия с возрастной и половой психологией певцов и разносторонне развивать свои музыкальные потребности?

- ▣ как коллег, имеющих другую точку зрения, убедить?
- ▣ что администраторам на недоуменные вопросы отвечать?
- ▣ был хор детский, мальчики подросли, мутировали, а петь хотят, хор превращается в смешанный, что делать?
- ▣ студия приобрела авторитет, желающих учиться больше, чем возможностей обучать, как производить отбор детей?
- ▣ как петь на латыни и на итальянском, не зная их, но без фонетических ляпсусов? И т. д. и т. п.

Вот откуда потребность в новой редакции методической разработки ФМРГ.

Напомню, в каком качестве я работаю на семинарах и пишу этот текст. В качестве методиста. В моем понимании методист — научный работник, берущий на себя функцию связи между теорией и практикой. Методист должен хорошо знать проблемы практиков и языки науки. Науки добывают новые знания и описывают их разными языками, как правило недоступными практикам. Или же практики не имеют доступа к информации науки по причинам организационным. Методист собирает научную информацию по проблематике практиков, переводит ее на общедоступный язык, оформляет в виде действующего алгоритма и обучает практиков им пользоваться. Затем обобщает опыт использования алгоритма и выводит новые вопросы и потребности практиков. Вот цикл работы методиста.

Поэтому критически настроенный читатель, на всякий случай, будь осторожен! Я не привожу обоснований, а значит, подвергая критике какие-либо из моих приемов и рекомендаций (подумаешь, мол, Емельянов!), можно попасть в глупое положение, раскритиковав не меня, а выводы международной фониатрической конференции или результаты исследований крупного ученого с мировым именем.

Я очень надеюсь на то, что напишу что-нибудь вроде «Лекций по введению в ФМРГ», где приведу все обоснования, всю использованную литературу, весь научный арсенал и буду рад услышать и прочесть любую критику на

любом уровне. Для того и будут писаться лекции. Пока же — в конце данного текста приводится список публикаций. Они — мишень для всех критических орудий.

Не бывает семинара, чтобы не задавал я сам себе вопрос: «По какому праву вышел я учить вас?» Задаю его и сейчас. Ответить могу одно: «Вы сами дали мне это право. Вы призвали меня из новосибирского фониатрического кабинета, где тринадцать лет я выдумывал, как помочь и теряющим, и потерявшим голос. Вы призвали меня с подмостков новосибирской оперетты, где я тринадцать лет мучился сам и мучил зрителей, пытаюсь прямо на сцене выучиться актерскому и певческому ремеслам».

Вы призвали меня взяться за написание так называемой деловой прозы. Вот и пишу! И я счастливый автор, ибо знаю тех, для кого пишу, знаю, что будут читать и будут работать. И я счастливый человек, ибо счастье измеряется качеством и количеством человеческих отношений, а у меня столько друзей по стране! Вы призвали меня на это служение.

Призвали — так терпите!

ГЛАВА ПЕРВАЯ

1. РАБОТА С ХОРОМ И ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

1994 год. Для меня — пошел четвертый десяток собственных певческих мучений. Осенью будет двадцать лет, как я приступил к работе по обучению других. Можно считать, что десять лет назад на конференции в Новосибирске началась моя «экспансия» по распространению фонопедического метода.

Три вида деятельности — все направлены на голос. Самообучение (ибо, при самых светлых воспоминаниях об учителях, никогда не получалось «быть глиной в руках мастера»), обучение других (всегда индивидуальное), обучение учителей и через них — массовое обучение.

Вышеуказанные виды деятельности всегда протекали и протекают на фоне четвертого — постоянного поиска информации: сперва стихийного, потом целенаправленного и, наконец, эзотерического, когда информация «находит» меня сама.

Не упоминаю отдельно собственную исполнительскую деятельность, ибо того, что было хорошо — или очень мало, или не имеет отношения к пению (чисто актерские дела), а все остальное, чего было много и плохо относится к первому — к самообучению.

Определяюсь с терминологией. Под выражением «вокальная педагогика» (вокс, войс, воа, воче — голос) в данном тексте понимается взаимодействие двух сторон — обучающей и обучаемой, имеющее целью некоторое изменение в голосообразовании обучаемой стороны.

В такое широкое определение включается и все, что касается речевого голоса, и реабилитационные мероприятия, и работа с хором, и даже такие случаи, когда в хоре менее развитый певец ставится в окружение более развитых с целью непроизвольного возникновения в его голосе положительных качеств.

В вокально-педагогическом взаимодействии могут применяться любые средства: от элементарных операций с управляемой мускулатурой до сложных эмоционально-образных «манков», приближающихся к режиссерскому инструментарию.

Определяю как фонопедическое взаимодействие процесс, происходящий исключительно в координационно-тренировочной сфере и не предусматривающий какую-либо «эмоциональную накачку».

Необходимость этой оговорки и подчеркивание условности термина «фонопедический» в данном тексте диктуются тем, что официальное определение фонопедии обязательно включает коррекцию личности, т. е. психо-неврологическую сторону. ФМРГ, автором которого являюсь я, также имеет и в группе принципов, и в группе приемов, и в группе упражнений творческий, эмоциональный, игровой компоненты.

К детям дошкольного и младшего школьного возраста фонопедическое взаимодействие неприменимо вообще — только игровое.

ФМРГ складывался не в одночасье и стал применяться к детям не сразу. Термин «фонопедический» в заглавии названия метода имел целью подчеркнуть общеоздоровительную и профилактическую функцию метода, уважение автора к творческой музыкантской самостоятельности хормейстера, невмешательство автора метода в исполнительскую сторону работы с хором вообще и этапов включения комплексов упражнений *ФМРГ* в частности на *координационно-тренировочный, эстетический и исполнительский*.

Опыт и наблюдения показывают, что, чем точнее разведены эти этапы в сознании педагога и в методе работы, тем успешнее координационные, тренировочные, эстетические и исполнительские задачи решаются синхронно и комплексно.

Так сложилось, что на всех уровнях и во всех структурах певческого искусства существует разделение, а часто и противопоставление искусства руководства хором, дирижирования хором, вокальной работы с хором, пения в хоре (вот сколько!), с одной стороны, и сольного пения и вокальной (сольной) педагогики как таковой — с другой.

На кафедрах и отделениях хорового дирижирования взаимонепонимание сторон (между педагогами по специальности собственно дирижирование и педагогами-вокалистами) доходит до абсурда, т. е. до противостояния.

Вокалисты справедливо считают, что без хорошо обработанного голоса и верного понимания певческого процесса с хором ничего не сделаешь.

Они же несправедливо думают, что пение в хоре и «штучки» хормейстеров только портят голоса.

Дирижеры справедливо считают, что вокальные педагоги должны работать на хоровое пение и помогать будущим дирижерам разобраться в своем и чужих голосах.

Они же несправедливо думают, что вокалисты заняты только «перспективными» в сольном отношении учениками, рассматривая «неперспективных» (студентов ДХФ) как «синекуру», т. е. дополнительные часы к нагрузке, которые можно не отрабатывать, тратить на «перспективных», тем более что «неперспективные» сами не ходят на занятия.

Встречаются приятные исключения как на уровне отдельных преподавателей тех и других дисциплин, так и на уровне целых кафедр и отделений. Но они только оттеняют правило.

Глубоко убежден в неестественности вышеописанного противостояния. Вижу другое. И не противостояние, а просто разные виды деятельности. Есть искусство дирижирования и соответствующая учебная дисциплина. Дирижирования все равно чем: хором, симфоническим оркестром, оркестром народных инструментов. Тем более, что все обучение идет в процессе дирижирования... двумя роялями (а то и одним). Да простят меня дирижеры, но они сами доказывали это переходами от хора к оркестру, от ОРНИ — к БСО.

И есть искусство *творения хора!*

Уровни — дистанция огромного размера: от профессиональной капеллы, где достаточно жеста, выражения лица, голосового показа — и дело пошло, и до нашей с вами задачи. Дано: группа детей — ни голосов, ни интонации, ни мотивации; требуется: сотворить хор. На первом уровне работают единицы, коих можно перечислить поименно, — их все знают. На последнем, если считать детсадики и школы, — десятки тысяч и нехватка специалистов огромная (в отдельных регионах до 60% школ не имеют учителей музыки!).

Есть ли разница между искусством вокальной педагогики и искусством «творения хора»? Очень небольшая — два пункта. Первый: вокальная педагогика всегда индивидуальна, творение хора всегда массово. Второй: вокальная педагогика изначально предполагает голосовую одаренность, творение хора вбирает всех желающих, а иногда, и не желающих детей. Но поскольку вокальная педагогика на уровне ДХО(Ф) опять же направлена на всех, независимо от голосовой одаренности, то второй пункт за целый считать нельзя. Получается, что, по большому счету, творение хора — тот же вокально-педагогический процесс, только на массовом уровне и без учета индивидуальной одаренности и индивидуальных различий? А дирижирование? Что ж, вокальные педагоги очень часто прибегают к дирижерской жестике, работая с одним единственным певцом.

Есть, правда, еще одно важное различие.

В вокально-педагогическом процессе идет постоянный контроль педагогом поющего ученика и ничто этому контролю не мешает. В хоре это невозможно. Поэтому хормейстеры принимают партии индивидуально, во время репетиции требуют спеть соло то одного, то другого певца. Но все-таки, когда поет хор, индивидуального контроля нет. Слухового нет! Но может быть — визуальный. И в работе с детьми этот контроль иногда дает больше, чем слуховой. Далее я постараюсь показать, что визуальный контроль может во всех отношениях дать гораздо больше, чем от него ожидают.

Итак, давайте примем, что искусство «творения хора» для нас с вами — это искусство вокальной педагогики в массовом применении.

В детских коллективах редко-редко работают вокалисты. Обычно те же хормейстеры занимаются с детьми индивидуально.

Снимем чуть-чуть налет мистификации с названия метода и моей работы. Тем более, что впереди этой самой мистификации, точнее разговоров о ней, будет предостаточно.

Что есть фонопедия вообще, если обойтись без научных определений? Это та же «постановка голоса» — речевого или певческого, — только применяемая к лицам с расстройствами голосообразования и на начальном этапе работы (или на нулевом уровне подготовки, осведомленности), который, как правило, является конечным, т. е. после приведения голосовой функции в норму работа прекращается. Как правило, не применяется литературный и/или музыкальный материал и эмоционально-образная терминология педагогики искусства сценической речи и/или пения.

Ретроспективно я очень хорошо понимаю, что, когда в 1975 году я надел белый халат и назвался фонопедом фониатрического кабинета поликлиники № 1 г. Новосибирска, белый халат сыграл для меня роль маскировочной одежды, позволившей мне работать с голосом моих подопечных так, как я считал нужным, не оглядываясь ни на чье мнение и не имея никакого контроля, кроме объективного медицинского.

Вполне возможно, что, если на первых своих семинарах и на первом (для меня) «Камертоне» в 1986 году, где меня представил вам Г. А. Струве, я не произнес бы нового для всех слова «фонопедический», которое сработало как заклинание, и не прибавил бы к этому «подготовительный, вспомогательный, узконаправленный метод приоритетного решения координационных и тренировочных задач как базисных, без вмешательства в эстетические и исполнительские» (прочитайте, пожалуйста, еще раз!), вполне возможно, что не только не возникло бы интереса к методу, а наоборот, — он был бы воспринят как очередное посягательство на свободу творчества и самовыражения.

Маленькое лирическое отступление. Совсем без имен не обойтись. Я уже упомянул Г. А. Струве, с чьей легкой

руки я познакомился с детскими хормейстерами. Э. Б. Абдуллин вывел меня на огромную армию учителей музыки. Произошло все это с благословения незабвенного Л. Б. Дмитриева, руководившего тогда моими писаниями в аспирантуре института им. Гнесиных. (Главным рецензентом была Н. Д. Шпиллер.) Эти имена не нуждаются в титулах и званиях. Они имена сами по себе, хотя и титулов, и званий достаточно. Ну, а началось все с В. Т. Маслова — новосибирского врача-фониатра и прекрасного певца. Он на свой страх и риск впустил в фонопедию в общем-то малознакомого ему тогда человека, интуитивно усмотрев что-то такое, о чем я и сам тогда не подозревал. Конечно же, как и у каждого, у меня есть и свои долги перед учителями. Долги эти отдаются ученикам... Но все же... Мне восемнадцатилетнему открыл существование науки о голосе удивительный питерский человек с уникальной судьбой, работавший до девяноста с лишним, — Алексей Михайлович Разварин.

Несть числа вокальным педагогам, перед которыми я стоял у рояля. Но, по-совести, единственный, у кого я смог учиться — Андрей Александрович Ильинский. Кроме того, именно у него я понял, что обучение пению может быть наукой, и полученное от него я развиваю в своей работе.

Общение в Новосибирской консерватории с замечательным певцом-актером Николаем Тимофеевичем Дмитриенко, наблюдение за его работой в театре вывели меня на целый ряд идей, заставивших в корне пересмотреть вопрос, например, звучности, полетности голоса в больших залах. Именно Дмитриенко показал мне, что можно в опере с большим голосом быть живым человеком и играть как в драме...

Эх, все бы это на пятнадцать лет раньше! Впрочем, тогда бы, возможно, я бы не писал эту книгу.

И еще один долг. По сей день в Новосибирске работает Лев Абрамович Бандман — мой друг и коллега.

Его глубокие и разносторонние знания были мне опорой и помощью в начале оформления метода. Читая книгу, он увидит много знакомого, о чем нами говорено давным-давно. И ему моя признательность.

Труд всех упомянутых лиц есть в этой книге!

Все упомянутые лица имеют непосредственное отношение к началу нашей с вами совместной работы. О других же и до и после — в мемуарах! Конец лирического отступления.

Итак, принято: мы с вами занимаемся вокальной педагогикой, как бы ее ни обзывали: вокально-хоровая работа, фонетический метод, искусство творения хора...

2. КОГО УЧИТЬ ПРЕЖДЕ ВСЕГО?

Последнее десятилетие явилось для нас открытием эзотерической стороны жизни. Возродились все мыслимые конфессии, все знают свои астрологические параметры, уже дети в школах знают о Книге Мертвых и Книге Перемен, налажена устойчивая связь с потусторонним миром, страну наводнили экстрасенсы, колдуны, шаманы, целители и ясновидящие, на всех лотках продаются учебники по всем видам эзотерики — от Трисмегиста до Блаватской и далее. В общем, мы переживаем «детскую болезнь правизны в посткоммунизме». Но уже раздаются трезвые голоса, обращающие нас к опыту великих подвижников-эзотеристов нашей истории. Они не исцеляли — рядом с ними исцелялись, они не проповедовали — рядом с ними познавали истину, они не учили — рядом с ними учились. Они делали только одно: совершенствовали себя изнутри, и сила их была безгранична.

Да простят мне читатели столь высокий пример в деловой прозе, но я не называю имен, не привожу цитат — и так все ясно!

А теперь к нашему делу. Наблюдаю долго и за многими. Вывод прост. Пока педагог (вокалист ли, хормейстер ли) имеет искренний интерес к своему голосу, к себе как к певцу и развивает свои певческие возможности — развиваются ученики, развивается хор.

Раньше я писал и говорил примерно так: хормейстер, принявший решение применять в работе с хором ФМРГ, должен «пропустить метод через себя», т. е. на своем голосе освоить все упражнения, выучить их, привыкнуть к ним, получить удобство от них, а от их исполнения физиологическое удовольствие, как говорят спортсмены, «мышечную радость».

Теперь скажу так: сделав все это, вы только встаете на бесконечный путь развития и совершенствования своего голоса, певческой технологии, исполнительских возможностей, а через них — развития и совершенствования своей души, своей личности. Вы только начинаете увлекательнейший процесс самонаблюдения и самоисследования. И нет для нас ничего интереснее нас самих!

Дальше скажу так: когда вы тронетесь в путь и пойдете, набирая скорость, — очень быстро вы обнаружите, что за вами почему-то увязалась куча народу, в том числе те, кого вы никогда не предполагали увидеть в попутчиках. Прекрасно! Идите вместе и, чем больше — тем лучше: случайные свернут или отстанут. И никого не надо убеждать и тащить: «Истина входит в открытые двери» (Рерих). Не будет вопросов «зачем?», «куда?». Будут только «как?» и «почему?».

И упаси вас Бог от агитации и пропаганды. Никому не навязывайте свой (или наш) способ работы. Рассказывайте только тем, кто очень просит. А лучше — не рассказывайте, а предлагайте осваивать метод. Кому надо, тот станет кроялю и будет издавать звуки. Просто вопрошающий — пусть себе читает литературу. Так что первый ваш ученик — вы сами и прежде всего надо учить себя. И самый трудный ученик ваш — вы сами. Уж это-то я по себе знаю.

3. СИСТЕМА: МИСТИФИКАЦИЯ И ДЕЛО

Противоречие: педагог всегда должен точно знать, что он будет делать. Но всегда знать невозможно: каждый день, каждый урок, каждый ученик отличаются от предыдущих.

Разрешение противоречия: педагог всегда должен уметь сделать вид, что он точно знает, что будет делать.

Это и есть мистификация. Что же является мистификацией в ФМРГ и что же вы сами можете применять в качестве мистификации вне ФМРГ?

Если у ученика или хора (или части хора) что-либо не получилось — одобрительно кивайте: вы это предвидели, так и должно быть. Это просто тест на какую-то одному (одной) вам известную координационную готовность или неготовность. Ошибки нет. Есть проба!

Чтобы не произошло то, о чем сказано в п. 1, предлагайте прежде всего то, что получится абсолютно у всех (см. 1 комплекс упражнений ФМРГ: 1 и начало 2 группы упражнений). Создавайте инерцию успешной деятельности. Давайте абсолютно исполнимые задания в необычном (игровом) виде. Инерция успеха снизит вероятность ошибок, когда вы перейдете к настоящим заданиям. Важно начать что-то делать и издавать звуки, а что и какие — неважно!

Если у вас дети дошкольного или младшего школьного возраста, то приходите с готовыми голосовыми играми. Искусство импровизации может постепенно развиваться, а может и нет. Это не хорошо и не плохо, а объективная ваша особенность.

Со средним и старшим школьными возрастами придерживайтесь одних и тех же форм движения или попевок, одних и тех же последовательностей гласных (согласных). Если вы не работаете по какой-либо системе — выдумайте свою: любую! Выдумав, придерживайтесь ее. Лучше плохая система, чем ежедневная талантливая импровизация. Последняя хороша для взрослых профессионалов: она стимулирует их собственное творчество, а оно только и нужно. Для детей и начинающих талантливая импровизация педагога при отсутствии системы — это только куча положительных эмоций, восхищение и любовь, но никакого движения вперед, и каждый раз — с нуля. (Бывает, конечно, что мастер так импровизирует в рамках своей системы, что ее и не видно и воспринимается только импровизации. Но при углубленном рассмотрении оказывается, что главным воздействующим фактором является именно система, а импровизация только создает эмоциональный фон.)

Система-мистификация может быть придумана из общих форм движения, попевок, интервалов, последовательностей несложных вокализов и песен и т. п. Если вы верно слышите свой голос и голоса других и верно показываете упражнения (или любые другие элементы своей системы) — вперед! Успех обеспечен. Если вы не уверены в своих ушах и своем голосе — настройте их при помощи ФМРГ (или какого-либо другого метода, если вы его знаете), а потом изобретайте свою систему, но уже с

учетом информации, полученной через метод, например с учетом «Ограничений Фонопедического метода», если не хотите причинить себе и детям вред.

В ФМРГ обоснован каждый шаг, каждый звук. Но это — для науки. Для практиков же мистификацией является значительная часть упражнений (особенно внутри каждой группы), попевки и большая часть последовательностей гласных.

Что же является делом? В самом общем плане то, что ни один звук на гласном (т. е. звук, употребляемый в пении) не возникает просто так: «спойте „а“ на ноте *до* первой октавы», а всегда через какое-то особое непевческое движение, непевческий звук или с особым непевческим и неречевым положением голосообразующей системы. Далее это будет изложено в соответствующей главе как двигательный смысл приемов ФМРГ.

Является ли предложение придумывать систему-мистификацию чем-либо принципиально новым? Конечно, нет. Не найдется ли в истории вокальной педагогики примеров таких систем или хотя бы их следов? Конечно, да! Любой сборник вокализов или сборник под названием «Школа пения», т. е. те же записанные нотами и буквами упражнения и вокализы, независимо от их художественной (музыкальной) ценности, являются системой-мистификацией.

Представляют ли многочисленные сборники вокализов, написанные певцами, педагогами, композиторами для нас какую-либо методическую ценность? И да, и нет.

Да, потому что любая последовательность вокализов, расположенных в порядке постепенного расширения диапазона и усложнения технических заданий (динамический диапазон, скачки, темп, украшения, мелкие длительности, тесситурные сложности и т. п.) при постоянном исполнении этой последовательности верным в физиологическом отношении и полноценным эстетически певческим тоном может принести пользу. Особенно при регулярном контроле педагогом или коллегой с хорошими ушами.

Нет, потому что любые самые удобные и красивые вокализы можно петь неверным и некрасивым тоном, и такая работа без надлежащего контроля и коррекции ни

к чему хорошему не приведет, а максимум усердия даст максимум неприятностей вплоть до заболеваний голосового аппарата.

Что же происходит реально в классах вокальных педагогов работающих: а) эффективно и с системой, б) эффективно, но без системы; и чего не происходит в классах педагогов, работающих: а) не эффективно, хотя с системой, б) не эффективно и без системы?

4. САМОНАБЛЮДЕНИЕ, САМОАНАЛИЗ И САМОИМИТАЦИЯ

В мемуарной литературе я много раз встречал рассказы о вокальных педагогах, которые сами не только не являлись выдающимися певцами, но и вообще таковыми не являлись, мало того, не пели сами совсем и певческого голоса не имели. Они работали с певцами как концертмейстеры или как дирижеры, но умели слышать верный певческий тон и добивались прекрасных результатов.

Но прошу не обольщаться по этому поводу, уважаемые коллеги! Даже если вы почему-либо уверены, что тоже умеете слышать верный певческий тон, результаты вашей работы могут быть сопоставимы с результатами педагогов, упомянутых в мемуарах только в том случае, если голосовые данные и исполнительские способности ваших учеников будут сопоставимы с голосами и талантами тех, кто эти мемуары писал. Нельзя сказать, что это полностью исключено, но вероятность исчезающе мала. Поэтому, кроме постоянного развития и совершенствования своего вокального слуха (и в этом, кстати, надо разобраться!), точнее, кроме понимания необходимости такого развития, попытаемся понять суть реального взаимодействия происходящего или не происходящего в вокально-педагогическом процессе.

Педагог предлагает ученику какое-то задание (принципиально неважно какое: от «спойте такую-то ноту на таком-то гласном» до сложного упражнения на какой-то общей форме движения или фразы из произведения) — ученик его исполняет. Педагог как-то оценивает исполнение, предположим, одобрительно. Ученик получает положительное подкрепление, запоминает весь комплекс ощущений,

который только что присутствовал, и готов воспроизводить всю ситуацию (исключительно интуитивно) на новых, все более сложных заданиях — вплоть до исполнения музыкальных произведений. До тех пор пока не произойдет сбой и педагог не выскажет отрицательную оценку.

Сбой возникает, когда исполнение ученика оценивается педагогом отрицательно.

Ученик вопрошающе смотрит на учителя, ожидая помощи. То, что происходит далее — зависит от большого числа факторов, но прежде всего от того, поющий сам педагог или нет и работает он по системе или без таковой.

Выше упоминался крайний вариант: учитель — не певец, а пианист или дирижер и голоса не имеет. Возьмем для анализа к тому же вариант отсутствия системы. Вообще понятия «системность» и «систематичность» весьма часто воспринимаются в бытовом понимании как «регулярность», «периодичность» или включенность в какую-то формальную структуру: от кружка художественной самодеятельности или детской музыкальной школы до консерватории, театра или филармонии. Это не верно. Мы же для простоты будем понимать под системой какой-то осознанный, зафиксированный и постоянно повторяющийся способ работы.

Учитель описываемого варианта при сбое может предложить ученику только одно: «Попробуй еще раз» или «Спой как-нибудь по-другому». Нет, конечно, учитель может прибегнуть к музыкальной терминологии, предложить изменить нюанс, штрих, применить эмоционально-образную накачку, но за всем этим реально будет стоять «Спой по-другому» и «Еще раз».

Наш гипотетический учитель может прибегнуть к вокальной терминологии, предложив, например, спеть «ближе», «уже», «собраннее», «глубже опереть дыхание», «направить в купол», «почувствовать в маске» и т. п. (читатель легко продолжит перечень аналогичных рекомендаций). Степень эффективности такого воздействия будет зависеть уже не от учителя, а от уровня подготовки и опыта ученика. Если в его опыте были положительные результаты от рекомендаций такого рода у других педагогов, которые сопровождали их убедительной демонстрацией певческого тона, успешно симитированного

учеником, и ученик вспомнит ситуацию и сопутствовавшие ей ощущения, о которых, собственно, и говорит педагог, то рекомендация может сработать.

Если же у ученика нет такого опыта, то рекомендации из области вокальной педагогики будут ему непонятны и не сработают. Но вернемся к варианту «спой еще как-нибудь по-другому». Ведь именно этот вариант срабатывал, исходя из мемуарной информации.

Чем выше уровень природного развития всех мышц, участвующих в голосообразовании, чем совершеннее природная акустика певца и чем многообразнее его слуховые представления — тем больше вариантов «как-нибудь по-другому» сможет он предложить педагогу. Последнему останется только выбрать вариант, устраивающий его слух, и зафиксировать на нем внимание ученика. Тогда и начнется самое главное (или не начнется).

Все вышеперечисленные природные данные ученика могут остаться на исходном уровне, если ученик не имеет способности к самонаблюдению и самоанализу, а его учитель не считает нужным запустить, организовать, поддерживать и всячески поощрять процесс самонаблюдения и самоанализа.

Тогда возникает трагическая ситуация, постоянно воспроизводящаяся в структурах всех уровней обучения: педагог — блестящий певец, у ученика великолепный голос, в течение урока они обливают друг друга потоками прекрасного звука, на начальном этапе очень довольны друг другом, но потом выясняется, что прогресса нет и в лучшем случае ученик выходит из учебного заведения таким же, каким пришел, обогатившись репертуаром и музыкальной подготовкой (в чем заслуга не педагога, а концертмейстеров и дирижеров, а педагог, опять же, в лучшем случае смог передать только какие-то свои музыкантские и актерские качества). В худшем случае — при несоответствии начального уровня вокальных данных ученика профессиональным требованиям — он постепенно перестает справляться с программой учебного заведения, и приходится делать «оргвыводы»: отчислять за профнепригодность, переводить к другому педагогу или, если это обнаруживается на завершающих этапах, выпускать неполноценного профессионала.

Но прошу вернуться к описываемой модели урока с непоющим педагогом. Получив после нескольких проб устраивающий его вариант, наш учитель просит ученика проследить, чем самочувствие последнего удачного варианта отличалось от предыдущих — неудачных. Если ученик ответить не может, так как его внимание не было направлено внутрь, — он ждал реакции учителя, — то приходится повторить поиск, но уже со смещением «точки сборки» восприятия (Ж. Кастанеда) в себя, на свои ощущения.

Естественно, что сначала ощущения ученика будут хаотичны и недифференцированы, и в лучшем случае он оценит самочувствие удачного варианта чем-нибудь вроде: «так удобнее», «было легче», — это неважно. Внутренняя топография певческих ощущений имеет тенденцию уточняться и увеличивать масштаб.

Самоанализ певца будет происходить в каких-то словесных описаниях. Важно не навязывать ученику своих или традиционных выражений и терминов. Существенно не само выражение, выбранное учеником, а та связь, которая возникла между его самочувствием и этим выражением. О роли терминологии и о ее формировании выскажусь ниже.

Роль учителя в организации самонаблюдения и самоанализа ученика состоит в недопущении его звукового самообольщения и самообмана. Точнее — это есть смещение внимания с акустических каналов восприятия своего голоса на неакустические: ощущения вибрации, давления и работающих мышц. Этот вопрос мы также разберем подробно в специальном параграфе.

Поговорку «повторение — мать учения» в описываемом процессе целесообразно понимать не как повторение тона, попевки, общей формы музыкального движения гласных, согласных, дыхательного, голосообразующего или артикулярного движения (т. е. всего, из чего может быть составлено задание учителя), музыкальной фразы или целого произведения. Это «повторение», совершаемое для закрепления какой-либо координации формирования двигательного навыка и тренажа мускулатуры, может присутствовать, если оно нужно учителю и ученику, но может и отсутствовать. Все зависит от уровня

развития и одаренности ученика и от уровня и этапа процесса обучения.

Ученик, предположим, в какой-то степени научился проводить самонаблюдение, а процесс самоанализа стал показывать воспроизводимость хотя бы некоторых элементов самочувствия, возникающего на вариантах исполнения, положительно оцениваемых педагогом. Это показывает, что топография певческих ощущений начинает уточняться и превращаться в то, что Л. Б. Дмитриев называл «регулируемый образ». Правда, он отождествлял регулируемый образ с эталоном звука. Когда мы разберемся в соотношении акустических и неакустических каналов восприятия своего голоса, будет ясно, что это не одно и то же. Нашему же ученику теперь надо превратить то, что он пронаблюдал в себе и проанализировал, в «модель потребного будущего». Это значит, что действие и воспоминание о нем, которым является осознание и анализ наблюдения, должны поменяться местами во времени: представление о себе поющем должно у ученика предшествовать пению. Очень важно не путать этот процесс с воспроизведением задания, предложенного поющим педагогом в виде звуковой демонстрации.

Описываемая последовательность выглядит так: пение — наблюдение, анализ-представление, воспоминание представления (имитация представления), пение — имитация себя (самоимитация).

Строго говоря, единственное, что может реально делать педагог в вокально-педагогическом взаимодействии (пожалуйста, не считайте за труд вспомнить, как мы договаривались его определять) — это организовывать процессы самонаблюдения, самоанализа и самоимитации ученика. Тем более это касается фонопедического взаимодействия. Если даже в проанализированном «мемуарном» варианте непоющего педагога этот процесс был верно организован, то это и объясняет появление мемуаров, т. е. то, что обучение шло успешно и певец состоялся. Но не надо думать, что поющий и даже очень хорошо поющий учитель может обойтись без этой триады. Он может все это делать с большим или с меньшим уровнем осознания (не говоря уже о научном), но либо он это делает и работает успешно, либо не делает, и возникает ситуация,

описанная выше, когда у обоих (учителя и ученика) прекрасные голоса, а «процесс не идет».

В заключение этого параграфа вернемся к вопросу, поставленному в конце предыдущего: соотношения эффективности и системности. Стало ясно, что вопрос эффективности зависит не столько от наличия или отсутствия в работе педагога системы, сколько от вышеописанной триады: «самонаблюдение, самоанализ, самоимитация». Если этот процесс не организуется или даже разрушается педагогом (естественно, без злого умысла, а по неведению!), то никакая истома не поможет. Напротив, наличие системы (пусть даже системы-мистификации) способствует организации триады даже без сознательной постановки цели, а интуитивно: многократное повторение элементов системы-мистификации в одной и той же последовательности (что является непрямым признаком системы) включает в организме механизмы оптимизации, т. е. работы на максимальный результат с минимальными затратами, что раньше или позже обязательно выйдет в сознание. Это и явится условием запуска нашей триады.

В этой главе уже был упомянут Карлос Кастанеда («точка сборки» — другими словами, выбор позиции наблюдения). Еще одна цитата, на мой взгляд, очень подходящая к обсуждаемой теме: «Мир не отдается нам прямо. Между нами и ним находится описание мира. Поэтому, правильно говоря, мы всегда на один шаг позади и наше восприятие мира всегда только воспоминание о его восприятии. Мы вечно вспоминаем тот момент, который только что прошел. Мы вспоминаем вспоминаем, вспоминаем» (Сказки о силе).

Имеющий уши — да слышит!

ГЛАВА ВТОРАЯ

1. ЭТАЛОН КАК ПУСКОВОЙ МОМЕНТ ОБУЧЕНИЯ И САМООБУЧЕНИЯ

Суть этого параграфа можно образно выразить следующим тезисом: обучение и самообучение начинаются с восхищения и подражания. Постепенное формирование эталона певческого звука или возникновение в одночасье (бывает и так и эдак) являются решающим мотивационным фактором в приобщении человека к вокальному искусству. Вполне возможно, что в других формах и жанрах голосового музицирования приобщение происходит как-нибудь по-другому. Думаю, что приобщение к фольклорному или рок-музицированию является предметом другой науки, чего-нибудь вроде социопсихологии. Но в академическом пении вряд ли кто-либо миновал этап, который в бытовом варианте можно сформулировать примерно так: «Вот это да!!! И я так хочу!» В каждую эпоху, у каждого поколения бывают свои кумиры, обладающие даром заражать молодых людей тягой к пению.

Для моего поколения это были сначала «трофейные» фильмы с участием Джильи, Гобби и Беки, потом фильмы с участием Марио Ланца, приезд Дель Монако, гастролы Ла Скала в 1964 году. Многих «подвинул» (точнее, подвигнул — от слова «подвиг») на пение фильм «Большой вальс», фильмы с Диной Дурбин, «Музыкальная история» с С. Я. Лемешевым, фильм «Даркле» о румынской певице, фильм-опера «Аида», где впервые появилась Софи Лорен, а пела Рената Тебальди. Много подражателей породил в свое время Георг Отс, потом — Мус-

лим Магомаев. Это особая тема, и в рамках настоящего текста я не буду ее развивать далее. Определим эталон.

Эталоном европейского академического (оперно-концертного) певческого тона будем называть некое усредненное суммарное слуховое представление о певческом тоне, формирующееся на базе многократного прослушивания высококвалифицированных вокалистов. В это слуховое представление входит тембр и динамика. Для каждого из типов мужского и женского голосов будет свой эталон. Эталон может быть дифференцирован внутри академического пения по стилям и эпохам: барокко, бельканто, веризм... Эталон может быть привязан к конкретному автору — «вердиевский голос», «вагнеровский голос», «моцартовский бас»...

В организации вокально-педагогического взаимодействия выбор, регулярное уточнение и согласование эталонов ученика и учителя будут иметь решающее значение. Не совпадение эталонов может привести к нарушению взаимопонимания не только на уровне «что такое хорошо и что такое плохо», но и в более узком плане, как, например, характер голоса внутри одного типа. Уточню: и учитель, и ученица, к примеру, согласны, что ученица обладает голосом сопрано, но ученица избирает для себя в качестве эталона певиц с драматическими голосами, а педагог считает, что эталонное звучание должно представляться как лирическое. Пока они не выяснят между собой суть противоречия и не найдут компромиссный вариант, дело не пойдет, учитель будет все время обвинять ученицу в форсировании, а ученица будет считать, что ее искусственно «облегчают», не позволяя петь «на глубоком дыхании». (Я привел наиболее распространенную конфликтную ситуацию. Наоборот бывает гораздо реже.)

При выборе, согласовании, уточнении в качестве эталона в вокально-педагогическом взаимодействии рекомендую учитывать одно существенное, очень редко отражаемое в методической литературе и вокальной педагогике и совсем не отражаемое в хороведении, понятие «школа пения». Говорят и пишут об итальянской, немецкой, французской, русской и даже время от времени о советской школах. Не вдаваясь в подробности и дискуссии, предлагаю следующее понимание, облегчающее

согласование эталонов (естественно, без каких-либо претензий на истину — просто в качестве нашего с вами рабочего понятия).

Понятие «школа» будем интерпретировать без привязки не только к какой-либо нации, но даже и без вокальной педагогики вообще — в общедидактическом аспекте. Был (или есть) некто, являющийся мастером своего дела (неважно, какого), имеющий оригинальную прогрессивную точку зрения на теорию и практику этого дела. У него есть достаточное количество учеников, работающих в русле точки зрения мастера и теоретически, и практически дающих результаты, сопоставимые с результатами учителя. У учеников, в свою очередь, также есть ученики, работающие в том же русле, естественно, с необходимыми изменениями и уточнениями, требуемыми новым временем и новыми условиями, но опять же дающие результаты, сопоставимые в количественном и качественном отношении с результатами основателя концепции. Все это будем называть «школой».

Школы появляются и умирают, когда отживает свое концепция Мастера-основателя либо появляется новая концепция или новый Мастер, удовлетворяющие новым условиям и критериям. В инструментальной музыке (например!) школы достаточно устойчивы и фиксированы. Возможно, потому, что практически все инструменталисты занимаются педагогикой. Вокалисты занимаются педагогикой далеко не все. Может быть в этом причина того, что вокальные школы редко перешагивают два-три поколения. Причиной этого может быть и то, что вокалисты начинают активно заниматься педагогикой в значительно более зрелом возрасте, чем инструменталисты, и количество учеников у них существенно меньше, чем у пианистов или скрипачей. Само собою разумеется, что школы теоретических дисциплин (композиция, математика, физика, конструирование) могут быть гораздо более многочисленны и долговечны, чем исполнительские.

Вернемся к пению. Будем считать, что существует только одна (не школа!) манера вокального исполнительства, официально именуемая: *европейская академическая оперно-концертная опертая смешанно-прикрытая манера пения*. В ее рамках бытуют традиции, связанные с

разными нациями прежде всего через язык, затем — историю и культуру в широком смысле и, наконец, через стилистические эпохи и течения: *барокко, классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм, импрессионизм, экспрессионизм и т. д.*

Тогда сразу становится понятно, почему оперную музыку одного и того же «венского классика» Моцарта надо петь в разных стилях. Виртуозный «Дон Жуан» на итальянском языке и зингшпиль «Волшебная флейта» — на немецком. Особенно показательно различие между Верди и Вагнером или между веристами и Рихардом Штраусом! И, чтобы закрыть тему: в рамках так называемой русской школы надо петь Чайковского, Римского-Корсакова и Мусоргского, а в рамках «советской» — Шостаковича, Прокофьева и Свиридова! Были и есть певцы, которые в рамках одного голоса, одной технологии и одной карьеры ухитряются совмещать перечисленное.

Работа по формированию эталона звука особенно важна в вокальном обучении детей. Дети особенно подвержены воздействию массовой культуры, в том числе детского эстрадного вокального исполнительства. Чуть ли не ежедневно можно видеть на экране ТВ поющих детей. Но в сольном варианте — это исключительно эстрада и даже рок. Академический вариант детского пения тоже звучит достаточно, но только в хоровом виде. Поэтому, как должны петь дети, большинство специалистов представляют довольно смутно.

Опять же без обоснований и дискуссий — договариваемся о концепции, определяющей цель нашей с вами работы с детьми. Детей необходимо обучать *взрослой академической манере пения в женском варианте* (и мальчиков, и девочек!). Эта манера пения должна выступать как базовая. На ее основе при желании и необходимости могут быть построены любые варианты.

Особо подчеркну: *Ни в коем случае я не отрицаю возможность и необходимость обучения детей народной, эстрадной и джазовой манерам пения.* Раз в обществе есть потребность в исполнителях этих манер — их надо воспитывать с детства, как и любых других певцов и музыкантов. Как — другой вопрос. Критерий в данном случае может быть приоритетным только один:

любое обучение не должно наносить ущерб духовному и физическому здоровью детей. Соответствие этому критерию любых способов музицирования и должно определять их выбор.

Рассмотрим в этом аспекте академическое пение. Попробуем подойти к работе оперного певца не с художественных, музыкальных, эстетических позиций, а с точки зрения биоакустики.

Биоакустически оперный певец или певица являются человеческим существом, способным издавать своим голосовым аппаратом звуки очень громкие (громче симфонического оркестра и хора), очень высокие (по сравнению с речью), очень помехоустойчивые (т. е. и при небольшой громкости хорошо слышные на фоне оркестра), несущие весьма большую энергию (способные заполнять большие акустические объемы при субъективном восприятии слушателями как не очень громкие звуки), несущие отчетливо выраженную и адекватно воспринимаемую слушателями информацию об эмоциональном самочувствии певца или певицы. Мало того, эти звуки могут издаваться ежедневно в течение нескольких часов и так в течение многих лет и даже нескольких десятилетий! Самое главное, что все это происходит без вреда для голосового аппарата и на пользу здоровью.

Совершенно очевидно, что такое рассмотрение подводит нас к тому, что академическую манеру пения можно и должно рассматривать с биоакустических позиций *как максимальную включенность защитных организмов голосообразования в процесс певческой фонации.*

Когда певец (певица) поют и громко, и звучно, это можно назвать *акустической эффективностью*. Раз они могут это делать часто, долго и без вреда для себя — значит, они делают это *энергетически экономно и биологически целесообразно*. Биологическая цель здесь — внутривидовое и межвидовое общение, передача голосом эмоций.

Даже на уровне простого здравого смысла не стоит учить детей чему-либо, что не пригодится им во взрослой жизни. Последние два критерия учитываются, практически, в любом обучении. Для пения — понятен первый. Все вместе дают критерии эффективности учебно-

го процесса в нашем деле — *акустическая эффективность, энергетическая экономичность, биологическая целесообразность*. Договоримся называть их *критериями фонopedического метода*. Биоакустическую цель нашей работы определим как *включение и развитие защитных механизмов фонации*. В эстетическом плане эти критерии и эта цель должны дать нам академическую манеру пения.

Итак, если у взрослых, как правило, сперва возникает в сознании эталон певческого тона («восхищение»), и это служит мотивом к началу певческой деятельности и обучению («подражание»), то дети приходят к нам, приводимые родителями, и у них нет эталона, нечем восхищаться (или они восхищаются таким, что лучше бы вообще не слушать!) и нет мотива, желания подражать. Отсюда ответственность учителя за звучание своего голоса: дети автоматически будут брать его за эталон. Если нет уверенности и нет еще обученных старших, то лучше всего постепенно, ненавязчиво фоном давать детям перед уроком слушать одну-две минуты высококачественный женский голос, исполняющий столь же высококачественную музыку (лучше всего — Моцарт) светлого колорита, без сильных страстей, например духовную, если есть возможность, то, конечно, оптимальным вариантом было бы проведение специальных уроков по формированию слуховых представлений и эталона. Можно было бы проводить сравнительный анализ разных голосов, певцов, традиций и т. п. Прошу только учесть одно неприятное обстоятельство: до сих пор фонотеки в наших школах, училищах, консерваториях заполнены записями отечественных певцов 40–50-х годов, не выдерживающих никакой критики. В рамках данного текста вопрос о том, почему у нескольких поколений советских певцов и слушателей оказались искаженными представления об академическом пении, я разбирать не буду, хотя он очень интересен и многое проясняет. Так что ищите современные высококачественные записи, а теперь уже можно видеофильмы.

В контексте становится сам собой ясен вопрос о столь частых у нас фестивалях и конкурсах детских хоровых коллективов и даже юных вокалистов. До тех пор, пока

в нашем с вами общественном и личном сознании не сформируется эталон звучания детского голоса и эталон пения (что не одно и то же), пока мы вместе не выработаем критерии оценки технологии и творчества, исключающие субъективизм, — до тех пор имеют смысл только «смотри, на которых побеждает дружба» и где раздают «всем сестрам по серьгам» по принципу «не важна победа — важно участие» и «пусть судит зритель (слушатель)». Конкурсы смысла не имеют. Они автоматически превращаются в конъюнктурные мероприятия в лучшем случае, а в худшем — в арену столкновения «школ», «мэтров» и «авторитетов». Дети же выходят из этих жертвов только с травмами психики и с неверием в объективность и справедливость.

2. РЕГУЛИРОВОЧНЫЙ ОБРАЗ И САМООБМАН В ПЕНИИ

Мы определились с эталоном. Итак, эталон — это нечто, находящееся вне нас. Это то, что мы слышим только ушами (пока — в акустическом смысле, ибо есть еще «слух двигательный»). Если перевести на практику процесс самообучения, то певец может сравнивать себя с эталоном только одним способом: записывать свое пение на магнитофон (или видео) и сопоставлять с теми певцами (певицами), на которых хочется быть похожим.

Теоретически такой способ работы над голосом, или такой способ установления уровня достигнутого, не может быть исключен. Но при серьезном подходе становится ясно, что действительная объективность может быть постигнута только при максимально близком уровне условий записи себя к условиям эталонного певца. Разумеется, это непросто уже потому, что нам не всегда известны эти условия. Да они, в принципе, не всегда воспроизводимы.

Например, совершенно бесполезно брать в качестве эталона вокалистов эпохи механической грамзаписи. Условия их мы воспроизвести не можем, и слуховое восприятие их пения (только слуховое!) не будет соответствовать восприятию своего голоса, записанного на современной, пусть даже самой примитивной, бытовой аппаратуре.

Регулировочный образ складывается в нашем сознании не только и даже не столько из слуховых восприятий своего голоса. Если мы слышим голос другого человека (в помещении!), то наши уши воспринимают две звуковые волны, наложенные друг на друга: прямую (рот поющего — наше ухо) и отраженную (рот поющего — стены, пол, потолок, предметы — наше ухо). При пении в условиях неограниченного пространства, например в степи, восприятие голоса — как чужого, так и своего — существенно меняется из-за отсутствия отраженной волны.

Если мы поем сами в помещении, то к прямой и отраженной волнам прибавляются внутренняя волна (колебания, идущие по внутренним воздухоносным каналам — евстахиевым трубам), костная волна — восприятие звука слуховым органом через колебания костей черепа, передающихся слуховым косточкам и барабанной перепонке механическим путем, одновременно мы воспринимаем, накладывающиеся на акустические каналы восприятия, ощущения вибрации костей и тканей черепа и костей и тканей грудной клетки, находящихся в непосредственной близости от гортани. Очень важно для нас понять и принять, что восприятие звуковых колебаний и восприятие вибрации — это не одно и то же и совершается разными органами чувств. При определенной работе *виброрецепция* (восприятие вибрации) может быть осознана отдельно от акустического восприятия.

Во время пения (и вообще во время голосообразования) в определенных местах тела увеличивается воздушное давление, а у певцов оно увеличивается многократно. Восприятие изменений давления также не совпадает со всем вышеперечисленным. Мы все хорошо знаем специфическое ощущение, возникающее на взлете и посадке в самолете. Это восприятие изменения давления называется *барорецепция*. Также при определенной концентрации внимания *барорецепция* может быть осознана отдельно от всего прочего.

Наконец, во время пения идет активная работа большого количества разных мышц. Некоторые из них (стенка живота, бока, грудная клетка, лицевая мускулатура, передняя часть языка, мышцы шеи) непосредственно

сообщают мозгу о своей работе и занимаемом положении. Так, например, мы всегда знаем, в каком положении находятся руки и ноги, и для того чтобы в этом убедиться, нам не надо подключать другие каналы восприятия, скажем, смотреть на них или трогать. Это восприятие называется *проприорецепция* (восприятие себя). Отключение этого канала восприятия мы знаем очень хорошо: затекшая нога или рука, когда мышцы нас не только не слушаются, но и не дают информации о своем положении в пространстве. И проприорецепция может быть осознана отдельно от остальных каналов восприятия.

Возвращаясь к началу (акустическое восприятие), необходимо заметить, что прямая и отраженные волны тоже могут быть дифференцированы в сознании, несмотря на их наложение и одновременное восприятие. В хоровой практике, к сожалению, очень распространена «техника» пения с рукой, приложенной к уху. К сожалению — потому что это верный и быстрый способ самообмана в пении, а выражаясь вокальным языком — способ «сесть на горло». Создавая искусственную резонирующую полость между ладонью и ушной раковиной, певец усиливает как раз те частоты, которые по принципу обратной связи ведут к повышению плотности смыкания голосовых связок и увеличению времени их контакта. Это в субъективном восприятии поющего дает звонкий чистый «металлический» тон и создает субъективное ощущение удобства и легкости фонации. Это явление воспитывает у певца технологию пения, дающую тон, который итальянские певцы называют «фальшивый металл». Такой голос вблизи кажется мощным и красивым, очень ярким, в небольшой аудитории производит впечатление большого масштаба, а в зале эти тембральные качества исчезают и превращаются в отрицательные компоненты, так называемые негармонические колебания, а попросту — шумы: треск, скрежет, «горловой» тембр. Соответственно уменьшается и масштаб: голос, как говорят, «не летит», «не прорезает оркестр». На театральном жаргоне таких вокалистов жестоко именуют «стеклорезы».

Если же применить аналогичный, но имеющий совершенно противоположную акустическую цель прием,

то можно услышать отдельно свою отраженную волну. Для этого надо сделать из ладоней (обеих) что-то вроде горсти или ковшика и приставить их к ушам так, чтобы мизинцы плотно прижались к вискам и горсти (ковшики) оказались обращены назад. Получатся искусственные «уши», обращенные назад. При этом мы отсекаем прямую волну (свой рот — свое ухо) и улавливаем отраженную. Возникает ощущение слышания своего голоса «со стороны», достаточно яркое даже в небольшом помещении. В большом театральном или концертном зале («настоящий» зал начинается примерно с 1000 мест) такой прием может кардинально изменить представление о своем звучании и побудить певца ориентироваться при пении в зале на отраженное звучание. Если певец это умеет, то ему не страшна никакая акустика (ни глухая, ни гулкая). Если не умеет, то всегда будет испытывать дискомфорт «потери звука» в любом новом для себя зале. Надо иметь в виду, что современные большие залы (дворцы культуры и техники) — это залы, принципиально рассчитанные на электроакустику. Не надо рассчитывать на «легкую победу» над ними даже певцам с хорошими, большими голосами. Пока не «поймана» отраженная волна и певец не нашел тембр и динамику, входящие в «резонанс с залом» (прошу иметь в виду, что это выражение образное, а не точное акустически!) — певцу будет сложно. Найденные же тембр и динамика, дающие хорошо воспринимаемую отраженную волну, могут оказаться для певца непривычными и при общем физическом комфорте пения тембр может показаться ему (ей) непривычно бедными, «не своим», а динамика покажется очень скромной.

Определяем регулировочный образ. *Регулировочный образ своего (!) голоса — это представление о суммарном восприятии всех сигналов обратной связи, поступающих во время пения по каналам акустическим (прямая, отраженная внутренняя и костная волны), вибро-, баро-, проприорецепции и опережающее в сознании певца голосообразующее действие.*

Эталон и регулировочный образ соотносятся между собой как объективное и субъективное. Описанные выше процессы самонаблюдения и самоанализа являются средствами

формирования и коррекции регулировочного образа, а процесс самоимитации — средством его реализации.

Сложность соотнесения эталона и регулировочного образа в акустическом отношении мы уже разобрали и выяснили путь: отсечение прямой, внутренней и костной волн, обманывающих нас, отслеживание отраженной волны.

Но есть еще один, вполне реальный и, может быть, самый важный, но и самый трудный путь: восприятие эталонных певцов не только и не столько слухом, сколько интуитивным постижением двигательной сути их пения. Явление это само по себе достаточно известное и распространенное и заключается в непроизвольном повторении движений, совершаемых объектом наблюдения, например хорошим танцором или спортсменом. Естественно, что движения повторяются с большим изменением масштаба: они едва заметны самому повторяющему, но вполне могут быть зафиксированы аппаратурой.

В восприятии пения это явление также хорошо известно: усталость голосового аппарата слушателя (тоже фиксируемая объективно, например, при помощи ларингоскопии) после восприятия плохого пения и наоборот — приятное ощущение комфорта при восприятии хорошего певца: кажется, так бы и запел. Это явление называется идеомоторикой. От развитости идеомоторного восприятия у начинающего певца часто зависит все его будущее: если у него доминирует идеомоторика при слушании пения, то шансов, что у него верно сформируется регулировочный образ больше, чем если доминируют акустические каналы.

Певец с доминирующими акустическими каналами будет пытаться услышать во время своего пения (т. е. — изнутри!) такой же звук, как он слышит у своего кумира (т. е. — снаружи). Вот тут-то коварные внутренняя, костная и прямая волны начнут игру самообольщения. А если наш начинающий певец занимается в маленьком гулком классе, то и отраженная волна включится в самообман. (Вспомним, как хочется петь в ванной! Так хорошо звучит и петь так легко!). Певец же с доминирующей вибро-, баро- и проприорецепцией плюс идеомоторика будет «слушать» и повторять не звук, а интуитивно ухва-

тываемое действие эталонного певца. А при оценке своего пения ориентироваться опять же не на звук, а на сопутствующие перечисленные выше ощущения. Собственно вокальная терминология «головное» и «грудное» резонирование, «опора дыхания», «опора звука» есть реально не более чем иносказательно описываемые вибро-, баро- и проприорецептивные восприятия. А один из основных тезисов вокалистов о том, что «надо научиться себя правильно слушать», и есть интерпретации соотношения эталона и регулировочного образа.

3. ВОКАЛЬНЫЙ СЛУХ, «ДВИГАТЕЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ»

Все изложенное в предыдущем параграфе подводит нас к понятию «вокальный слух», столь часто употребляемому и в вокальной педагогике, и в хоровом деле. Попробуем найти определение этому понятию. Скорее всего, *вокальный слух — это сложный навык комплексного анализа явлений голосообразования, включающий в себя как анализ слухового восприятия, так и идеомоторный анализ двигательных процессов, порождающих голос с предположением вероятных сопутствующих этим двигательным процессам вибро-, баро- и проприорецепций.*

Не пожалее места и не побоюсь повтора, но еще раз переведу на обычный язык вышеприведенное определение.

Вокальный слух отличается от обычного тем, что слушающий проводит анализ явлений голосообразования по критериям академического эталона и одновременно интуитивно воспринимает весь комплекс движений голосового аппарата, порождающих анализируемый звук. Мало того, идеомоторное «усмотрение» движений тут же порождает предположение о возможных сопутствующих явлениях «резонирования» и «опоры». Вокальный слух вырабатывается на базе собственного певческого опыта, длительного слушания других певцов, общения с вокалистами и вокальными педагогами (как в случае с нашим гипотетическим непоющим педагогом).

Вокальный слух можно определить еще и как интуитивное целостное восприятие общего физиологического комфорта (или дискомфорта) поющего по уже известным

критериям биологической целесообразности, энергетической экономичности и акустической эффективности.

Такой подход к понятиям регулировочный образ и вокальный слух дает возможность рассмотреть проблему ансамбля в пении в двигательном аспекте. Обычно хормейстеры или педагоги вокального ансамбля, добиваясь слаженности звучания, постоянно апеллируют к слуху, призывая «слушать друг друга». Если работа идет с профессионалами — нет проблем, да их и призывать не надо, они и не мыслят другого способа существования в ансамбле, кроме взаимного слушания и взаимной пристройки. Как они это делают — их дело. В основном, опять же, интуитивно. В нашем случае — с начинающими, «безголосыми» и, тем более, с детьми — апелляция к слуху и призывы к «слушанию» останутся на уровне благих намерений.

Проблема ансамбля в пении — это проблема идентичности голосообразующих движений поющих. Причем, идентичности на всех уровнях. Если, предположим, из двух поющих (не важно, мальчиков, девочек, мужчин, женщин) на одном тоне один (одна) поет грудным голосом, а другой (другая) — фальцетным, ансамбля не будет, как бы они ни слушали друг друга. Не будет ансамбля, если один из певцов поет на заглубленной гортани, а другой на подтянутой кверху. В чем заключается идентификация движений, будет ясно из следующих глав, также как и способы ее достижения. Сейчас же обратимся к самому простому и очевидному артикуляция гласных. Ясно, что овал рта может растягиваться как по вертикали, так и по горизонтали. Несхожесть точек зрения разных «школ» по этому вопросу напоминает свифтовскую войну остроконечников с тупоконечниками. Тем не менее гласные могут отчетливо распознаваться как в пении, так и в речи одинаково и в том и в другом способе. Отличаться они будут тембром, причем не качеством (они могут быть и очень хорошего качества, и очень плохого), а окраской.

Высокий уровень вокала достигим и «по горизонтали», и «по вертикали» — все зависит от индивидуальных особенностей поющих. Естественно, на высшем уровне профессионализма и ансамбль достигим между «горизонталями» и «вертикалами». Но не в нашем случае! Если

начинающие певцы, дети будут петь разными артикуляционными движениями, или, выражаясь фонетической терминологией, гласными разных объемов и разной формы (открытость—закрытость), то ансамбля не будет, пока не будет достигнута идентичность фонетики. Возвращаясь к положению овала рта, понимая, что читатель ждет, когда будет высказана моя точка зрения, обману ваши ожидания и скажу, что петь надо уметь с любым овалом рта, а также и с прямоугольником (оно точнее и снимает вопрос). Все зависит от того, какая краска нужна. А вот в целях ансамбля надо петь как угодно, но только одинаково с двигательной точки зрения. Тогда и звук, сохраняя индивидуальность каждого неповторимого голосового аппарата, приобретет некое общее для всех поющих тембральное качество, которое, усиленное количеством поющих, даст ансамблевый суммарный тембр.

На начальном уровне обучения двигательная единообразность может достигаться только самыми простыми средствами: осознанием управляемости артикуляционной мускулатуры и приведением ее в некоторую общую для всех форму. Чем выше уровень дифференциации двигательных операций и сопутствующих ощущений, тем больше роль слуха в достижении ансамбля. На определенном уровне слуховое задание автоматически (или интуитивно) переводится в двигательное. Опытные ансамблисты, прислушиваясь друг к другу, на самом деле интуитивно «слушают» движения и пристраиваются также за счет движений. А при достаточной развитости внутренних артикуляционных мышц (языка и глотки) уже не существенно, как открыт рот и открыт ли он вообще (в смысле раздвинутости челюстей и обнаженности зубов). Действительно, певец может весьма отчетливо артикулировать без видимых движений лица. На этом построена техника так называемого чревовещания (не путать с пищеводным голосом!). Есть соответствующие упражнения и в ФМРГ. Они и предназначены для развития внутренней артикуляционной мускулатуры.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

1. КООРДИНАЦИОННО-ТРЕНИРОВОЧНЫЙ ЭТАП

В главе I уже упоминалось условное разделение процесса «творения хора» на координационно-тренировочный, эстетический и исполнительский этапы. Процессы обучения, происходящие в координационно-тренировочной сфере, мы договорились определять как собственно фonoпедическое взаимодействие для отделения от более широкого — вокально-педагогического. Приступим к постепенному уточнению понятий и их углублению.

Однако мой опыт диктует необходимость постоянно-го напоминания читателю условности всех предлагаемых в этом тексте определений, отсутствия каких-либо претензий именно этого текста на научность. Все определения — рабочие для тех, кто знакомится с ФМРГ или пользуется им, вся информация — для понимания приемов практической работы, предлагаемых в методе.

Приведенные выше критерии биологической целесообразности, энергетической экономичности и акустической эффективности можно назвать еще экологическими критериями.

Приведу некоторые причины, по которым работу с голосом имеет смысл рассматривать в экологическом аспекте.

1. С прогрессирующим ухудшением экологической ситуации гортань человека все в большей степени выполняет функцию фильтра-отстойника, на котором осаждаются вредные компоненты вдыхаемого воздуха. Для компенсации опасных воздействий необходима активизация

обменных процессов, усиление микроциркуляции в мышцах и слизистой оболочке гортани. Проще всего этого добиться специальной нагрузкой на голосовой аппарат.

2. Все больше становится видов деятельности, в которых голос и речь используются как постоянно действующие орудия труда, причем в неблагоприятной акустической, психологической и экологической обстановке (шумовой фон, стрессы, пыль, химия и т. п.). Нужны способы подготовки работников в голосовом отношении и в отношении компенсации травмирующих условий и факторов.

3. При нормальном развитии ребенка в формирование его голосовой функции и речи специалисты не вмешиваются. Голос и речь ребенка формируются исключительно под влиянием семьи и средств массовой информации, т. е. отнюдь не в оптимальном направлении и со множеством случайных и вредных воздействий. Результат — неравномерное развитие механизмов голосообразования, отсутствие координации между слухом и голосом, неадекватность эмоциональной детонации в речи, «гудощники» в пении, хриплые голоса при здоровой гортани, затягивание мутации у юношей и многое другое.

4. Из-за информационной избыточности русского языка и общей смягченности российской фонетики у детей и взрослых, как правило, слабо развит фонематический слух. Последний является в большой степени «двигательным» слухом, т. е. сродни «вокальному слуху». Развитие двигательной сферы голосообразования и речеобразования способствует развитию фонематического слуха, необходимого для освоения иностранной фонетики.

Все вышеперечисленное должно очень высоко поднять вас, мои читатели, в собственных глазах и поднять престиж вашей профессии! Ибо вы и только вы, хормейстеры и учителя музыки, на массовом уровне занимаетесь предупреждением заболеваний гортани, компенсацией вредных воздействий и влияний, развитием голоса и подготовкой его к возможным нагрузкам. И занимаетесь вы этим независимо от осознания таких немусыкантских задач и независимо от художественных результатов своей работы. Условие — экологичность методов обучения.

Я глубоко убежден в том, что если художественный результат работы хорового коллектива всецело зависит

от одаренности и профессионализма хормейстера и достигается всеми по-разному, то вокально-технологическая работа (особенно с детьми) должна производиться по строгим правилам и обязательно удовлетворять требованиям охраны и развития голоса, т. е. быть экологичной. Всем вам хорошо известно противоречие между абстрактной ситуацией работы с хором, к которой готовят в учебных заведениях, и конкретной ситуацией, в которой потом оказываются большинство хормейстеров. Проводя аналогию с инструменталистами: прежде чем играть на инструменте, его предстоит сделать. Это и будут координационно-тренировочный, а потом эстетический и исполнительский (собственно музыкальный) этапы работы, или «сотворения хора» — кому как нравится. Соотношение времени и трудовых затрат на каждый из этапов будет зависеть от уровня одаренности и подготовки певцов. Без координационно-тренировочного этапа можно обойтись только в профессиональных взрослых хорах, состоящих из квалифицированных вокалистов. Это — теоретически. А практически — всем известно высказывание В. Н. Минаина о том, что он восемьдесят процентов рабочего времени занимается настройкой инструмента, то бишь знаменитого Московского Камерного хора, и только двадцать — играет, то бишь занимается музыкой!

Разумеется, количество профессиональных коллективов в масштабе России исчезающе мало по сравнению с числом любительских взрослых и детских хоров, на множестве которых и решаются задачи координационно-тренировочного этапа, а с ними и вышеупомянутые задачи экологического характера.

Координационно-тренировочный этап содержит в себе:

- ▣ создание материальной базы, инструмента для решения музыкальных задач;
- ▣ осознание действий мышц, участвующих в голосообразовании (прямое осознание скелетной и лицевой мускулатуры, косвенное — внутренней дыхательной, гортанной, глоточной — через вибро-, баро- и проприорецепцию, через близлежащие взаимодействующие группы мышц, представленные в сознании);
- ▣ осознание ощущений вибрации, давления, действия мышц отдельно от восприятия звука своего голоса;

- ▣ осознание работы голосового аппарата в разных режимах (регистрах) через разные ощущения;
- ▣ осознание связи этих разных режимов с разными тембрами и разной силой голоса;
- ▣ осознание связи действия разных режимов работы голосового аппарата с разными участками диапазона;
- ▣ осознание связи действия разных режимов работы голосового аппарата, разных тембров и разной силы голоса с разными энергетическими затратами;
- ▣ формирование связи представлений о разных режимах работы голосового аппарата с разными объемно-пространственными и эмоционально-образными представлениями;
- ▣ формирование связи всего предыдущего со слуховыми представлениями о высоте отдельных тонов и об интервалах;
- ▣ формирование навыков выбора режима работы гортани, оптимального для реализации слухового представления о высоте тона;
- ▣ формирование навыков выбора энергетических затрат, оптимальных для реализации слухового представления о высоте тона;
- ▣ формирование навыков выбора режимов гортани или их последовательности, оптимальных для реализации слухового представления об интервале;
- ▣ формирование навыков выбора оптимальных энергетических затрат для реализации слухового представления об интервале, его ширине, преодолении этой ширины;
- ▣ дозированную тренировочную нагрузку на разные группы мышц, участвующих в голосообразовании, имеющую целью устранение неравномерности развития и подготовку к решению звуковысотных, динамических и тембровых задач, которые могут возникнуть в музыкальных произведениях.

Изложенное мною понимание координационно-тренировочного этапа ни в коей мере не могу считать окончательным и полным: практическая работа постоянно заставляет пересматривать и саму идеологию этапа, и подробности формулировок. Поэтому — некоторые замечания.

Не надо думать, уважаемые коллеги, особенно начинающие и добросовестно учащиеся всему, что может

пригодиться, что теперь ваша работа с детьми превращается в пытку непрерывного сопоставления того, что происходит на уроке или репетиции с вышеизложенными 14 пунктами. Ни в коем случае! Все это только информация к размышлению. Естественно, что в практической работе все происходит сразу же и одновременно-комплексно. В том числе и в приемах и упражнениях фонопедического метода, излагаемого далее. Но! Чем точнее в сознании хормейстера, учителя музыки, а особенно вокального педагога, работающего индивидуально, будут разведены «алгебра и гармония», тренаж и творчество, технология и искусство — тем легче будет вам делать все сразу, синхронно, комплексно и незаметно для учеников.

Вспомним основополагающий принцип «советской вокальной школы»: «единство технологических и творческих задач». Кто против? Но давайте разберемся, что же подразумевалось под «технологическими задачами»? Автор книги «Научные основы постановки голоса», вышедшей в 1926 году, Ф. Ф. Заседателев предпослал ей замечательный эпиграф — изречение Гёте: «Искусству пения, как и всякому другому искусству, должно предшествовать известное механическое умение». Это и есть координационно-тренировочный этап, понятный и привычный любому инструменталисту. Почему же так часто в вокальной педагогике любят вспоминать притчу о сороконожке, которая задумалась, с какой ноги пойти, и не смогла тронуться с места. Я напишу тривиальную истину, но иногда надо осознать и тривиальность — это осознание может вывести на нетривиальные мысли. Ни ребенок, ни, тем более, взрослый не рождаются со скрипкой в руке, ни даже с умением играть на фортепиано. Нужно учиться, т. е. нужен координационно-тренировочный этап. А вот «с голосом», точнее, с умением петь, в большей или меньшей степени люди рождаются.

Время от времени приходится встречать и детей, и взрослых, поющих спонтанно, не учась, и поющих хорошо, даже профессионально. Говорят: «певец от Бога». Понятно, что бывают и пианисты, и скрипачи, и кто угодно «от Бога», но, если им в определенный момент не дадут соответствующий инструмент и не научат хотя бы самым первым шагам, — музыкант «от бога» не состоится.

С певцами бывает, как видно, по-другому. Лично я думаю иначе, думаю, что нереализованных певцов «от Бога» не меньше, а больше, чем инструменталистов, и что процесс «чудесного» проявления способности петь в принципе не отличается от проявления способностей скрипача, но в рамках этого текста не буду развивать эту мысль — не обязательно. Вернемся к сороконожке. Сравнение хорошее, но «хромает» как и всякое сравнение. Дело в том, что для сороконожки умение ходить на своих сорока ногах является естественным и жизненно необходимым. Это умение ходить, точнее, навык ходьбы (перейдем уже к человеку), формируется в раннем детстве. Анализ этого навыка действительно может привести к временной раскоординации. Но разве этого не происходит, например, при формировании навыка строевого шага в армии, обучения сценической ходьбе (почитайте Станиславского!), спортивной ходьбе, «ходьбе» в классическом балете? Сколько разных вариантов ходьбы, и все они формируются искусственно на базе естественного навыка ходьбы и обязательно с его существенной коррекцией. Но навык ходьбы формируется в норме у всех людей, так же как навык речи (в норме!). А вот без навыка пения прекрасно обходятся очень многие. Если же под пением подразумевается академическое пение, то без этого навыка обходится подавляющее большинство!

Так что наша притча о сороконожке годится только для певцов, от природы имеющих голос и навык пения, сравнимые с профессиональными. Всем же остальным больше подходит сравнение с инструменталистами, которым надо сперва дать инструмент, а потом учить музицировать на нем. Для тех же, у кого некоторый голос и некоторые способности есть, но до профессионального уровня далеко, больше подходит притча о разных вариантах ходьбы.

2. ПОКАЗАТЕЛИ ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСООБРАЗОВАНИЯ

Этой условной категорией будем называть некоторый комплекс признаков, отличающих академическое певческое голосообразование от обычного, применяемого в бытовой разговорной речи. Развитие, формирование, выработка или просто появление (бывает и так — сразу)

у обучаемых полного комплекса показателей является целью координационно-тренировочного этапа.

Представляется, что необходимым и достаточным условием первого приближения к академическому певческому тону является наличие четырех показателей.

1. Целесообразное использование режимов работы гортани или регистров.

2. Голосообразующий (фонационный) выдох, многократно превышающий по длительности и интенсивности речевой и жизнеобеспечивающий.

3. Певческое вибрато и произвольное управление его параметрами: частотой и амплитудой.

4. Специфическая певческая акустика ротоглоточных полостей, специфическая артикуляция, существенно отличающаяся от речевой.

Каждый из показателей может быть и постепенно будет расшифрован в систему теоретических положений и практических алгоритмов. За каждым из показателей стоит большой объем научной информации, и уже хотя бы поэтому они условны. И все же появление в технологии голосообразования любого из них дает новое качество самого голосообразования, легко различимое на слух и отличимое от спонтанного речевого. Так же и в субъективном восприятии поющего появление любого показателя сопровождается как минимум облегчением фонации, а максимум — ощущением физиологического комфорта голосообразования. В психологическом же аспекте анализ своего и чужого пения через призму показателей дает снятие мистификации с процесса пения и общее ощущение приближения к пониманию того, что собственно требуется.

Кратко расшифрую каждый из показателей. Более подробный минимум необходимой теоретической информации по каждому из показателей будет предложен в этой же главе ниже.

Под *целесообразным использованием режимов работы гортани (регистров)* будем понимать соотношение звуковысотности или диапазона и использование того или иного регистра в зависимости от возраста и пола поющих. Применительно к академическому пению предлагается такая схема. Регистры будем пока именовать

традиционно «грудной» и «фальцетный». Все остальные варианты терминологии разберем ниже.

Детский и женский голос (детский — мальчики и девочки) в употребительном диапазоне:

- ▣ от *фа-соль* малой октавы до *ре-ми* первой, но не выше, — «грудной» режим;
- ▣ от *ми-фа* первой до *ля-си* второй — «фальцетный» режим;
- ▣ от *ля-си* второй до *ми-фа* третьей и выше — может быть «свистковый» режим, но это сольный вариант. Мужской голос:

- ▣ независимо от типа (бас, баритон, тенор) весь диапазон, употребляемый в современном хоровом и сольном пении (приблизительно, от *до* большой до *до* второй октавы в реальном звучании), исполняется «грудным» режимом в его разных модификациях, по-разному именуемых в разных школах, традициях и системах;
- ▣ независимо от типа голоса может быть использован «фальцетный» режим преимущественно в первой октаве как специфическая «краска» в нюансе пиано и пианиссимо или для имитации женского голоса;
- ▣ независимо от природного типа голоса мужчиной-вокалистом может быть использован «фальцетный» режим как основной рабочий для пения по женской модели сопрано и меццо-сопрано. Такой голос так и называется «мужское сопрано», «мужское меццо-сопрано» или «контртенор». Диапазон и включение «грудного» и «фальцетного» режимов полностью совпадает с женской моделью академического пения.

Почему пришлось ввести показатель целесообразности использования регистров? Потому что певец или певица «от Бога» интуитивно используют регистры целесообразно; все же остальные — в зависимости от уровня понимания и уровня развитости каждого из регистров. В норме у детей и взрослых развит речевой, как правило, грудной режим. Вот им и начинают петь весь возможный диапазон. Это оказывается не только физиологически нецелесообразным (для детей и женщин!), но и не совпадающим с требованиями традиций академического пения. Так же и мужчина, облегчая себе певческую жизнь переходом на фальцет, может начать, не желая того, петь по женской

модели и ограничивать свои динамические и выразительные возможности. Используя же «грудной» режим в его бытовом речевом варианте — будет ограничивать свой употребительный диапазон или подвергать свой голосовой аппарат риску серьезных расстройств.

Второй показатель, короче формулируемый как активный фонационный выдох, в первом приближении имеет отношение к силе тона или научно говоря — «интенсивности звукового давления», что субъективно воспринимается как громкость.

Не требуется доказывать (да и мы договорились — в рамках этого текста доказательствами и не заниматься), что даже минимальный по интенсивности тон профессионального академического певца или певицы существенно сильнее обычного среднего тона бытовой речи. Давно установлено, что сила тона находится в прямой связи с силой подскладочного давления, а проще — с силой выдоха. Установлено, но менее известно, правда, и более точное явление: у одного и того же вокалиста качество певческого тона тем выше, чем больше воздуха проходит через его гортань за единицу времени и, чем, следовательно, выше скорость протекания воздуха. Все это — выдох, существенно превышающий по своей силе тот, при помощи которого мы осуществляем обычный речевой акт. Как этот выдох развивать, чему и как в этом процессе можно учиться — будет рассмотрено подробно.

Певческое вибрато и тем более управление им является в педагогике пения наиболее запретной «зоной» и считается чем-то непознаваемым. В то же время в инструментальной педагогике на целом ряде инструментов выработка вибрато, хотя иногда и под другими названиями, например «вибрация» у смычковых струнных, обязательно входит в программу определенных этапов обучения. Мало того, наличие вибрато у исполнителя, например на кларнете, считается дурным тоном и недопустимо в симфоническом оркестре, а когда тот же музыкант берет саксофон — пожалуйста.

Однако в совершенно определенном регистре, например грудном, на совершенно целесообразной высоте и с весьма сильным выдохом можно издать достаточно громкий звук, который слушателями будет определен как

крик и не иначе. Если же в этот крик каким-либо способом будут добавлены периодические колебания частотой шесть раз в секунду и размахом около полутона, то любой самый неквалифицированный слушатель определит эти изменения как положительные и приближающие звук к певческому тону. Особенно отчетливо это явление выступает в диагностике певческих способностей ребенка. Вибрато от природы у детей явление более редкое, чем у взрослых. Поэтому достаточно какому-либо взрослому слышать в пении ребенка вибрато, как он тут же выделит этого ребенка как «с голосом». Пусть даже остальные тембровые качества и сила тона будут отсутствовать — вибрато выступит решающим качеством.

У взрослых вибрато выступает как качество, делающее голос пригодным для восприятия но не более. Требуется много других компонентов для признания голоса профессиональным по академическим меркам. Зато дефекты вибрато у любого слушателя, даже самого неквалифицированного, вызовут однозначно негативную реакцию: «козлетон!».

Для профессионального вокалиста вопрос его колористических возможностей и тембрального соответствия разным стилям во многом определяется умением регулировать частоту и амплитуду вибрато, делая голос более или менее совпадающим по тембру с разными инструментами или, наоборот, ярко выделяющимся. Затронутый выше вопрос о «двигательном ансамбле» существенно зависит от совпадения характера вибрато у участников ансамбля.

У певцов самых разных жанров — от фольклора до рока — встречаются все три предыдущих показателя. Поют разными регистрами, весьма громко независимо от наличия или отсутствия электроусиления, используют вибрато самых разных параметров. Решающим показателем, выделяющим академических вокалистов из певцов других, неакадемических, жанров, является *особая специфическая форма ротоглоточного рупора, выражающаяся в особом специфическом способе формирования гласных и особом способе произнесения согласных.*

В чем же эта «особость» и «специфика»? Все неакадемические жанры пения реализуются с помощью речевой фонетики. Форма гласных не только не отличается от

речевой, но подчеркивается и утрируется. Особенно ярко это видно в верхнем участке диапазона эстрадных певцов и певиц. Характерной особенностью неакадемического пения является близость певческой тесситуры к речевой, в том числе у женщин. Известно, что основной тесситурой речевого интонирования у женщин является верхний тетрахорд малой и нижний тетрахорд первой октавы, а основным тоном, вокруг которого идет интонирование (преимущественным тоном монотонной речи, например устного счета-перечисления), в 95% случаев является *си* малой октавы. Академические певицы поднимаются более чем на две октавы выше на отдельных кульминационных звуках, а основная тессitura сопрано лежит на полторы октавы выше. Эстрадные певицы редко выходят за пределы первой октавы. Джазовые певицы, имеющие самый большой рабочий диапазон, поднимаются во вторую и даже третью октаву только на вокализах-импровизациях, имитирующих инструменты или соревнующихся с ними. Естественно, певцы-мужчины неакадемических жанров также не выходят за пределы первой октавы даже в самых экстремальных вариантах.

Причиной этих закономерностей являются соотношения высоты тона и возможности распознавания гласных. Это очень важная тема, и она будет подробно разобрана в главе о так называемой маскировочной артикуляции. Сейчас же достаточно принять идею, суть которой в том, что распознавание вокальной речи в академическом пении происходит по законам, существенно отличающимся от законов распознавания обыденной разговорной речи и неакадемических жанров пения.

Сложность восприятия академического пения неподготовленными слушателями при средней квалификации исполнителей заключается в том числе в отказе воспринимать артикуляцию как нечто «ненормальное», «неестественное» даже при положительной оценке тембра голоса самого по себе.

Наиболее сложной задачей обучения пению и является нахождение тончайшего баланса между в принципе «неестественной» формой гласных в академическом пении и необходимостью сделать эту неестественность не-

заметной для слушателя, сделать ее воспринимаемой как естественную. «Искусство — это значит быть искусным в искусственности». Этот афоризм как нельзя более точно определяет задачу академического вокала.

Выше уже была предложена точка зрения на биоакустическую сторону академического пения как на сумму защитных механизмов голосообразования. Все перечисленные показатели и являются защитными механизмами. Каждый из них действует на своем уровне. Использование регистров — защита на уровне гортани, дыхание — перенос значительной части нагрузки на трахею и бронхи, включение энергетики всего тела, вибрато — общая балансировка, ротоглоточный рупор — система акустических фильтров, облегчающих работу главного и наиболее уязвимого органа — гортани.

3. ПРИНЦИПЫ МЕТОДА

Все изложенное выше позволяет описать принципы ФМРГ с минимумом комментирования. Перечислим их.

1. Биоакустическим фундаментом любых проявлений голосовой активности являются механизмы голосообразования, возникшие в древний период эволюции человека и сохраняющиеся в первые месяцы жизни: голосовые сигналы доречевой коммуникации (далее — ГСДК),

2. Принцип саморегуляции голосообразующей системы: создание оптимальных условий функционирования природной автоматики через точные действия управляемой части голосового аппарата, использование некоторых явлений голосообразования в качестве пусковых механизмов певческой саморегуляции.

3. Принцип элементарных операций: формирование сложного двигательного навыка певческого голосообразования из последовательности и совокупности простейших далее неразложимых на сознательном уровне операций.

4. Принцип повторяемости: многократное повторение одинаковых операций, вызывающее оптимизацию деятельности всей системы в направлении биологической целесообразности и энергетической экономичности.

5. Принцип наблюдаемости — визуальной и осязательной.

6. Принцип самоимитации: повторение не чужого звука, воспринимаемого только слухом, а своего, со всем комплексом вокально-телесных ощущений (вибро-, баро- и проприорецепция).

7. Принцип эстетического негативизма: пение нарочито некрасивым голосом с целью переноса внимания с контроля тембра на контроль вибро-, баро-, проприорецепции и фонетики.

Представляется, что третий, четвертый и пятый принципы настолько очевидны из определения, что не нуждаются в комментариях.

Шестой и седьмой принципы нуждались бы в комментариях, если читателю не было бы предложено содержание главы I от параграфа 4 и далее.

Второй принцип можно прокомментировать очень кратко. Отчасти этой темы я уже касался в главе II параграфах 2, 3. Все мышечные системы нашего организма в самом общем плане делятся на явно представленные в сознании и представленные косвенно. Явно представленные системы можно наблюдать визуально и через пространственное костно-мышечное чувство. Это не значит, что наш мозг не может быть обманут и этими системами тоже. Хорошо известны обманы зрения, иллюзии восприятия. Но все же, если человек достаточно тренирован, то он может точно определять положение тела в пространстве и достаточно совершенно им управлять. Достаточно часто глядящийся в зеркало актер, причем, глядящийся целеустремленно, например, при гримировании или при занятиях артикуляцией, в речи или пении, никогда не «перепутает мимику», т. е. лицо его будет адекватно отражать действительные или имитируемые переживания. Всю подобную мускулатуру будем условно и неточно называть произвольной. Для нас особенно важны мышцы лица (все!), передняя часть языка, мышцы грудной клетки, брюшной стенки, боков и спины.

Все остальные мышцы назовем непроизвольными. Для некоторых из них есть и специальное название «внутренние» или «висцеральные». Поскольку у нас речь идет о более широком спектре неуправляемой прямо и не ощущаемой непосредственно мускулатуры, в который входят не только те, которые в анатомии точно определяются

термином «висцеральные», то мы и не будем пользоваться лишний раз анатомическим термином. Итак, мы ощущаем, например, сердцебиение, но в основном по звукам и колебаниям, доносящимся из грудной клетки. Мы знаем, что есть такое явление работы мышц кишечника, как перистальтика, но ощущаем это косвенно, в основном по передвижениям газов и т. д. Для нас важно, что далеко не все проявления мышечного аппарата гортани воспринимаются нами прямо, движения глотки и задней части языка — тоже, а уж что касается работы трахеи, бронхов и легких — то тут и совсем прямо нам ничего не дается. Но так уж устроено в природе, что все наиболее сложные и тонкие функции организма переведены на автоматическую регуляцию и поставлены на надежную защиту от грубого вмешательства сознания. В том числе и голосовая функция и тем более такое тонкое и сложное ее проявление, как пение. Не случайно в вокальной педагогике столько рекомендаций негативного характера. Обычно педагоги учат больше через отрицание: не делай того-то, не напрягай то-то раскрепостись, расслабься, пой легче, ищи удобство и т. д. Все это имеет одну цель: отключить грубые проявления произвольной мускулатуры для освобождения непроизвольной, которая сама лучше знает, что надо делать. Потому история вокального искусства знает примеры неудачного опыта в педагогике выдающихся певцов: они просто не понимали, как поют сами.

Ни в коем случае моей многоуважаемой аудитории не следует из этих примеров делать вывод, что такие «интуитивные», «природные» певцы, не занимавшиеся вокальной педагогикой принципиально или отказывавшиеся от нее после неудачных попыток, являются в чем-то неполноценными или просто неумными или ленивыми людьми. Ни в коем случае! Как правило, именно такие высоко одаренные певческим наитием, интуицией люди достигают истинных исполнительских вершин. Именно они оказываются природой предназначены к истинному творчеству, которое К. С. Станиславский называл «сверхсознательным» и для подхода к которому создал свою систему воспитания актера.

Но, к сожалению, в нашей практике такие одаренные личности, в том числе дети, встречаются крайне редко.

Но механизмы певческой регуляции голосообразования есть у каждого, но не у каждого они включены. Так же, как мы можем ощутить работу произвольной мускулатуры, косвенно через произвольную — так же и запустить работу произвольной мы можем косвенно через точно рассчитанные движения (или недвижения) произвольной. В этом суть второго принципа ФМРТ.

Наиболее подробного комментария требует первый принцип. Первый он не случайно, а в силу своей важности и фундаментальности. Подробного комментированная он требует, во-первых, потому, что лежит в основе всей концепции фонопедического метода, а во-вторых — потому, что прямая декларация этого принципа и те практические следствия, которые из него вытекают, и само понимание пения через призму этого принципа настолько же непривычны, насколько и очевидны.

Хотя рассмотрение всей голосовой активности человека через разные уровни социализации голосовых сигналов доречевой коммуникации впервые открыто и осознанно на научном уровне произведено в ФМРТ, в том или ином виде, как правило, тщательно замаскированном всяческими оговорками, такой подход присутствовал и присутствует в практической работе очень многих вокальных и речевых педагогов. В теории и практике вокально-хоровой работы с детьми возможность такого подхода однозначно просматривается только в работах Г. П. Стуловой.

Подробное рассмотрение первого принципа требует привлечения данных из смежных дисциплин, в частности биоакустики. Поэтому сразу выделяю две работы, поддержки из которых буду цитировать:

(1) *Константинов А. И., Мовчан В. Н.* Звуки в жизни зверей. Л.: Изд-во ЛГУ, 1985.

(2) *Морозов В. П.* Язык, понятный всем на земле // Наука и жизнь. № 10. 1980.

Итак, по поводу первого принципа. Сложность и непривычность излагаемой точки зрения побудила меня свести в нижеследующем тексте три моих давних работы по этому вопросу, написанных в постепенно возрастающем уровне «научности» изложения. Надеюсь, что такой вариант сделает более приемлемым подход к проблеме.

В нашем общественном сознании сложилась ситуация, привычно определяющая использование голоса человеком, во-первых — в речи, а во-вторых — в пении. Но разве этими проявлениями исчерпывается голосовая активность человека? Прежде всего, упомянутая ситуация повлияла на изучение певческого голоса как биосоциального явления следующим образом: если непредвзято взглянуть на большинство работ, посвященных пению, то создается впечатление, что они написаны для некоего особого существа, имеющего какой-то специальный орган для пения. Отсутствие целостного комплексного подхода ко всем, абсолютно всем проявлениям голосовой активности человека привело к представлению о человеке как о трехголовом змее-горыныче, имеющем узкоспециализированные головы: 1 голова для того, чтобы есть и совершать противоположный процесс, если переел, а также, для того чтобы кашлять, чихать, сморкаться, плевать и т. п.; 2 — для шепота, нормальной речи, ругани, крика, визга, воя и прочих предосудительных в обществе деяний; 3 — для высокоэстетизированных проявлений: пения, речи с трибуны или сцены и т. п.

Особенно интересно, что если первые две головы у всех людей подразумеваются одинаковыми, то третья (эстетическая) голова бывает разная: драматическая, оперная, опереточная, эстрадная, народная, фольклорная, рок-голова...

Нам придется со вздохом сожаления отказаться от поговорок, гласящих, что одна голова хорошо, а две — лучше (тем более — три!), и осознать тривиальную истину, что так же, как из одних и тех же уст может литься и поэзия, и ругань, точно так же одним и тем же голосовым аппаратом мы издаем самый широкий спектр звуков от первого крика до предсмертного хрипа. В этот ряд вмещаются и плач, и смех, и крик отчаяния, и стон наслаждения, и крик натуги, и шепот, и все градации силы и скорости речи, и вой, и визг, и писк, и пение всех видов. Мало того, теми же мышцами, что мы говорим и поем, теми же мышцами мы и свистим, и плюем, и дуем. Ряд мышц участвует и в образовании гласных и согласных, и в жевании, глотании, отрыгивании.

А вот и первое следствие, так сказать, пример, зафиксированный в народной мудрости гигиенического

характера: «Когда я ем — я глух и нем!» Опыт человечества предостерегает нас от смешивания двух функций одних и тех же мышечных систем. Но есть народы, у которых в понятие «хорошего тона» входит умение с набитым ртом достаточно внятно оценить кулинарные способности хозяев и их гостеприимство!» Противоречие? Нет! Защита, профилактика, выработка навыка речи во время еды, ибо, к примеру, в кочевой жизни нет другого времени для общения, кроме времени трапезы.

Другое следствие. Всем приходилось видеть «гуление» малышей, тянущих нечто вроде «гхгх...» и пускающих при этом слюни. Что вроде бы нам, взрослым, в этом толку? Толк, оказывается, есть, причем на самом высоком уровне: выяснено путем рентгенологических исследований, что в детском "гулении" заложены механизмы формирования специфической формы ротоглоточной полости, необходимой для академического певческого звука, да еще и на высоких тонах!

Известный исследователь эмоциональной жизни человека академик П. В. Симонов в книге «Эмоциональный мозг» пишет: «Изменения голоса представляют наиболее древний в эволюционном отношении механизм выражения эмоций. Об этом свидетельствует экспериментально установленная способность человека правильно распознавать эмоциональную окраску звуковых сигналов, издаваемых обезьянами». В уже названной работе (2): «...Способность выражать голосом эмоции считается исторически более древней по сравнению с логической речью... Задолго до овладения речью ребенок уже прекрасно умеет выражать голосом эмоции».

Отрешимся на некоторое время от эстетической стороны пения и попытаемся рассмотреть, точнее — «расслушать», те сигналы, которые голос несет биологической, «животной» части живого существа, в том числе, естественно, и человека.

Животные в спокойном состоянии довольно молчаливы и начинают издавать громкие звуки, как правило, в экстремальной ситуации, связанной с функционированием какой-либо из важнейших поведенческих программ (инстинктов): оборонительной, половой, пищевой. Вот, например, кошки в брачный период: «...противники глу-

шат себя жуткими, все время меняющимися по частоте воплями. Но нередко даже без драки выигрывают те, чей голос более низкочастотен и басовит» (1). «Все разнообразие звуков кошачьих можно услышать лишь в период гона» (1). Очевидно, животное голосом сигнализирует о мощи своего тела, опасности для соперника и своей целесообразности как полового партнера.

Вернемся к человеку. Не нуждается в доказательстве способность матери однозначно расшифровывать сигнал, подаваемый младенцем: голоден ли он, болеет ли, ощущает ли дискомфорт. Каждый из нас безошибочно отличит слезы радости от рыданий горя, смех веселья от истерического хохота, стон боли от стоны наслаждения.

Миллионами лет эволюции в нас заложены механизмы звуковой коммуникации, несущие информацию о процессах, происходящих в организме. При этом восприятие таких сигналов происходит в достаточно узком спектре значений для каждого сигнала, так что можно говорить об однозначности. Достаточно привести следующий ряд слов, обозначающий звуки такого рода, как в сознании возникнут слуховые представления, которые не подлежат взаимозамене и путанице: шип, сип, хрип, рык, крик, смех, стон, плач, рыдание, крик, вой, визг, писк, свист. Особо надо отметить гуление и лепет младенцев. Обозначенные звуки не только однозначно воспринимаются, но и однозначно имитируются по заданию. (Естественно, данный ряд не претендует на исчерпываемость.)

Бесспорно, что речь является прогрессивными высшим способом общения, тем более вокальная речь, или пение. Академическое пение в современном виде существует относительно недавно, а что-либо анализировать мы можем за период времени меньше столетия, т. е. за эпоху грамзаписи. Известно однако, что более совершенные механизмы не только возникают на основе более древних, но и обязательно включают их в себя в неявном, видоизмененном, замаскированном, социализированном виде. Так, в речи мы непрерывно воспринимаем не только словесную информацию, апеллирующую к интеллекту, но и эмоциональную, идущую через интонацию, модуляции, тембр голоса, т. е. через неречевую механику.

Почему же при восприятии пения, сравнивая двух исполнителей и признавая высокое качество исполнения у обоих, мы, тем не менее, сразу же слышим певца-интеллектуала, певца рассудочного, и того, кто поет «сердцем», певца эмоционального? Музыковеды скажут о разных стилях, школах, об интонировании, осмысленности, переживании музыки и других категориях эстетики.

Бесспорно, все это будет верно, но это — надводная часть айсберга. Глубинные причины восприятия, на мой взгляд, заключаются в том, насколько в певческой технологии того или иного вокалиста задействованы эволюционно древние механизмы доречевой голосовой коммуникации.

Чтобы проникнуться состраданием к Риголетто, слушатели должны «услышать» своим подсознанием стон боли в красивом певческом тоне, а в колоратурных украшениях Розины и Фигаро только наличие механики смеха придаст пению настоящую радость, легкость и юмор.

Разве не слышна натуга тяжкого труда в «Эй, ухнем!» и «Дубинушке» Шаляпина? Великий артист не раз пренебрегал традиционной эстетикой, красотой академического вокала, обнажая в целях выразительности физиологическую суть голосового сигнала.

Если же выйти за рамки академического пения, то есть два самых ярких примера использования в пении непевческой в обычном понимании механики рычания — Луис Армстронг и Владимир Высоцкий. Читателю предлагается небезынтересное упражнение самостоятельного анализа того, что собственно выражает рычащий звук у джазового трубача и певца негра-американца Армстронга и Высоцкого — актера, поэта, певца эпохи застоя.

Не случайно высококачественное пение воспринимается независимо от языка произведения и слушателей. Помимо языка музыки в певческом голосе содержится язык доречевых голосовых сигналов, который также интернационален, ибо принадлежит всему биологическому виду — человеку. Для восприятия эстетики многих национальных манер пения уху европейца требуется значительное время для адаптации. Общий же эмоциональный настрой воспринимается сразу и однозначно, ибо национальные манеры пения тем более склонны использовать

в явном виде доречевые голосовые механизмы, чем менее они, эти манеры, затронуты цивилизацией.

Существованию человека как биологического вида даются разные временные оценки, но несомненно, что речь в том виде, в котором она существует сейчас, сформировалась относительно недавно: пример тому существование в настоящую эпоху примитивных языков. Вероятно, основой общения людей в период формирования речи и ранее были сигналы биокоммуникации. В отличие от биокоммуникации животных, они и называются голосовыми сигналами доречевой коммуникации. Если представить себе модель голосовой активности человека в виде некоей иерархической структуры, то первые (низшие) два уровня — акты обеспечения дыхания и питания, экспульсивные акты (т. е. действия, направленные на выведения чего-либо наружу) и сигналы доречевой коммуникации будут являться базовыми, физиологическими уровнями. В том или ином виде они присутствуют во всех других высших уровнях голосовой активности. Низшие уровни можно объединить в уровень поведения, обеспечивающий поддержание биологического существования.

Следующий уровень — речевой. Все речевые проявления так или иначе базируются на сигналах доречевой коммуникации и связаны с ними. Так, например, шип можно издать двумя способами: продленным звуком «ш-ш-ш...» или механикой, при которой голосовые складки сомкнуты, но не вибрируют и не пропускают воздух, который проходит через так называемый шепотный треугольник, т. е. пространство между сведенными черпаловидными хрящами и задней стенкой гортани. И в том и другом случае звук будет носить шумовой характер. На первом варианте основан согласный Ш, а на втором механизм шепотной речи.

Обозначим некоторые проявления речи: шепот, речь бытовая тихая, речь бытовая нормальная, речь бытовая громкая, громкая стрессовая, речь сценическая усредненная, сценическая профессиональная, речевая пародия.

Под речью сценической усредненной будем понимать не только речь актеров, но и речь преподавателей, лекторов, ораторов, т. е. людей, чья речь в содержательном аспекте специально готовится (говорит «по-писаному»),

но которые не проходят специальную подготовку в голо-
совом аспекте. К сожалению, приходится такую речь
называть сценической, потому что все реже в театрах
можно услышать профессиональную сценическую речь.
Казалось бы, различие речевых проявлений идет по
уровню интенсивности звука. Но если связать эти явле-
ния с сигналами доречевой коммуникации, то станет оче-
видна и качественная разница в механике. Так, основа
этого уровня — нормальная бытовая речь — формирует-
ся в процессе итерации (лепета), когда ребенок неосоз-
нанно экспериментирует со своим голосовым и речевым
аппаратом, осваивая управление им для дальнейшего
подражания речевой деятельности взрослых.

Тихая бытовая речь может включать в себя механику
сипа или хрипа, громкая бытовая речь основана на кри-
ке или стоне, громкая стрессовая — тоже крик, вой,
визг. Достаточно вспомнить описания речи, имеющиеся
в произведениях мастеров литературы. Профессиональ-
ная сценическая речь — это речь, включающая в себя
специфические певческие элементы, которые, в свою оче-
редь, также основаны на механике сигналов доречевой
коммуникации. Можно сказать, что профессиональная
сценическая речь является промежуточным уровнем,
объединяющим речевой и певческий уровни. Речевая
пародия в данном аспекте рассмотрения — это целенап-
равленная имитация индивидуальных особенностей речи,
причем, как правило, ее недостатков или дефектов.

Если спонтанная интонация речи (бытовой) заменя-
ется какой-либо предварительно сформированной звуко-
высотной программой, а гласные продлеваются по срав-
нению с длительностью речевых в несколько раз, то та-
кое проявление голосовой деятельности условно назовем
бытовым напеванием. Такое напевание не рассчитано на
слушание, не всегда полностью фиксируется сознанием
и носит характер омузыкаленного общения с самим со-
бой. Если же такой тип общения переходит на межлич-
ностный уровень или даже на межгрупповой с фиксиро-
ванным текстом или частично импровизируемым, фик-
сированной звуковысотностью, то мы уже имеем дело с
обрядовым или фольклорным пением, которое базирует-
ся на громкой бытовой речи. А если вспомнить такие

обряды, как прощание с умершим, то в обрядовом пении с очевидностью проступают такие сигналы доречевой коммуникации, как крик, стон, вой, плач.

На базе фольклорного пения формируется следующий уровень: разные жанры профессионального пения — национальные народные манеры, эстрадные, академическая, джазовая, вокальные пародии.

Каждая из этих манер так или иначе опирается на речевые проявления и связана с голосовыми сигналами доречевой коммуникации. Установление таких связей, их объективизация может дать принципиально новые методы формирования певческой технологии: «...Поскольку пение имеет более древнюю основу, чем разговорная речь, физиологические механизмы речи и пения существенно различаются. Этот практический вывод особенно важен для педагогов вокала» (2).

Наиболее высоким уровнем проявления голосовой активности является интернациональный качественный эталон академического пения выдающихся певцов. Эмоциональное восприятие их пения не зависит от языка исполнителей и слушателей, стиля музыки, подготовленности слушателей, ибо основано на голосовых сигналах доречевой коммуникации, присутствующих в пении выдающихся певцов в замаскированном виде и адекватно воспринимаемых всеми расами и нациями: «...Эмоция — это ключ, которым открываются не только эстетические чудеса певческого голоса, но и технические приемы их постижения. Только этим ключом вскрываются и активизируются самые глубокие эволюционно-древние механизмы голоса человека в значительной мере произвольные, которые должны быть задействованы в пении и которые обычно „спят“ в каждом из нас, в нашей сильно рационализированной разговорной речи» (2). Аналогичная технология в сценической речи дает исключительные случаи драматических актеров-гастролеров, чье искусство воспринимается независимо от языка, — через интонацию.

Все рассмотренные проявления речи и пения относятся к деятельностному уровню голосовой активности, на высшем уровне которого мы встречаемся с низшим базовым (поведенческим), прошедшим социокультурное преобразование.

Подробное рассмотрение уровней голосовой активности может быть целесообразно в следующих аспектах.

1. Установление связей проявлений базового уровня с определенными психофизиологическими самочувствиями, эмоциональными самочувствиями и использование этих связей в создании сценических самочувствий певцов и актеров.

2. Установление связей тембральных качеств певческого и речевого голоса с этими самочувствиями и с проявлениями голосовой активности поведенческого уровня.

3. Определение сигналов базового уровня как элементарных информационных процессов голосовой коммуникации.

4. Использование актов и сигналов базового уровня в восстановительном обучении и самообучении, в вокальной и речевой педагогике и фонопедии, логопедии и сурдопедагогике.

Для того, чтобы перевести затянувшийся теоретический комментарий к первому принципу ФМРГ в практическое русло, развернем несколько подробнее один из вариантов приложения этого принципа к самым маленьким детям в сочетании с весьма известным направлением музыкального воспитания.

4. ФОНОПЕДИЧЕСКИЙ МЕТОД И ЭЛЕМЕНТАРНОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ

Думаю, что всем музыкантам, работающим с детьми, известно имя и школа К. Орфа и методисты, развивающие каждый по-своему его идеи в России: Л. В. Виноградов, В. А. Жилин, В. В. Кирюшин, Г. И. Шатковский... Впрочем, возможно, последние двое не согласятся с отношением их работы к Орф-педагогике, возможно, и я недостаточно осведомлен — несущественно. Важно, что все четыре направления нацелены на развитие музыкального восприятия, музыкального мышления и навыков музицирования у малышей. Но уже в первой же беседе Л. В. Виноградов мне сказал, выслушав мои основные идеи, что я занимаюсь элементарным музицированием только без Орф-инструментария и без обучения элементам собственно музыки, а через голос. Так возникло новое выражение: *элементарное голосовое музицирование (ЭГМ)*.

Возможно, что специалисты воспримут нижеизложенное как тривиальность. Это не страшно. Когда человек много говорит или пишет — он рано или поздно скажет или напишет какую-нибудь глупость. Повторяю: я не специалист и недостаточно осведомлен. Но это и хорошо, ибо избавляет меня от профессиональных шор и принятой точки зрения: я ее просто не знаю. Если я напишу то, что всем известно и совпадает с общепринятой точкой зрения — прекрасно! Я подошел к ней своим путем, и, значит, в ней есть еще момент истины. Если же я скажу что-то новое — то только потому, что мне не закрывают глаза и уши авторитеты.

Итак прекрасно: элементарное музицирование. Судя по всему, несмотря на игровой характер работы с детьми, музицирование всегда будет процессом направляемым, организуемым, целенаправленным, а значит, осознаваемым, и не только педагогом, а и детьми, естественно в той мере, на которую они способны в известном возрасте. Но является ли этот процесс первичным? По-наблюдаем за малышом в его естественном виде.

К примеру, он взял какой-то предмет (погремушку, палку, но не музыкальный инструмент!) и начал колотить им по чему-либо. После первых ударов при возникновении звука ориентировочный рефлекс (что такое?) заставит его прислушаться, а любопытство заставит воспроизводить действие. Возникнет серия ударов, и, следовательно, серия звуков через промежутки времени. А поскольку действия будут повторяющимися, т. е. приблизительно равными, то и промежутки времени окажутся равными. Возникнет первый и основной элемент музыки — организация времени — метр. Очевидно, что процесс это не осознаваемый, а спонтанный, но так же очевидно, что это уже музицирование. Назовем его, в отличие от осознаваемого элементарного музицирования, спонтанным музицированием. Подошел взрослый и обратил внимание стучащего самозабвенно малыша, на то, что он делает (малыш), и предложил ему еще раз так же гениально постучать. Если малыш повторит стучание, т. е. выполнит задание, значит, он его осознал, и это уже начало элементарного музицирования на базе предшествующего спонтанного.

Точно также ЭГМ предшествует *спонтанное (стихийное) голосовое музицирование (СГМ)*. СГМ будем называть

любые звуки неречевого характера (или в соединении, или в чередовании с речью), спонтанно (стихийно) организуемые во времени и/или по высоте. Это может быть повторение какого-либо звука, слога, слова, ритмичное произнесение слов, «мысли вслух» с напеванием и т. п. СГМ не является прерогативой детей, а в равной мере присуще и взрослым. Важно, что в случае со взрослыми упомянутое издавание звуков и даже напевание происходит неосознаваемо (спонтанно, машинально), а если даже частично осознается (как правило, постфактум: что это, мол, я!), то уж в любом случае оно происходит без постановки цели: сейчас я буду петь!

В нашем контексте важно, что материалом для СГМ могут выступать *голосовые сигналы доречевой коммуникации*. Они превращаются в СГМ в том случае, когда издаются вне ситуации, вызывающей их. Так, например, крик, сигнализирующий о помощи, опасности или местонахождении индивидуума, — это доречевая коммуникация. Тот же крик, издаваемый вне ситуации, например от хорошего настроения, для самовыражения (вспомним желание кричать, возникающее, как правило, в лесу), — это уже СГМ.

СГМ можно рассматривать как *сигнализацию самому себе о себе*, или как ГСДК, направленные в себя. Если ребенок плачет, то это ГСДК, а если имитирует в игре плач куклы — это уже СГМ. Если же точно такой же плач куклы имитируется ребенком еще раз, по заданию педагога (возможно даже с импровизированным сопровождением), то это уже элементарное голосовое музицирование — ЭГМ.

Проблему обучения вокальному музицированию, и не только детей, в том числе решение проблемы «гудошников», можно рассматривать как перевод СГМ на осознанный целенаправленный уровень, т. е. в ЭГМ. Решить ее может помочь Фонопедический метод в его игровом варианте (интонационно-фонетические упражнения и упражнения на ГСДК). Упражнения построены на материале СГМ и служат для осознания его элементов, механики голосообразования, энергетических возможностей голоса. В этом аспекте фонопедические упражнения можно рассматривать как первые шаги ЭГМ.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

1. ТЕРМИНОЛОГИЯ

В главе I я слегка затронул тему о вокально-педагогическом профессиональном языке (терминологии, категориальном аппарате). Не хотелось бы особо развивать этот вопрос, ибо мало кто из авторов, пишущих о пении, не проходил по выражениям, бытующим в вокальных классах и литературе. Интонация по этому поводу в основном ироническая. Но иронизировать можно сколько угодно и причем самым ядовитым образом, но если открыть любой сборник статей или методических рекомендаций, выпускаемых методическим кабинетом министерства культуры, то сразу видна бессмысленность и нерезультативность иронии — «а воз и ныне там». Вокальные педагоги, берущиеся за перо, продолжают совершенно серьезно обсуждать технологические проблемы при помощи тех самых терминов и выражений, по поводу которых изошряются в иронии полемически настроенные авторы. Дело в том, что у полемистов дальше иронии дело не идет: ничего конкретного не предлагается, а если и предлагается, то в неприемлемом виде, когда для серьезного разговора (например, обсуждения тембральных качеств голоса) необходима специальная физико-математическая подготовка и ученика, и учителя, а главное, необходима специальная электроакустическая аппаратура. С другой же стороны, вокальные педагоги, продолжающие в своих статьях обсуждать вокально-педагогические проблемы с применением традиционного языка за употребляемыми словами имеют совершенно живые и конкретные

(для них) слуховые представления, движения и ощущения, о коих и пишут.

Совершенно очевидно, что любая более-менее узко специализированная область деятельности имеет право на некоторый специализированный жаргон. Чем уже специализация, тем менее понятен будет этот жаргон человеку извне. И это нормально. Никто не претендует на понимание профессионального языка, например, врачей. Почему же всем должен быть понятен жаргон вокальных педагогов, которых гораздо меньше, чем медиков? Да и профессионально поющих людей гораздо меньше, чем «профессионально лечащихся».

А вот дальше в нашем рассуждении возникает сигнал «стоп!», и происходит резкий поворот. Все вышесказанное в защиту прав вокальных педагогов и их (дадим определение!) «традиционной эмпирической эмоционально-образной вокально-педагогической терминологии» относится только к профессиональному кругу певцов и педагогов и к кругу взрослых любителей. Последние, кстати, способны достигать высочайшего уровня исполнительского мастерства, сравнимого с международным профессиональным классом (другой вопрос за какое время!), чего не бывает в любительском инструментальном музицировании. Взрослые профессионалы и любители сами делают свой выбор, за который и несут ответственность своей судьбой и здоровьем. Так же и педагоги. Совсем другое дело работа с детьми и на массовом уровне. Все, что я напишу далее, ни в коей мере не является полемикой с имеющейся в литературе вокально-педагогической терминологией и тем более с ее критикой. Просто речь идет о совершенно другой сфере деятельности, где действуют другие принципы, где другой контингент учащихся (точнее, обучаемых!) и где совершенно другой уровень ответственности, сравнимый с ответственностью врача.

Практика моего общения с уважаемыми коллегами, работающими в сфере вокально-музыкального развития детей, показывает, что затронутому вопросу не придается серьезного значения и уважаемые коллеги переносят на работу с детьми не только общий ход процесса развития голоса, но и подробности, в том числе терминологию, которой пользовался когда-то их учитель в курсе

вузовского предмета «сольное пение» или «постановка голоса». То, что можно было делать, и то, как можно было общаться со взрослым студентом в вузе — невозможно при общении с детьми в вокально-хоровой работе.

Исходя из вышесказанного, я должен просить извинения у уважаемых коллег за некоторую длинноту и занудность предлагаемой точки зрения. Я считаю этот вопрос очень важным.

Попытаюсь вернуться к аналогии с врачебной деятельностью. Первый вариант: к врачу обращается человек из тех, кого называют «практически здоровыми», и жалуется на легкий дискомфорт. Обследовав пациента, врач рекомендует отказаться от курения и спиртного, перейти (к примеру) на раздельное питание с большим количеством овощей и зелени и увеличивать двигательную нагрузку. «Больной» уходит, и далее все в его руках и выбор должен делать он сам и реализовать тоже сам. Это аналогия со взрослым певцом и соответствующим педагогом. Второй вариант: обследовав больного, врач принимает решение о срочной операции, больного госпитализируют, кладут на стол, дают наркоз... Дальше все в руках врача в буквальном смысле. Больной пассивен. Это — аналогия работы с детьми: их приводят родители, дети не очень представляют, что их ждет, у большинства из них нет мотива учиться петь и т. п. (см. главу I, параграф 1). Дети во власти учителя, и успешность развития, сведение к нулю вероятности травматизации голосового аппарата и психики зависят только от учителя, и в том числе от того, что и как он говорит.

Разберем ситуацию формирования вокально-педагогического языка сперва без наукообразности. В наиболее распространенном варианте в консерватории на кафедру сольного пения приглашают самых заметных вокалистов из оперного театра, обычно имеющегося в городе, где есть консерватория (или институт искусств).

Совершенно очевидно и нормально, что ведущими певцами в опере становятся люди, максимально одаренные в голосовом и музыкальном отношении. Это выражается в изначальном отсутствии технологических проблем как то: достаточная интенсивность звука, позволяющая заполнять зал, от природы сформированный тембр,

вызывающий положительную реакцию у слушателей и соответствующий академическим критериям, полный звуковысотный диапазон, позволяющий без особых усилий справляться с партиями, соответствующими типу голоса. Если к этому прилагаются хотя бы минимальные актерские способности, то перед нами высокопрофессиональный певец с соответствующим авторитетом в заинтересованных кругах. Так подробно пришлось описать нашего гипотетического певца-педагога по причинам, которые будут ясны из дальнейшего изложения. Напомню только, что в начале предлагаемого текста была другая модель педагога — безголосого и непоющего (пианиста, дирижера).

Обычно судьба певца описанной модели складывается удачно и в первые годы, а то и десятилетия своей карьеры он (она) занят (занята) исключительно исполнительской деятельностью. Но вот количество и качество исполненных партий и полученных лауреатств и званий превышают некоторую критическую массу, и наступает пора прибавить к имеющимся титулам еще и профессорский. Тем более, что процесс присвоения ученого (подчеркну — ученого!) звания доцента и профессора в нашей системе прост до идиотизма и до идиотизма же нелогичен и удивителен: достаточно иметь звание заслуженного артиста (неважно какой республики) и через небольшой срок работы в вузе вы — доцент, а если повезло, и вы народный артист (опять же неважно чего), то и профессор. Для неискущенного в научной жизни читателя поясню, что в любой другой области деятельности соответствующие звания присваиваются только ученым, имеющим большое количество работ и ученые степени, соответственно, кандидата и доктора наук.

Итак, наш певец или певица приступает к педагогической деятельности с самыми лучшими намерениями. Крайне редко у кого-либо из крупных певцов (наделенного почему-то гипертрофированным чувством ответственности) возникает сомнение — а смогу ли я учить? Обычно все ясно. Сам-то я пою и имею общественно признанные и юридически зафиксированные свидетельства того, что пою я хорошо. Так конечно же я и научу! Опять оговорка: ни в коей мере не хочу сказать, что это невозможно! Хорошие певцы начинают учить, действительно учат и учат

прекрасно! Да, конечно, при определенных условиях, опять-таки совершенно нормальных и естественных.

Мне очень не хотелось бы оказаться в ряду авторов, начинающих свои вокально-педагогические писания с заявления о том, что во всех консерваториях все педагоги портят голоса и всех надо отдать под суд. Естественно, предполагается, что истина находится только в руках автора, делающего это заявление. Я не из их числа! Интересующиеся могут соприкоснуться с такой, мягко выражаясь, экстремистской точкой зрения в книге «Секреты бельканто» Александра Михайловича Кравченко.

А теперь, многоуважаемый читатель, убедительно прошу еще раз перечитать предыдущий абзац и разобраться, где я говорю о точке зрения других, а где высказываю свою! Боюсь путаницы, которая вероятна в силу недостаточности моих литературных способностей и умений. В конце концов, в этом параграфе дело не в успешности или неуспешности процесса обучения, а в том, как формируется категориальный аппарат, терминология, язык общения педагога и ученика.

Итак, если у ученика прекрасный голос, сравнимый по качеству и масштабам с голосом учителя, то скорее всего дело пойдет быстро, легко и успешно. Но вот возникло первое препятствие: исполнение учеником какого-либо упражнения или фразы не устраивает учителя. Простой показ учителя голосом не помогает. Далее идет такой процесс. Учитель направляет внимание в себя и начинает анализировать свои ощущения, сопровождающие показ. Анализ показывает, что, к примеру, когда он (учитель) поет тот или иной тон (упражнение, фразу), то у него возникают специфические ощущения (опять же, к примеру) в области брюшной стенки.

Вообще-то наш певец-учитель много лет поет исключительно спонтанно на эмоционально-художественных представлениях, не обращая внимания на тело, но он помнит, что когда-то в юности ему говорили об «опоре дыхания» или «опоре звука» и указывали на стенку живота (низ живота, бока, спина — что угодно, не в этом дело!). Вспомнив все это, учитель говорит ученику: «Глубже опору на живот!» (спину, ребра, диафрагму — опять же неважно что). Вероятность срабатывания такой

рекомендации мы уже разбирали в самом начале. Сейчас дело в той логической цепочке, которая выстраивается у учителя (уровень осознанности опять же не важен), а цепочка такова: «Если я, твой учитель, хорошо поющий данный тон (фрагмент, упражнение, фразу), что общественно признано, во время пения испытываю то-то и то-то, то значит я, твой учитель, хорошо пою именно потому, что я испытываю то-то и то-то. Следовательно, если ты мой ученик, испытаешь те же самые ощущения, то и ты запоешь так же, как я».

К сожалению, вероятность того, что процесс так и пойдет, очень близка к нулю. И причин тому — тьма: главные из них — несоответствие координационной и мышечной готовности ученика тому же самому у учителя и нечеткость, расплывчатость, недифференцированность, сугубая индивидуализированность всех ощущений, сопровождающих певческий процесс, трудность их адекватного описания вообще, и передачи другому — в частности.

Где выход? Певцы и их учителя найдут его сами и находят уже много столетий. Это их проблема, их дело, их ответственность. Наша задача формулируется строго: не употреблять в педагогическом процессе ничего, кроме обычного русского языка и общепринятых музыкальных терминов. Это негативная рекомендация. Позитивная же — применять в работе с детьми (или взрослыми, чьи вокальные данные не сопоставимы с данными профессиональных певцов, или с лицами, имеющими дефекты голосообразования) только те приемы, которые отвечают критериям алгоритмизации.

Однако вернемся к логической цепочке нашего педагога-певца. Помимо уже указанных причин низкой вероятности успешного взаимопонимания есть еще главное: ошибочность самой логики самонаблюдения и самоанализа, ошибка в путанице причины и следствия. Вернусь к исходному пункту и изложу, чтобы не цитировать себя, по-другому.

Для простоты сконцентрируемся на одном тоне, на качестве звука (именно на этом, обычно, и концентрируется внимание певца и педагога, особенно, в начале учебного процесса). Итак: «Я звучу красиво, мощно,

мне это не трудно; при этом я испытываю то-то и то-то, следовательно, я звучу так-то и так-то по причине наличия того, что я испытываю». Что же происходит реально? Прежде всего у хорошего певца хорошо работает голова! Стоп! Вот тут я ловлю уважаемого читателя, привыкшего к традиционному языку и уже готового выразить согласие: «Ну конечно! Голова! Все дело в головном резонировании!» Да нет, маэстро! Не резонирование. Голова в другом смысле: у певца верный регулировочный образ своего голоса. Дотошные и добросовестные! Если подзабыли — вернитесь в главу II, параграф 2. Верный регулировочный образ синхронно запускает в работу сразу (!) все мышцы, участвующие в голосообразовании и (напомню!) в подавляющем большинстве принципиально неосознаваемые. Но поскольку тело едино, организм целостен, работа этих мышц и порождаемых этой работой аэродинамических, акустических, вибрационных процессов косвенно отражается на осознаваемых мышцах в виде проприорецепции и выходит в сознание в виде виброрецепции, барорецепции (чтобы не заглядывать в другие главы, напомню: ощущения вибрации тканей тела и давления воздуха в полостях) и слухового восприятия. Все это тут же сопоставляется с регулировочным образом, как результат с программой, которая тут же корректируется.

Итак, регулировочный образ есть причина процесса, а любые ощущения есть его, процесса, — следствие. Как происходит подмена? Педагог чувствует «опору» в виде напряжения передней стенки живота и предлагает ученику для улучшения звука напрячь мышцы живота. Но у педагога это напряжение — следствие, а именно — реакция внешней мускулатуры на работу неосознаваемой внутренней, полученная через сложный передаточный механизм, тонко регулируемая природной автоматикой. Напрягающий живот старательный ученик принципиально не может найти меру этого напряжения и всегда либо пережмет, либо недожмет. Но не это главное. Главное, что через напряжение мышц живота никакие процессы, связанные с голосом, не запускаются и не регулируются принципиально, а вот помешать это напряжение может очень сильно.

Опытные читатели могут возразить: ну, а как же, мол, всем известное пение на механизме натуживания, стоны, подъема тяжести и т. п.? Действует же! В том-то и дело, что действует только тогда, когда апелляция педагога идет не прямо к мышцам живота, а к представлению о процессе, например натуживания или стоны, т. е. опять же к регулировочному образу.

И еще одна тонкость почти философская. Музыка вообще и пение в частности — искусство, существующее во времени, а точнее — в настоящем мгновении, непрерывно ускользающем в воспоминание о восприятии. Пение — процесс вероятностный: вероятность возникновения звука непрерывно реализуется в нечто, тут же уходящее в прошлое и принципиально необратимое. Если певцы, возможно, и не употребляют слово «вероятность» по отношению к своему искусству, то они очень хорошо знают на практике, что это такое. Хотел спеть так, а вышло совсем иначе. Бог знает, почему! Причем, сюрпризы могут быть и в ту и в другую сторону. Вот, думаешь, сейчас я «врежу» кульминационный тон. А он берет и не «врезается». И наоборот, как говорил один выдающийся итальянский баритон: «Иду на ля-бемоль и не знаю, что получится!». Правда, почему-то, в основном получалось! Забегая вперед, скажу, что певческая природа давно нашла способ повышения вероятности возникновения желательного звука: это — певческое вибрато.

Выше я привел «официальное» определение вокально-педагогической терминологии. Думаю, что одно слово в этом определении нуждается в комментарии. Так сложилось, что в нашем общественном сознании термин «эмпирический» приобрел некоторый негативный оттенок, как бы противопоставление научному способу познания. Понятие «эмпирический» иногда трактуется как синоним хаотического бессистемного поиска, такого метода «тыка». В контексте приведенного определения, да и, думаю, вообще, категория «эмпирический» должна обозначать и обозначает «основанный на практическом опыте». У нас — на практическом опыте многих поколений певцов и педагогов, которые фиксировали этот опыт как могли и передавали его опять же на практике. Этот опыт, способы его фиксации и передачи, заслуживает прежде всего глубоко-

го уважения и тщательного изучения. И конечно, применения по назначению! Замечу только, что опыт этот — опыт уникальных, особо одаренных взрослых людей, опыт обучения и деятельности в виде искусства, который (и опыт, и вид искусства) за последние двести лет претерпел огромные изменения, и уже хотя бы поэтому нуждается в бережном отношении и осторожном применении.

В этом смысле фонопедический метод развития голоса можно рассматривать как этот самый опыт, который научно осмыслен и приведен в вид, пригодный не только для особо одаренных уникалов, но и, как сказано у Шолохова, «для всякого прочего населения».

И еще одна совсем простая мысль — мысль, очень неприятная для тех, кто хочет стать профессиональным оперным певцом или певицей. Неприятная настолько, что ее просто не хочется принимать. Легче сделать вид, что это не так или так, но ко мне не относится. Дело в том, что просто есть очень, очень сильные и здоровые люди. В том числе и в голосовом отношении. И как всего «очень, очень...» их очень, очень мало! Но именно из них-то и получают выдающиеся мастера вокального искусства. Когда же эти мастера становятся педагогами, то желательно, чтобы в ученики к ним попадали такие же избранные счастливцы по части «очень, очень...». А еще бывают очень, очень красивые люди. В том числе в смысле тембра голоса. И красивых людей еще меньше, чем сильных!

Но даже из этих «очень, очень...» сильных и красивых певцами становятся только те, кому повезет и у кого возникнет идея пения под воздействием какого-то яркого художественного впечатления, яркого вплоть до потрясения (см.: Тита Руффо «Парабола моей жизни»).

Но даже и из последних, у кого возникла идея пения, получают певцы только в том случае, если сильно повезет с педагогом, концертмейстером, дирижером, менеджером и т. д.

И конечно, «очень, очень...» сильных и красивых, хотя и мало, но все же больше, чем тех, кто из их числа состоялись как певцы. Молодые люди, одержимые идеей пения, если вам попадется в руки этот текст! Мои читатели — хормейстеры и учителя музыки — доведите до

сведения молодежи все вышесказанное! Хотя вряд ли это поможет... Силен яд!.. Последний довод. Есть мемуаристы, свидетельствующие, что у Ф. И. Шаляпина при всей красоте тембра голос не был выдающимся по диапазону и силе. А уж если почитать «Вокальные параллели» Лаури-Вольпи, то создается впечатление, что вообще большинство великих певцов — безголосые люди. Не верьте этим мифам! Все познается в сравнении.

Да, Юрий Власов когда-то доказал, что тяжелоатлет мирового класса совсем не обязательно должен быть «горой жира и мяса» как его соперник Пол Андерсон и быть рекордсменом по количеству поедаемой пищи. Но это не значит, что сам Юрий Власов был человеком средних данных. Так же и в пении.

Возможно, что рядом с Шаляпиным и были голоса более мощные и более широкого диапазона, но это были единицы из всего (!) человечества. И это не значит, что любой, желающий петь сможет достичь этого уровня. К сожалению, во всем, что касается телесной силы и красоты, все это более очевидно, чем в отношении голоса. Да, конечно, можно и нужно (!) всем бесконечно развивать и совершенствовать свой голосовой аппарат и музыкально-исполнительские возможности. Но не надо поддаваться иллюзиям!

Как связать это «лирическое отступление» с вопросами терминологии и психологией вокально-педагогического процесса? Вряд ли найдется педагог вокала, класс пения, «школа» или книга о пении, где не звучит идея о том, что петь надо «легко», «свободно», без напряжения, «непринужденно», «вольно» и т. п. Я предлагаю заменить все эти выражения одним: «удобно». Чем оно отличается от всех предыдущих? Тем, что они исключают из процесса пения понятие работы тела; физической нагрузки. Но работа может быть вроде бы и нетрудной и без физических перегрузок, но неудобной. И наоборот, можно удобно выносить весьма большие нагрузки и совершать тяжелую, трудную работу.

По сути, вся человеческая деятельность состоит в нахождении удобства, т. е. минимальных затрат нервной и мышечной энергии при выполнении какой-либо работы. Но при выполнении, т. е. к слову «минимальных», надо

прибавить «необходимых» все-таки. Итак — минимально необходимых! Тривиально, но к пению как-то не применяется. А ведь при пении в большом зале необходимо привести в колебание с определенной частотой и амплитудой десятки тысяч (!) кубометров воздуха. И сделать это надо своим дыханием и своей гортанью. Должна быть выполнена работа в физическом смысле этого слова, а значит, затрачена энергия тоже в физическом смысле этого слова. Это нужно делать в течение десятков минут и, бывает, ежедневно. И в течение многих лет. Те, кто делает это неудобно (физиологически нецелесообразно, энергетически неэкономично), начинают уставать и болеть. Те, кто удобно, — не устает и не болеет, но, надо признать, что и «неудобные», и «удобные» певцы это делают. Те же, кто не делает, т. е. не производит работу и не затрачивает энергию, т. е. поет «легко», «свободно» (от работы!), «без напряжения» (вообще без всякого!), «поет, как говорит», — могут петь только в маленьких помещениях или в микрофон.

Проблема — в нахождении меры усилий. При недостаточном усилии звук не будет соответствовать академическим требованиям, а при излишнем — окажется форсированным, некачественным. Но как же быть с «легко», «свободно», «непринужденно», «вольно»? Ведь все об этом говорят и пишут? Вернемся к аналогии с тяжелой атлетикой. Один и тот же вес может быть постоянно поднимаем очень сильным человеком на тренировках и являться для него всего лишь тренировочной нагрузкой. Для другого же этот вес может оказаться непосильным вообще либо преодолимым с максимальным напряжением и мобилизацией всех нервных, мышечных и психических ресурсов. И это напряжение и мобилизация могут оказаться небезопасными. Мировой рекорд же, к которому готовится при помощи тренировочной нагрузки очень сильный человек и который для него достижим, может оказаться для другого просто смертельной нагрузкой. Так же и в пении. Очень сильному человеку кажется, что он не совершает работы, при исполнении той или иной музыки большим мощным голосом заполняя огромный оперный зал, перекрывая оркестр и т. п. Но это ему только кажется, ибо для его организма эта работа не

требует включений резервных ресурсов. Его организм силен! Но работа все равно совершается. Для другого же певца — с меньшими ресурсами для исполнения той же музыки на той же звучности и в тех же условиях может потребоваться максимальная мобилизация всех резервных возможностей организма, в том числе эмоциональных, эндокринологических, волевых. С точки зрения исполнительской, возможно, певец произведет большое впечатление и выйдет победителем, но это выступление может надолго вывести его из строя. Бывает и навсегда. (У нас бытует такое выражение, чисто «советское»: певец справился с партией. Это надо понимать так, что партия не справилась с певцом.)

Если в вокальном классе педагог принадлежит к «очень, очень...», а студент к «не очень...», то взаимопонимания по части «петь надо легко и непринужденно» может не возникнуть. Что касается лиц с (скажем мягко) непрофессиональными вокальными данными, к которым относятся дирижеры-хормейстеры и учителя музыки (и, конечно, все дети за редчайшими исключениями), то проблемой их обучения является вывод их голосовой функции на минимально необходимый уровень голосообразующих усилий. И вот завершающая идея, которую необходимо понять и принять уважаемому читателю: *минимально необходимый уровень голосообразующих усилий в академическом пении может оказаться (и в большинстве случаев оказывается!) несравнимо выше привычного среднего уровня голосообразующих усилий бытовой разговорной речи.*

2. КРИТЕРИИ ОТБОРА ПРИЕМОВ, ПРОГРАММ И УПРАЖНЕНИЙ ФМРТ

Мы достаточно подробно разобрали вопрос самонаблюдения, самоанализа и самоимитации. Но если самонаблюдение и самоимитация — это внутреннее дело певца, и учителю хватит для работы двух выражений, например «слушай свое тело» и «повтори всю ситуацию», то самоанализ потребует терминологии. Есть такое понятие «вокально-телесные ощущения», его ввел французский ученый Рауль Юссон в своей книге «Певческий голос». Суть

эмоционально-образной терминологии состоит в описании вокально-телесных ощущений любыми способами. В. П. Морозов в книге «Занимательная биоакустика» целую главу так и назвал: «Ваш голос висит на кончике носа...» Вот несколько примеров: «звук должен сочиться из глаз, упираться в зубы, стоять на диафрагме, упираться в противоположную стену... пейте звук, приготовьте в голове большое пустое место, сделайте во рту из твердого неба под носом ложку и на эту ложку сверху пойте...»

Что это такое? Это попытка выразить невыразимое, т. е. описать регулировочный образ, вибро-, баро- и проприорецепцию.

Каковы критерии взаимопонимания певцов, пользуясь такой терминологией?

1. Сопоставимость общей эмоционально-образной одаренности учителя и ученика.

2. Сопоставимость уровней координационной готовности, и голосовых и общефизических данных, т. е. до какой степени ученик и учитель близки к нашим «очень, очень...».

Разумеется, даже при небольшом несоответствии учителя и ученика по тем или иным параметрам, вероятность взаимопонимания резко снижается. В работе с теми, чьи голосовые данные находятся на уровне средней бытовой разговорной речи, а также с детьми, этот способ общения неприменим в принципе. Нет главного: вокально-телесных ощущений. Их нет потому, что нет голоса. Сперва надо вызвать голос (показатели певческого голосообразования), голос даст вокально-телесные ощущения, их сумма даст регулировочный образ. Последний уже можно корректировать и совершенствовать любыми способами, любой терминологией. И не надо смеяться над традиционной терминологией певцов. Пение — эмоционально-образный, художественный, творческий процесс. Естественно, что терминология, обслуживающая вокальную педагогику на уровне исполнительства должна быть творческой, эмоциональной и образной.

Другое дело — предшествующий исполнительскому этапу координационно-тренировочный этап развития певца. Другое дело — фонопедическое взаимодействие. Здесь нужны принципиально другие критерии отбора приемов воздействия на голосовой аппарат (как свой, так и ученика —

все равно) и приемов взаимодействия учителя и ученика (дирижера и хора, лидера и группы). Вот эти критерии:

1. Точность описания.
2. Однозначность понимания.
3. Безусловная выполнимость.
4. Мгновенная результативность.
5. Независимость эффективности от уровня одаренности и подготовленности обучаемого и учителя.
6. Элементарность обучающих операций.
7. Минимальный шаг двигательной программы.
8. Контроль визуальный, осязательный и через качественные характеристики звука, минимально искажаемые субъективным восприятием поющего.
9. Тренирующая дозированность.

Под мгновенной результативностью понимается, конечно же, не чудесное появление певческого голоса, а тот результат, который предусмотрен приемом: искомый режим работы гортани, или требуемая на данном этапе активность выдоха, или точные изменения ротоглоточного рупора.

Минимально искажаются субъективным восприятием поющего частота и амплитуда вибрато и фонетика. Если поющий слышит шесть пульсаций вибрато в секунду, то и слушающий — столько же. Если для поющего размах вибрато полтона (по четверти тона вверх и вниз от основной высота), то и для слушающего — так же. Если педагог поет гласную «А», то вряд ли ученик запоет «И». И уж конечно, лучше один раз увидеть в зеркале свой кривой рот, чем сто раз слышать это от учителя. А если учителя не устраивают какие-либо вялые или зажатые мышцы ученика, то последнему надо просто их потрогать, и довериться не проприорецепции, которая еще не развита, а собственным пальцам, которые сразу же почувствуют вялость или перенапряжение.

Внимательный и эрудированный в математическом плане читатель уже заметил в предложенных выше критериях отбора приемов что-то знакомое. Совершенно верно. Критерии совпадают с признаками алгоритма. Поэтому ФМРГ можно определить еще и как алгоритм координационно-тренировочного этапа развития голоса или алгоритм координационно-тренировочного взаимодействия.

3. ДВИГАТЕЛЬНЫЙ СМЫСЛ ПРИЕМОВ

Уже были заявлены термины: приемы, двигательные программы, упражнения. Уточним их. Приемом будем называть организацию некоторых условий, не позволяющих издать звук привычным способом, т. е. только под влиянием слухового представления или регулировочного образа, если таковой уже имеется. (Обратите внимание: не позволяющих!)

Двигательная программа — один из элементов «системы-мистификации». Многократное воспроизведение приема для накопления времени тренировочной нагрузки с привнесением некоторого разнообразия (разные фоны, интонации, дозирование движений и условий во времени) называется двигательной программой. Запись двигательной программы осуществляется при помощи специальных условных обозначений, букв русского и латинского алфавита и нот. Прием, развернутый в программу и записанный системой знаков, называется упражнением.

Слушатели моих семинаров при первом знакомстве с методом иногда приходят в растерянность от количества упражнений. Их действительно много, а может быть и еще больше. Но это — «система-мистификация». На самом деле все многообразие упражнений может быть уложено всего в четыре приема, один из приемов, последовательность их или одновременное сочетание (комбинацию).

1. Речевой или певческий процесс начинается с атаки гласного либо произнесения согласного. Первый прием заключается в замене этой атаки непривычным неречевым, непевческим движением голосообразующей системы, при котором провоцируется искомый режим работы гортани, или стимулируется фонационный выдох, или вызывается певческое вибрато или организуется рупор. В результате вносятся изменения в регулировочный образ.

2. Замена певческой или речевой атаки гласного введением дополнительного режима работы гортани регистра, располагающегося выше или ниже искомого. При переходе от дополнительного регистра к искомому срабатывает

межрегистровый пороговый эффект. Он приносит в искомый регистр свойства и особенности дополнительного, и является условием саморегуляции голосообразующей системы. Меняется регулировочный образ.

3. Отключение какой-либо части управляемой мускулатуры (артикуляционной и внешней дыхательной). Цель: активизация и тренировка не управляемых произвольно (не представленных в сознании непосредственно) компонентов голосообразующей системы, участвующих в выполнении слухового задания. Провоцирование специфических вокально-телесных ощущений, связанных с действием этой мускулатуры. Коррекция регулировочного образа своего голоса введением в него представлений об этих ощущениях.

4. Инспираторная фонация (издавание звука во время вдоха). Цель: поиск режима работы гортани (штробаса, фальцетного, свисткового), нереализуемого почему-либо обычным способом и другими приемами; осознание специфических вокально-телесных ощущений, вызываемых ею.

ГЛАВА ПЯТАЯ

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ МИНИМУМ: РЕГИСТРЫ

Нет более запутанного вопроса в вокально-педагогической теории и практике. Начнем с того, что заменим само слово «регистр» выражением «режим работы гортани». Оно хоть и длиннее, да точнее. Слово же «регистр» плохо тем, что обязательно выводит мысль на звуковысотные соотношения. Выражение «режим работы гортани» со звуковысотностью никак не связано. Дело в том, что при известном умении один и тот же тон можно исполнить двумя, а в некоторых случаях и тремя разными физиологическими механизмами, которые мы и назовем режимами работы гортани. Приведем наименования регистров, бытующие в литературе и практике: низкий, средний, высокий, грудной, головной, смешанный, микст, медиум, фальцет, фистула.

Разберемся с реальным смыслом этих слов. Средний, низкий и высокий — это участки диапазона и ничего больше (как на рояле). Грудной, головной, смешанный — это термины, определяющие расположение вибрационных ощущений во время пения: в груди, в голове или и там, и там сразу (смешанный). Слово «микст» в точном значении — «смесь», т. е. равнозначно «смешанному». Но есть еще определенные традиции употребления терминов. В этих традициях «микст» обозначает верхний участок диапазона мужского (I) голоса, пропетый мягко, негромко. «Медиум» в точном значении «посредник», «средний», т. е. обозначает средний участок диапазона. В традиции — этот термин употребляется в приложении

к участку диапазона женского голоса, приблизительно от *ми-фа* первой октавы до *ре-ми* второй. Слово «фальцет» наиболее многозначно. Точное значение — фальшивый, ненастоящий, ложный. В некоторых трактовках фальцет отождествляется с головным регистром, в некоторых — с микстом, добавляя, что микст — это «опертый» фальцет с «грудным» резонированием. Иногда считают, что фальцет — это регистр, который есть только у мужчин и детей, а у женщин встречается редко — в третьей октаве. Очень часто приходится встречаться с негативной трактовкой фальцета: это, мол, тихий, сиплый, бестембровый высокий звук, непригодный для пения. Фальцет как бы противопоставляется голосу: есть певческий тон (опертый, с грудным резонированием, качественный) и есть фальцет, который ни на что не годится. Тем не менее, когда речь идет о миксте или смешанном регистре, обычно говорят, что происходит смешивание грудного и фальцетного регистров: в грудной регистр приносятся элементы фальцета (головное резонирование, проточность дыхания, прозрачность звучания). Наоборот — в фальцет приносятся опертость и грудное резонирование, сила и звучность грудного регистра. Слово «фистула» сейчас употребляется редко и обозначает тот же фальцет или же некий регистр, располагающийся еще выше фальцета и имеющий свистящий тембр. Иногда его еще называют «флейтовый» регистр, относя к детям и женским высоким голосам.

Предполагается, что у хорошо обученного певца или певицы не ощущается ни объективно, ни субъективно переходов из регистра в регистр. Они весь диапазон поют как бы одним, искусственно выработанным «смешанным» регистром. В отношении детей — еще больший разброд во мнениях. Одни считают, что у детей вообще нет грудного регистра до десяти одиннадцати лет, и они поют только фальцетом. Другие уверены, что с самого раннего возраста надо обучить детей смешанной манере голосообразования.

Встречается и полное недоразумение: пытаюсь знакомиться с анатомией и физиологией гортани и не имея для этого соответствующих базовых знаний, музыканты (вокалисты, хормейстеры) сталкиваются с образованием, именуемым в старой анатомической номенклатуре «лож-

ные голосовые связки» (в противовес «истинным голосовым связкам», находящимся чуть ниже). В сознании музыкантов почему-то связываются два выражения со словом «ложный»: «фальцет» («ложный» голос) и «ложные голосовые связки». Возникает странное убеждение, что фальцет — это голос, порождаемый ложными связками. Упаси вас Боже так думать, уважаемые коллеги! Функция образования гортани, которая раньше называлась «ложные голосовые связки», а теперь называется «вестибулярные складки» (не связки, а складки, не ложные, а вестибулярные — от слова «вестибюль» — вход — складки входа в гортань, и уж совсем не голосовые), до конца фониатрической наукой не выяснена и довольно сложна. Известно, что при помощи вестибулярных складок образуется дополнительный свистящий звук в так называемом горловом двухголосном пении некоторых тюркских народов (тувинцев, например). Известно, что вестибулярные складки более древнее образование, чем голосовые складки (тоже складки, а не связки!). При потере голоса «на нервной почве» или функциональной афонии вестибулярные складки иногда берут на себя как более древнее (и более прочное) образование голосообразующую функцию. Тогда возникает особый звук, который раньше называли «ложносвязочный» голос. Он очень грубый, хриплый, немодулированный и уж совсем не похож на фальцет. Очень похоже, что во время пения вестибулярные складки выполняют вместе с окружающими тканями функцию акустического приспособления, напоминающего мундштук медных духовых инструментов. Голосовые складки — губы, а вестибулярные — мундштук. Однако это очень грубая аналогия. Пожалуйста, уважаемые коллеги, не путайтесь.

Уже упомянутый французский исследователь Р. Юссон пытался внести ясность в проблему регистров и предложил отказаться от каких-либо эпитетов и названий, заменив перечислением снизу вверх по звуковысотной шкале: первый, второй, третий. Эта нумерация соотносилась бы с привычными названиями так: первый — грудной, второй — головной, третий — то, что выше (фистула, флейтовый). Идея не прижилась по разным причинам. В науке — потому что обоснования регистровой

механики и физиологии, данные Юссоном, были признаны неубедительными. В практике — потому что это оказалось очень сложным и оторванным от певческого и вокально-педагогического опыта.

Наши отечественные исследователи В. Л. Чаплин и В. Н. Юшманов каждый по своему предложили заменить путающую всех номенклатуру антиномией «фальцет-нефальцет». Это оказалось более понятным и принимается практиками (особенно, работающими с детьми), но при более подробном рассмотрении возникает впечатление, что при несомненной правоте и убедительности обоих исследователей их понимание того, что же собственно есть фальцет, не совпадает друг с другом.

Пока в гортани больше загадок, чем ответов. Нам нужна некоторая непротиворечивая концепция, которая, не претендуя на абсолютную истину в конечной инстанции, объясняла бы необходимый нам в практике круг явлений и давала бы выход на практические работающие алгоритмы.

Напомню, что мы договорились не заниматься доказательствами и обоснованиями. Излагаемая точка зрения естественно основана на большом количестве научной литературы и серьезных исследованиях. Я неоднократно писал об этом и приводил все доводы. Если будет нужно — сделаю еще раз и еще более подробно, но не в рамках этого текста.

Итак, гортань любого человека (любого — ребенка, мужчины, женщины) способна издавать звуки в четырех режимах.

1. Шумовой, т. е. нефиксированный по высоте тона звук, низкого тембра. Определить словами его легче всего как рокот, треск, шорох, скрип. В немецкой литературе он называется «*stroh bass register*». (Штро — по-немецки — солома: получается — соломенный или шуршащий бас). Этот звук производится краями голосовых складок при полном их расслаблении (что уже важно!). Этот звук совершенно аналогичен звуку, который издают вибрирующие губы при пропускании через них сильной струи воздуха (без голоса) или звуку «Р», произносимому шепотом, т. е. тоже без голоса. Штро-бас — это своего рода гортанный вибрант.

Штро-бас характерен еще и тем, что по его тембру довольно сложно определить пол и возраст издающего этот звук. Изменить его можно, меняя форму ротоглоточной полости, поднимая и опуская гортань: он может стать громче и тише, темнее и светлее, глубже и мельче. На нем можно артикулировать гласные и произносить согласные. Штро-бас очень часто возникает в обыденной речи, особенно при усталости (не столько голосовой, сколько общей), но не осознается.

При некотором тренаже и тщательном слуховом контроле можно научиться фиксировать штро-бас по высоте и тогда становятся достижимыми необыкновенно низкие звуки, вплоть до контр-октавы у детей и у женщин. Фиксированный штро-бас похож на звук басов-октавистов. В хоровой практике при дефиците настоящих октавистов многие певцы-басы (а иногда и баритоны) овладевают так называемой фальшивой октавой, т. е. фиксированным, интонирующим штро-басом.

В фонопедическом методе штро-бас широко используется в качестве дополнительного режима работы гортани по отношению к следующему по высоте — грудному, а также в качестве средства релаксации голосовых складок и запуска фонационной функции трахеи (или по-привычному — для выработки грудного резонирования).

2. Режим работы гортани, в котором обычно происходит речь, которым легко издавать громкие звуки, который на слух воспринимается как насыщенный низкими обертонами, называется грудным, нефальцетным, первым — у Юссона, «натуральным» в итальянской традиции.

Для простоты мы будем называть его привычным термином «грудной». Что касается выражения «режим работы гортани» — будем его употреблять тогда, когда по ходу изложения нужна будет особая точность, не допускающая двусмысленностей. А так — будем говорить привычное слово «регистр». Итак, «грудной регистр». Пожалуй, именно он наиболее соответствует своему названию. Любому человеку достаточно более-менее громко что-либо сказать или крикнуть, приложив руку к груди в области трахеи, как он ощутит вибрацию и назовет ее грудным резонированием.

В грудном регистре голосовые складки работают наиболее интенсивно, наиболее плотно смыкаются. На голосовые мышцы дается наибольшая нагрузка, соответственно, на нервную систему тоже. Именно грудной регистр наиболее индивидуален, в нем наиболее выражаются половые и возрастные различия. И именно грудной регистр требует осторожности в обращении, особенно при работе с детьми.

Все проблемы, связанные с мутацией у юношей, порождаются быстрым ростом хрящей гортани и отставанием от хрящей голосовых мышц или, наоборот, опережающим развитием голосовых мышц при несформировавшемся хрящевом остове. Из этого уже ясно, что именно в грудном регистре наиболее ярко проявляются все процессы, происходящие в эндокринологической сфере. Грудной регистр прежде всего реагирует на недостаток или избыток каких-либо гормонов. При кастрации именно грудной регистр сохранял мальчишеский тембр, потому что голосовые мышцы, не получая мужских гормонов, не развивались по мужскому типу.

Поскольку грудной регистр в большинстве случаев является носителем речи, то и народные манеры пения реализуются, как правило, тоже в грудном регистре. Стремясь сохранить максимум речевой выразительности, в грудном регистре поют исполнители эстрадной, поп- и рок-музыки.

В академическом пении грудной регистр используется как основной басами, баритонами и тенорами (в современной модели, которая начала формироваться с 30-х годов XIX века). Женские голоса, независимо от типа, используют грудной регистр в малой октаве и в нижнем тетрахорде первой октавы. Меццо-сопрано и некоторые драматические сопрано в особо эмоциональных фрагментах экспрессионистской музыки поднимаются в грудном режиме до *соль-ля* первой октавы, но это редко кому удается делать красиво.

Детские голоса могут использовать грудной регистр до его верхнего предела (*ре-ми* второй октавы) — вспомните Робертино Лоретти. В хоровой практике мальчики и девочки, от природы поющие грудным регистром, автоматически зачисляются в партию альтов и голоса их так и называются — альты. Но это совсем не значит, что

так и надо, что так и должно быть. Детям, так же как и женщинам, опасно использовать грудной регистр выше пределов, установленных природой: *ми-фа* первой октавы. Суть этого ограничения и опасность его нарушения будут раскрыты ниже. Пока примем к сведению: мужчинам можно петь грудным регистром в первой октаве (при определенных условиях), а детям и женщинам нельзя (ни при каких условиях!).

3. Следующий регистр наиболее сложен терминологически, ибо в профессиональном академическом пении в него входит и мужской фальцет, и женский медиум, и женский головной, и детский фальцет, и все варианты так называемого микста на основе фальцета (очевидно, в отличие от «микста на основе грудного регистра») и то, что называют «плотный фальцет» или «опертый фальцет». Этой же регистровой механикой поют мужчины, умеющие имитировать женский голос или взявшие женскую манеру пения как основную, так называемые мужские сопрано и мужские меццо-сопрано, которых еще иногда называют почему-то «контртенорами».

В силу привычности безотносительно к точному значению назовем этот режим работы гортани «фальцетным регистром» и Бог с ним. Все это слова. Важно, какое реальное слуховое представление за этим словом будет иметься. Фальцетный регистр, независимо от типа голоса и пола, имеет примерно одинаковый диапазон: от нижнего тетрахорда малой октавы до первых тонов (*до-ре*) третьей октавы (это в среднем). Наиболее удобное звучание фальцетный регистр имеет примерно от *соль* первой до *соль* второй октавы: все, что ниже и выше, требует, как правило, специальной подготовки. Единство механики и физиологии голосообразования фальцетного регистра у детей, мужчин и женщин наиболее убедительно доказывается способностью мужчин имитировать женские голоса и способностью детей петь в академической женской манере (и мальчиков, и девочек) и достигать большого сходства, причем не только тембрального, но и по силе звука и по диапазону, который и дети, и мужчины могут полноценно озвучить. Если не вдаваться в физиологоакустические построения, то на уровне здравого смысла это очевидно и убедительно. Главное — сразу понятно, что надо делать!

Бытующее мнение, что фальцетный регистр беден тембрально и невыразителен эмоционально, ни на чем не основано. У непоющего, необученного человека грудной регистр может быть так же тембрально беден и невыразителен, как и фальцет. Достаточно сравнить голос профессиональной певицы (фальцетный регистр) с грудным голосом непоющего, необученного мужчины (грудной регистр). Наблюдения за мужчинами, поющими сопрановыми и меццосопрановыми голосами, показывают, что при наличии большой звучности и красивого тембра их фальцетного регистра, имитирующего женскую технологию, их же грудные голоса, звучащие по мужской модели, могут быть значительно менее интересны и выразительны.

Дети, от природы поющие фальцетным регистром, в хорах зачисляются в партии первых и вторых сопрано или дискантов и их голоса получают наименование «сопрано» или «дискант». Главное, что надо иметь в виду детскому хормейстеру, исходя из того, что сказано и по грудному, и по фальцетным регистрам, — это то, что не существует в природе дифференциации детских голосов на альты и дисканты. Это не более чем хоровые партии, хоровая номенклатура. В возможностях каждого ребенка — развивать равноценно и грудной, и фальцетный регистры и свободно справляться как с сопрановой, так и с альтовой тесситурой и диапазонами.

4. Если перечисленные три регистра более или менее очевидны и легко могут быть признаны общеупотребительными, то с четвертым дело сложнее. Свистковый или флейтовый регистр в природе включается обычно у детей первых лет жизни в экстремальных ситуациях, жизненных или игровых. Он служит для выражения крайнего эмоционального возбуждения, обладает очень высокой интенсивностью, вплоть до невозможности окружающими его выносить сколько-нибудь долго, и располагает очень большими звуковысотными возможностями вплоть до четвертой октавы. Понятно, почему малыши охотно используют свистковый регистр для терроризирования родителей в общественных местах. Естественно, что когда маленький скандалист забирается в третью октаву и начинает выводить вперемешку со слезами свои рулады, родители готовы на все, чтобы он или она замолк.

В более старшем возрасте произвольный выход на свистковый режим бывает затруднен стеснением и отсутствием мотива: «зачем визжать и пищать»? Отсюда необходимость изобретения голосовых игр и специальных упражнений, провоцирующих свистковый регистр для его полноценного развития. У мужчин свистковый регистр иногда называется фистулой и дает вместе с фальцетом полноценный женский диапазон. Этот регистр называется свистковым по причине полной аналогии механизма его возникновения с губным свистом и тембрального сходства с любым свистящим тоном, в том числе с тембром флейты.

Профессиональные певицы не все владеют этим регистром и не у всех он равноценен по тембру фальцетному. Как правило, красивый свистковый регистр дает певице дополнительные возможности для исполнения виртуозной музыки, в том числе стиля «бельканто». В отечественной традиции этим регистром владели обычно легкие сопрано. В западноевропейской традиции этим механизмом пользовались все женские голоса, в том числе россиниевские колоратурные меццо-сопрано.

Информация о регистровой механике голоса будет неполной, если не сказать о важнейшем факторе, который почему-то не исследуется и не интересует певцов и певиц, хотя он очень ярко проявляется в регистровой механике, особенно на начальном этапе обучения.

Прежде всего, крайне важно понять, что по звуковысотности регистры не стыкуются между собой, а их диапазоны накладываются друг на друга по звуковысотной шкале. Так, первая октава может быть озвучена и грудным, и фальцетным регистрами, а вторая и фальцетным и свистковым. Мало того, очень узкий участок диапазона (*до-ми* второй октавы) может быть озвучен сразу тремя регистрами. Для грудного это будут предельно высокие тоны, для фальцетного — центральные, для свисткового — очень низкие. Существует механизм автоматического перевода гортани из одного режима работы в другой. Механизм этот работает скачкообразно по пороговому принципу. Назовем его межрегистровым пороговым эффектом или регистровым порогом. Если мы будем увеличивать интенсивность *штро-баса* (т. е. повышать давление воздуха на голосовые складки), то гортань может

отреагировать только двумя способами: либо складки разомкнутся и звук прекратится, либо складки сомкнутся плотнее и возникнет фиксированный тон в грудном регистре. Если повышать интенсивность грудного звука и петь все выше, то раньше или позже произойдет то, чего так боятся певцы: «срыв» голоса, «петух». На самом деле, это срабатывает регистровый порог, и гортань защищается от перегрузки, меняя режим работы на более легкий и экономичный — фальцетный.

То же самое происходит с фальцетом у необученных певиц, когда в районе *фа-соль* второй октавы голос «кик-сует», пропадает звучность, «опертость». Голос может подниматься выше, но уже в каком-то другом качестве — в свистковом регистре. Причем, чем выше, тем лучше звучит этот регистр, появляется ощущение «опоры», головное резонирование, но... на звуках третьей октавы, которые берутся легко и совсем не ощущаются как предельные. Все верно! Так же, как *до* второй октавы — предельно высокая нота для грудного режима и средняя для фальцетного, так же и *до* третьей октавы — предельно высокая нота для фальцетного, но средняя для свисткового.

Необходимо отметить, что между фальцетным режимом и свистковым у девочек и женщин часто обнаруживается некая разновидность фальцета, имеющая пороговый переход к более низкому фальцету и более высокому свистку. Хормейстерами и вокальными педагогами это воспринимается чуть ли не как заболевание. Не надо бояться: это признак очень больших возможностей голосового аппарата — и звуковысотных, и динамических.

Очень важно понять, что возможности приспособления голосовой щели к разным, постоянно меняющимся условиям подскладочного давления и акустического сопротивления безграничны. В рамках одного и того же физиологического механизма — режима работы гортани (регистра) голосовые складки могут дать очень большое количество вариантов глубины и плотности смыкания, соотношений фаз смыкания и размыкания. На этом основано тембральное богатство певческого голоса и бесконечное разнообразие красочной палитры.

Именно эта особенность функции гортани породила представление о возможности существования некоторых

промежуточных режимов работы гортани — «смешанного регистра». Природа работает по двоичному принципу — «все или ничего». Сколько бы ни напоминала работа гортани в грудном регистре фальцетный (мягкий, светлый, проточный тон), все равно это будет грудной механизм до тех пор, пока не сработает пороговый эффект и гортань не перейдет в фальцетный режим, который, в свою очередь, может плотностью и глубиной смыкания напоминать грудной (плотный, яркий, «оперный» тон). Пороговый эффект может быть незаметен для слушателя, но он неустраним принципиально. Искусство управления регистрами состоит в том, чтобы максимально приблизить характер смыкания, например, грудного режима к характеру смыкания фальцетного. Естественно, при этом они сблизятся по тембру и будет возможно преодоление порога незаметно для слушателя. На этом основана техника диминуэндо и крещендо на одном тоне (как правило, высоком), называемая филированием.

Межрегистровый пороговый эффект является одним из важнейших объектов внимания в процессе самонаблюдения и самоанализа певца. Его можно назвать также пусковым механизмом саморегуляции голосообразующей системы: порог работает в гортани, но организм един, целостен. На межрегистровом пороге основан второй прием фонетического метода: самонаблюдение и самоанализ на тоне, возникающем в искомом регистре после срабатывания дополнительного регистра и порогового эффекта, позволяют познать свой голос, очищенный от ошибок слухового представления и неточностей атаки, и затем сымитировать себя. Этот прием особенно важен на начальном этапе работы, когда на первых же упражнениях, содержащих регистровый порог, певец или певица ощущает удобство послепорогового голосообразования и слышит себя «по-новому». Это и есть коррекция регуляционного образа. Опытные вокалисты обычно оценивают действие приема примерно так: «не нужно никуда направлять звук, он сам попадает куда надо»!

В регистровом строении голоса и в работе с регистрами много тонкостей. Я не раз еще вернусь к этому вопросу в других главах.

2. ДЫХАНИЕ

Если теория и практика пения, связанные с регистрами, оказались наиболее запутанной, неадекватной терминологией, то все, что касается дыхания — наиболее фетишизировано. Не удержусь от маленького мемуарного фрагмента. В одном из городов на мой семинар явилась солидная дама, села в первый ряд и стала внимательно слушать. Меня предупредили, что она крупный вокальный авторитет. Примерно через час она ушла и больше не вернулась. На мой вопрос о причинах ее ухода организаторы семинара замялись с ответом. Я попросил их не стесняться и говорить, как есть. Оказалось, авторитетная дама заявила, что если этот человек (т. е. — я) ничего не говорит о дыхании — он ничего не понимает в пении. Первая моя лекция была на тему: «Направления вокально-хоровой работы с детьми», а весь семинар шел пять дней по восемь часов и до дыхания я добирался тогда, кажется, на третий день. По логике же авторитетной дамы, очевидно, я, выйдя на сцену перед аудиторией, должен был произнести нечто вроде заклинания: «школа пения есть школа дыхания!» (к примеру), после чего говорить о чем угодно.

Действительно, очень просто «с ученым видом знатока» при малейшем дефекте голоса заявить: «Вы снимаете с опоры дыхания!» — и авторитетно посоветовать: «Углубите опору, взяв дыхание в спину». Все! Вы — специалист.

Да, конечно, организм един, целостен и любое голосообразующее действие так или иначе отражается на органах дыхания. Но, к сожалению, не всегда и даже в меньшем количестве случаев дыхание является главным звеном в технологической цепи пения. Наоборот, сплошь и рядом верная работа гортани, рупора, уточнение регуляционного образа автоматически дают классический результат певческих ощущений дыхания. Очень давно я услышал старинное мудрое изречение: «Дыханию в пении нельзя научиться. Его можно научиться ощущать». В четвертой главе, где речь шла о терминологии и о логической цепочке, возникающей в сознании певца-практика, занимающегося с учеником, я упоминал об ощущениях, связанных с тем, что называют «опорой дыхания». Продолжим разбираться.

Выскажу предположение. На итальянском языке соответствующий термин звучит «аподжьо», а переводится как «опора», но в реальном итальянском языке (а не музыкальной терминологии) обозначает «поддержка», «подпорка». Музыкальный же термин «аподжиаре ла воче» переводится, как «держат звук». Аналогичный англоязычный термин звучит как «сапат», но, если прочесть это слово в русской транскрипции, получится «суппорт» (вспомним устройство станков для удержания, зажима обрабатываемых деталей!). Английский глагол от этого же слова обозначает «поддерживать». Содержательная разница и разница в направлении приложения усилия очевидны. Вероятно, при доминирующем положении итальянцев в период формирования в России вокальной педагогики слово «опора» возникло по фонетическому сходству с итальянским «аподжьо». Но все это опять же словесность. Важен двигательный смысл и возникающее ощущение, включаемое в регулировочный образ.

С чего начинается традиционное обучение певческому дыханию? С глубокого носового вдоха. Не будем разбирать физиологическую сторону вопроса о глубоком вдохе. Много «за», но не меньше и «против». Достаточно напомнить одно название известного метода врача Бутейко «Метод волевой ликвидации глубокого дыхания», чтобы усомниться в целесообразности восприятия этой рекомендации как безусловной истины.

Подойдем с исполнительской стороны. Представьте, что некоего певца-баса научили так дышать, и по-другому он не умеет (в пении, конечно). А теперь представьте этого баса, поющего, к примеру, рондо Фарлафа из «Руслана и Людмилы» Глинки. Представили? Комментарии излишни.

Совершенно очевидно, что квалифицированные певцы в реальной практике пения не имеют времени делать глубокий носовой вдох. Как же они дышат? Одновременно носом и ртом очень быстро и по возможности — бесшумно. Что же, отвергаем глубокий носовой вдох? Нет, не отвергаем. Он пригодится, только совсем для другой цели. Учить же нет смысла никакому другому вдоху, кроме быстрого и бесшумного. И уж если быть совсем точным, то даже такому вдоху учить не надо. Надо просто

следить за тем, чтобы дыхания не было слышно. Вспомним самонаблюдение.

Вопрос о количестве воздуха, о длине выдоха. Длина выдоха (певческого) не связана жестко с количеством воздуха в легких, а больше зависит от работы гортани и формы рупора. Но даже и не в этом дело. Предлагаю принципиальный тезис. Длительное пение на непрерывном выдохе (без добора воздуха) не имеет музыкально-выразительной художественной ценности и не должно специально культивироваться. Еще одна старинная мудрость: «Пойте хорошо, дышите удобно!» Бывает так, что длинное дыхание появляется само собою, как только у певца пропадает комплекс нехватки дыхания, страх, что его не хватит, т. е. когда певцу разрешают дышать когда и где угодно. В этом плане полезна музыка барокко с длительными распевами гласных в слове, когда дыхание берется даже посреди слова, но по музыкальному смыслу распева, юбилея, колоратуры. Может помочь также подбор репертуара с «разорванным» словом, например ария Джильды («Риголетто» Верди) с культивированием бесшумного легкого вдоха в каждой паузе.

Когда говорят о формировании фразы дыханием, думаю, что музыканты подразумевают экспрессивную сторону дела. Скрипачи ведь меняют смычок, не разрывая фразы, и никто не стремится сделать смычок длиннее, чем положено! Итак, корректируем Ламперти: «Школа пения есть школа выдыхания!»

Напомню «лирическое отступление» о сильных людях. Так и в смысле «выдыхания» тоже есть сильные люди, например, с большим жизненным объемом легких и с мощным выдохом. Что делать? Развивать объем? Безусловно, это полезно, как полезны всяческие дыхательные упражнения, систем коих — тьма! Но напомню факт из биографии С. Я. Лемешева: будучи ведущим солистом Большого театра, он шесть лет пел с одним легким! (Во втором легком был обнаружен туберкулезный процесс — см. мемуары певца.) Очень многие авторы считают, что развитие дыхания само по себе, в отрыве от голоса, ничего не дает для пения.

На уровне бытового сознания или здравого смысла вроде все просто: вдохни побольше, вот и выдохнешь

посильнее. Но установлено, что дыхательные органы могут создать под голосовыми складками давление в два (!) раза больше того, которое складки могут удержать. Кроме того, совершенно очевидно, что у большинства нормальных людей при большом вдохе поднимается грудная клетка и, затем, при выдохе — она опускается. А теперь напрягите фантазию и представьте себе разделанную тушу какого-либо домашнего животного (свиньи или теленка), по размерам сравнимого с человеком. Прикиньте теперь, сколько весит грудная клетка. Так вот все эти поднятые на вдохе килограммы костей и мяса на выдохе будут давить на легкие! Запомним это. Всем известна рекомендация дышать животом и подавать певческий выдох низом живота. Тут о весе мышц можно не думать, но стоит подумать об их силе, особенно у мужчин. Итак, сверху и с боков на бедные легкие навалилась грудная клетка, а снизу через органы полости и диафрагму на них напирают могучие мышцы живота (а их даже и называют «брюшной пресс»). В этих условиях певец должен регулировать подачу воздуха на голосовую щель, причем тончайшим образом. Как можно смоделировать эту ситуацию? Вообразите, что простое дело вдвигания нитки в иголку — вам предложено выполнить следующим образом: иголка воткнута в стол, а нитка привязана к ножке стула, и торчащий конец нитки вы пытаетесь вдеть в иголку, держа стул в руках. Для манипулирования стулом вам будут необходимы мощные мышцы всего плечевого пояса и спины, не предназначенные для такой тонкой работы, которую способны выполнять пальцы.

Школьные уроки анатомии и термины «легкие», «бронхи», «трахея», «гортань» приучили нас воспринимать эти органы как разные. Но на самом деле целостен весь организм, а уж упомянутые части и совсем представляют единое целое. Это целое регулируется механизмами, отобранными и отлаженными миллионами лет эволюции. Любое вмешательство в их работу молодого по сравнению с ними человеческого сознания может только, как минимум, помешать работе этих очень надежных, но достаточно тонких механизмов, а, как максимум, привести к их серьезной поломке типа астматического синдрома, спровоцированного искусственной организацией певческого дыхания.

В науке есть разные взгляды на функцию органов дыхания и то, как она проявляется в пении. Часто эти взгляды доходят до взаимной противоположности с достаточно убедительной с обеих сторон аргументацией. Очередной раз напомним придиричвому читателю о нашей договоренности обходиться без обоснований и не лезть в дебри науки.

Убедительно следующее: весь опыт пения и вокальной педагогики, описывающий ощущения (!) певцов, связанные с дыханием, укладывается в сферу проявлений биологической активности, называемой экспульсивными актами (экс — «наружу» в данном случае), т. е. действиями, связанными с выведением наружу воздуха и слизи: кашель, чихание, сморкание, выплевывание, выдувание, зевание. То же самое можно сказать о голосовых сигналах доречевой коммуникации и произвольных голосовых реакциях. Ощущения, связанные с дыханием при издавании упомянутых звуков идентичны тому, о чем говорят и чему учат певцы. Вопрос о количестве воздуха, необходимого для пения, весьма неоднозначен. С одной стороны, многие большие мастера говорят о пении на «малом дыхании», о пении не на избыточном, а на остаточном воздухе (воздухе, который остается в легких после обычного спокойного жизнеобеспечивающего выдоха). Говорят образно, что «ни одна частичка воздуха не должна выйти из гортани, не превратившись в звук». С другой стороны, многие певцы с большими голосами говорят о большом расходе воздуха, у многих певцов слышна утечка воздуха (характерная сипловатость, слышимая только вблизи). Имеются достоверные исследования, выводящие прямую зависимость качества певческого тона от количества и скорости воздуха, протекающего через голосовую щель в единицу времени. При подробном рассмотрении оказывается, что некоторые компоненты певческого тембра вообще могут быть образованы только аэродинамическим путем, т. е. в результате интенсивного движения потока воздуха через специально создаваемые сужения голосового тракта.

И еще — информация к размышлению. На уровне здравого смысла очевидно, что средний человек может говорить, а профессионал может петь с насморком, тон-

зиллитом, фарингитом, даже ларингитом. Если воспалена трахея — в большинстве случаев голос пропадает, даже при здоровых голосовых складках и других лор-органах. Это уже наводит на мысль о важности трахеи (точнее — трахеобронхиального дерева) для процесса голосообразования и не только как органа дыхания. Гипотеза о том, что трахея может играть и играет не только энергетическую (дыхательную) роль, но и генераторную (т. е. непосредственно голосообразующую) возникла давно, но я не встречал ее разработки в зарубежной литературе. У нас эта идея (фонационная функция трахеи) разрабатывается последовательно только в работах А. Н. Киселева (Санкт-Петербург). Еще раз повторю о целостности системы бронхи-трахея-гортань и о том, что загадок в работе этой системы больше, чем известного.

Чтобы завершить теоретическую информацию о дыхании, предложу еще один непривычный подход к соотношению работы дыхания и гортани. Мы привыкли к тому, что для того, чтобы издать звук, надо сомкнуть складки. Все наоборот! Сомкнутые складки — это только подготовка. Есть даже такое выражение: складки в «приведенном» (наверно, «в готовность») положении. Чтобы возник звук, складки должны разомкнуться. Когда складки отходят от линии смыкания (серединная линия) и пока они находятся в разомкнутом положении (фазы удаления, размыкания), из голосовой щели вырывается порция сгущенного подскладочным давлением в трахее воздуха и создает в ротоглоточном рупоре (и далее в пространстве) зону сгущения, которая является звуковой волной. Совершенно очевидно, даже без знания аэродинамики и акустики, что, чем дольше складки будут в разомкнутом положении, чем большая порция воздуха вырвется из голосовой щели и чем сильнее он будет сжат в трахее — тем большую энергию получит зона сгущения звуковой волны, тем дальше она распространится в пространстве и, следовательно, тем сильнее она надавит на барабанные перепонки слушателей, вызвав ощущение сильного звука. Также очевидно, что при этом будут возникать шумовые процессы в голосовом тракте, субъективно воспринимаемые поющим как сипловатость и слышимые вблизи. Не забудьте только о том, что весь

этот процесс происходит со звуковой частотой! Голосовые складки размыкаются, например, при пении тона *ля* малой октавы 220 раз в секунду. Эта информация объясняет суть таких приемов ФМРГ как вибрацию губ и пение с выдуванием воздуха через вытянутые губы.

В этом аспекте при отборе детей (да и взрослых) для обучения пению более перспективными могут оказаться как раз те, у кого не хватает дыхания при пении и кто поет сипловатым тоном. Проверьте, скорее всего у этих индивидуумов будут красивые мощные верхние тоны, естественно, что при традиционном подходе (начинающему можно петь только на «серединке») преподавателю не приходит в голову проверить сипящего и задышающегося певца или певицу на верхнем участке диапазона.

Вопрос соотношения фаз смыкания и размыкания подробно разобран в книге астраханского хормейстера С. Е. Комякова. С точки зрения этого подхода, те, кого называют поющими «на горле», — это поющие на увеличенной фазе смыкания, а поющие «без опоры» — на чрезмерной фазе размыкания. Например, характерная сипловатость и «безопорность» фальцетного режима детей и женщин в первой октаве — это увеличенная фаза размыкания. Для увеличения фазы смыкания на этом участке диапазона есть такие упражнения первого комплекса ФМРГ как «зубы на зубы» и «уточка». Вообще же лучшим «оптимизатором» соотношения фаз смыкания и размыкания является принцип саморегуляции и межрегистровый пороговый эффект (регистровый порог).

Подводя к дальнейшей информации, в том числе о резонаторах, необходимо упомянуть реальную резонаторную функцию трахеи. Установлено, что собственная частота резонанса трахеи (Ван ден Берг) 50 Гц, что приблизительно соответствует «*ля*-бемоль» контр-октавы. Чтобы это было понятно музыканту, не имеющему специальной подготовки в области теории колебаний и акустики, попрошу извинения у эрудированного в научном отношении читателя и объясню на бытовом уровне. Если взять обычную бутылку емкостью 1 литр и осторожно подуть в ее горлышко, то она издаст низкий звук около *ля* большой октавы (звук будет точным и легко фиксируемым на фортепиано, но его высота будет зависеть от длины

горлышка бутылки — не забудем, что емкость указывается для количества жидкости, а сама бутылка несколько больше, так вот от этого «несколько» и будет зависеть разница в высоте тона). Это и будет собственной резонансной частотой объема воздуха, заключенного в бутылке. Двухлитровая бутылка даст частоту вдвое меньше, т. е. звук — на октаву ниже (примерно — *ля* контр-октавы). Нетрудно подсчитать, что если камертонное *ля* первой октавы 440 колебаний в секунду (Гц), малой — 220, большой — 110, контр — 55. Это нехитрое рассуждение привело нас к тому, что в трахее и бронхах находится что-то около двух литров воздуха. Читатель может спросить: «Все это понятно, но кто и как будет дуть нам в трахею?» Дуть не обязательно. Продолжим «бутылочный» эксперимент. Зафиксировав высоту тона, которую издает бутылка при дутье в горлышко (дети и женщины могут воспользоваться поллитровой бутылкой — *ля* малой октавы), можно издать этот же звук голосом, подражая звуку, который был при дутье. Бутылка ответит так же. Это уже будет резонансный ответ на работу гортани. Звуковая волна попала в бутылку изо рта через воздушное пространство. Но поскольку звуковые волны распространяются во все стороны, то в нашу внутреннюю «бутылку» (трахеобронхиальное древо) звуковая волна попадает от работающих голосовых складок и там резонирует. Читатель искушенный вправе усомниться: резонатор обязательно должен быть открыт в окружающее пространство, а гортань-то закрыта сомкнутыми складками! Все так. Но во время фазы размыкания, особенно на низких тонах, где время расхождения относительно велико, звуковая волна, учитывая ее скорость, успевает «проскочить» в нашу «бутылку» и возбудить там резонанс.

Для удобства подсчета представим, что длина трахеобронхиального древа взрослого мужчины около 33 сантиметров. Тогда звуковая волна, скорость распространения которой в воздухе 330 м/с, пройдет это расстояние за одну тысячную секунды. Такое время фазы размыкания будет у складок на частоте тона 500 кол/с, (между *си* первой и *до* второй октав). Отсюда становится понятным, почему в более высокой тесситуре невозможно испытывать «грудное резонирование» — его просто не может

быть. Соответственно, чем ниже мы будем опускать основной тон голоса, тем большее количество грудных вибрационных ощущений мы будем испытывать, ибо время для прохода волны в трахею будет увеличиваться. И, соответственно, певцы, поющие на увеличенной фазе размыкания, всегда будут иметь более «грудные» голоса, а поющие на увеличенной фазе смыкания — более «головные». Естественно, что резонанс трахеи для уха слушателя будет трудно выделяем из общей звучности певческого тона, но именно он будет придавать тембру то, что называют мягкостью и наполненностью, т. е. низкочастотную составляющую, называемую еще унтертоном (в отличие от обертонов, лежащих выше основного тона).

Еще раз напомним, что вышеизложенное рассмотрение является весьма вульгаризованным, упрощенным, приближенным и описывает самую основную физическую суть явления. Естественно, что при рассмотрении этого же процесса на других уровнях и с другим порядком точности картина может меняться очень сильно. Для наших задач, имеющих сугубо практический характер, даже и этот уровень рассмотрения является не более чем информацией к размышлению, причем с большим опережением.

3. ВИБРАТО

Уже упоминалось о защитной, регулирующей и эстетической функциях певческого вибрата. Но для того, чтобы найти способ его развития и управления им, необходимо иметь какую-то концепцию происхождения вибрата в певческом голосе. К счастью, так же как вибрато является наиболее надежным показателем для самоконтроля певца (сколько пульсаций в секунду сами у себя слышим — столько же и другие слышат, какой размах по высоте сами слышим у себя — такой же слушатель воспринимает, вопрос только в том, чтобы сконцентрировать внимание на вибрато, отвлекшись от всего остального в голосе), так же и по поводу происхождения вибрата меньше всего разногласий.

Объясню именно так, как это обычно делаю на семинарах. Заодно хорошо будет видна смысловая роль согласных. Есть такое забавное слово «ОБОРОНОСПОСОБ-

НОСТЬ». Если, записать его одними гласными, то получится «ООООООО». Если не объявляя слова, показать кому-либо эти семь «О», то и воспринято это будет только как семь «О». Смысла, как правило, никто не обнаруживает. Если же показать это же слово, записанное одними согласными «БРНСПСВНСТЬ», любой очень быстро прочитает адекватно. Этот пример наглядно доказывает, что семантика в речи передается в основном согласными.

Произнесем теперь это слово не так, как оно звучит в нормативной речи (абаронэспасобнэсть), а без редукции гласного «О» — «Обороноспособность». Теперь произнесем его только гласными: «ООООООО». Если мы произнесем точно так же, но три-четыре раза подряд, сколько хватит дыхания, да еще без интонации (т. е. на одном тоне), то получится звук с пульсацией, весьма похожей на певческое вибрато.

Этот нехитрый эксперимент доказывает слогоделительную концепцию происхождения вибрато, т. е. певческое вибрато является продлением механизма речевого слогоделения на выдержанную гласную. Есть достаточное количество убедительных научных исследований, подтверждающих близость к истине такого подхода. Главное же, что он выводит нас на действующий алгоритм выработки или развития в голосе вибрато.

Механизм слогоделения возникает по двум причинам. Первая — прерывание фонации гласных согласными, т. е. либо сильным сужением речевого тракта, либо полным исключением гортани на глухих согласных. Вторая — необходимость разного подскладочного давления на разных гласных. Дело в том, что строение гласных таково, что при одинаковом подскладочном давлении гласные будут разной громкости: «А» будет самой громкой, «О» и «Э» — тише, а «И» и «У» — совсем тихими. Для того чтобы гласные были одной громкости, у маленьких детей в период формирования речи вырабатывается автоматический механизм регуляции подскладочного давления (вспомните медленную, громкую растянутую, певучую речь малышей). Само собой разумеется, что механизм это очень тонкий, и работа эта осуществляется напряжением гладкой мускулатуры трахеи и бронхов, сознанием не ощущаемой. Прерывание потока дыхания согласными и работа

трахеобронхиального дерева отражаются на диафрагме, а через нее на мышцах стенки живота, боках, спине. Поэтому у многих певцов вибрато можно ощутить, прикладывая руку к стенке живота. Естественно, что в этой работе не может не участвовать гортань и глотка. Часто у певцов, а особенно у певиц, можно увидеть колебания гортани по вертикали, совпадающие по частоте с колебаниями вибрато. Также можно заметить и колебания языка, совпадающие с колебаниями гортани и пульсациями вибрато. Хорошо это или плохо, нужно или не нужно — другой вопрос. По крайней мере — это видно. Но певцы рассказывают и о других ощущениях: пульсации вибрато могут быть столь интенсивными, что доходят вниз до тазовой диафрагмы, попросту говоря, промежности. В таких случаях вокалисты говорят о глубокой опоре дыхания. Важно не забывать, что источником всех этих ощущений является слогоделительная работа трахеобронхиального дерева, артикуляционных органов. В свое время эти ощущения породили целую концепцию о роли тазовой диафрагмы в регуляции певческого выдоха.

В качестве некоего резюме по поводу дыхания в пении и певческого вибрато могу предложить наукообразную формулировку. Все ощущения от работы внешней дыхательной мускулатуры являются сигналами обратной связи в системе управления певческой фонацией, получаемыми от работы неосознаваемой части дыхательной и голосообразующей мускулатуры. Все эти ощущения являются только следствием верной работы голосового аппарата, а не причиной.

Но есть обратная зависимость: если при пении с вибрато можно ощутить пульсации стенки живота, то если певец тянет звук, в котором нет вибрато, — искусственная пульсация стенки живота, вызванная механическим способом (руками), вызовет вибрато в тоне голоса. Конечно, сразу возникает недоумение: что же, петь и трясти живот руками, чтобы было вибрато? Нет. Вспомните, что такое коррекция регулировочного образа своего голоса. Достаточно бывает включить в регулировочный образ представление о вибрато, как начинает работать саморегуляция и организм сам вырабатывает новую адаптацию. Ведь петь с вибрато удобнее, экономичнее и звучнее, чем без него. Но

ведь и слушать удобнее. В науке это называется помехоустойчивость. Голос с вибрато более помехоустойчив. А можно сказать и так: вибрато вносит разнообразие в звук, по сравнению с ровным безвибратным тоном. А мера разнообразия называется еще информацией, т. е. звук с вибрато более информативен, чем без него. На исполнительском уровне принято называть звук с вибрато более «теплым», «эмоционально насыщенным», «любящимся» и т. п.

Исходя из вышесказанного предлагаемые приемы развития вибрато целесообразно скорее назвать приемами внесения вибрато в регулировочный образ голоса обучаемого. Упражнения, имеющиеся в первом комплексе ФМРГ, являются имитацией слогоделения на выдержанной гласной, причем выход на выдержанную гласную производится через предварительную сегментацию (слоγοделение) на ступенях гаммы, создавая как бы эффект разбега, вырабатывая инерцию работы дыхательной мускулатуры. Упражнения на «пульсацию с продуванием» усугубляют и делают еще более яркими ощущения пульсации вибрато в нижней части туловища, так сказать, «углубляют опору».

Представляется необходимым в параграфе о вибрато упомянуть о дефектах певческого вибрато, их причинах и способах устранения.

Начнем с безвибратного голоса. В итальянской номенклатуре, обозначающей «вибратные» качества певческого голоса, звук без вибрато обозначается следующими терминами: «воче дура» (голос прямой), «воче ригида» (голос жесткий, напряженный) и «воче ферма» (голос остановленный). Первые две характеристики являются отрицательными и эстетически неприемлемыми. Третья же характеристика является положительной, эстетически приемлемой и необходимой в красочной палитре вокалиста. Нам необходимо понять различие этих характеристик. Первые две обозначают голос, в котором вибрато отсутствует как таковое. «Воче ферма» (фермата — остановка) обозначает голос, в котором вибрато произвольно тормозится, делается практически неразличимым для слуха, но звук сохраняет все остальные певческие качества и является эстетически ценным, как, например, звук какого-либо музыкального инструмента, при игре на котором использование вибрато не предусматривается. Вообще,

очень важно учитывать, что абсолютно безвибранный звук может издать только специальное электронное устройство. В звуке, издаваемом живым организмом, всегда будет присутствовать некоторая нестабильность, модулированность, происходящая не только от выразительного назначения звука, но и от того, что в живых мышцах всегда есть периоды сокращения и расслабления, приток нервной энергии, приток крови и т. п. Живой организм — всегда пульсирующая, вибрирующая система с целым комплексом различных частот и амплитуд, накладываемых друг на друга. Другой вопрос, что человеческое ухо начинает улавливать эти пульсации с определенного уровня интенсивности, другой вопрос, что эти пульсации могут равномерными или хаотичными и восприниматься как помеха или как украшение основного звука.

Итак «воче ферма» — это эстетически приемлемый певческий тон с неразличимым на слух певческим вибрато. Владеть таким тоном очень трудно, но и очень полезно. Удобно, полноценный звучащий «воче ферма» может выражать особый покой, безмятежность, может быть необходимым для музыки духовного содержания, музыки барокко, для имитации флейты, например в каденциях и т. п.

«Воче вибрата» — это основной характер певческого тона с нормативным вибрато, которое не воспринимается слушателями отдельно от тембра голоса вообще. Это также очень важно. Как только вибрато начинает различаться слушателями (особенно неквалифицированными, что называется «широкой публикой») как свойство голоса, т. е. осознаваться отдельно от его других показателей, компонентов, составляющих, обертонов — как угодно — это первый признак неблагополучия. Неквалифицированный слушатель не может обозначить точно, что не устраивает, но голос такой просто не нравится, не воспринимается.

Дефекты вибрато — это отклонения частоты пульсаций в большую или меньшую сторону от эталонной и отклонения амплитуды (размаха) пульсаций по высоте за пределы примерно четверти тона в ту и другую стороны. Если размах вибрато превышает полутон, то чистота интонации невозможна, и про такой голос говорят на вокальном жаргоне, что «голос такой большой, что не помещается на клавише!»

Эталонной частотой вибрато считается зона 5–8 колебаний в секунду. Скорость же слогоделения в речи, или, по-другому, количество слогов в секунду, установлена 7 (плюс-минус 2). Если скорость пульсаций становится меньше 5 Гц, а амплитуда превышает пол-тона (обычно эти процессы взаимосвязаны), то такой голос называется «воче баламенте» — голос качающийся. Если скорость пульсаций увеличивается и превышает 8–9 Гц, то голос называют «воче тремула» — голос тремолирующий.

При тремоляции амплитуда вибрато обычно уменьшается. Если же одновременно увеличивается и частота, и амплитуда, то такой голос называют «воче каприна» (капра-коза по-итальянски) — по-нашему — «козлетон!». Если же частота и амплитуда вибрато все время меняются и становятся непериодическими (неравными друг другу по течению времени), то такой голос называют «воче сениле» — голос старческий.

Особо необходимо уточнить термин «тремоляция». Строго говоря, скорость вибрато выше 8–9 Гц сама по себе не является дефектом. История вокального искусства знает достаточно вокалистов с так называемым барашком в голосе, или, скажем нейтрально, быстрым вибрато. Среди таких голосов были величайшие мастера пения, и, как правило, такие голоса обладали очень большой звучностью и огромным диапазоном. Собственно тремоляцией называется дефект, при котором имеется размыкание голосовых складок и периодическое, более 8 Гц, прекращение звука. Графически такое звучание выражается уже не волнистой линией с разным количеством и высотой волн в единицу времени, а прерывистой линией, пунктиром. Это указывает на серьезные нарушения голосовой функции.

Разбирать подробно причины, вызывающие дефекты вибрато, не входит в задачи настоящего текста, да это и невозможно. Ибо в самом вибрато и тем более в его дефектах вопросов пока больше, чем ответов. Это не удивительно, ибо пока в науке о голосе не решены наиболее общие вопросы, пока нет теории голосообразования, не могут быть убедительно освещены частности.

Однозначно можно сказать следующее. Дефекты вибрато обычно связаны с каким-либо нарушением равновесия основных голосообразующих факторов: выдоха,

работы гортани, формы резонаторов. Тремоляция, прямой, жесткий безвибранный голос, как правило, связаны с перегрузкой гортани. Качание и безвибранный голос, как правило, имеют причиной перегрузку дыхания, когда гортань не справляется с мощным давлением дыхания, а резонаторы ротоглоточного рупора не создают достаточного сопротивления, облегчающего работу гортани. Это наиболее общая закономерность.

Что касается устранения дефектов vibrato, то и в практике, и в литературе есть рекомендация, часто повторяемая и наиболее убедительная. Дефект vibrato всегда связан с регулировочным образом голоса певца. Поэтому устранение дефекта обычно начинают с резкого изменения регулировочного образа, вплоть до временного отказа от певческого тона в привычном его понимании, перехода на какой-то «новый» голос, обычно с резким же понижением динамики, понижением тесситуры, общим снижением энергетических затрат и общей релаксацией.

Необходим также длительный отказ от репертуара, на котором действуют привычные стереотипы фонации. Работа эта тяжела в психологическом плане и не всем под силу. Если же использовать заявленную выше терминологию, то голос с дефектом vibrato надо привести в вид «воче ферма», а затем, используя механизм слогаodelения, выработать представление о «новом» vibrato, скорректировав регулировочный образ.

4. РОТОГЛОТОЧНЫЙ РУПОР

Под ротоглоточным рупором будем понимать воздушное пространство, ограниченное снизу поверхностью голосовых складок, с боков и сзади — стенками гортани, глотки, щек, сверху — мягким и твердым небом, спереди — зубами и губами, выходом в окружающее пространство. Внутреннюю конфигурацию рупора могут очень сильно менять язык, обладающий большой подвижностью, надгортанник и весь комплекс мышц входа в гортань. Весьма подвижным является мягкое небо, регулирующее проход воздуха и, соответственно, звуковой волны в носовую полость. Решающее значение для объема

и формы рупора имеет подвижность нижней челюсти. Есть данные о важности для пения состояния зубов.

Устройство ротоглоточного рупора настолько сложно, что всерьез разбирать его на уровне тех знаний анатомии, физиологии и акустики, которыми располагают в большинстве своем музыканты, — просто нет смысла, ибо упрощение и вульгаризация будут бесконечны. Для наших целей достаточно постоянно держать в памяти, что большая часть компонентов рупора нами не осознается, прямо не ощущается, а результат работы этих компонентов воспринимается нами косвенно через акустический результат (тон голоса и фонетику) и вибрационные ощущения в полостях костей черепа, и прежде всего лицевых. Все звуковое, тембральное и фонетическое восприятие является составляющей регулируемого образа вместе с вибрационными ощущениями.

Реальное воздействие на загадочные неощущаемые полости возможно только через создание оптимальных условий для их автоматической регуляции. Эти условия создаются через точные движения управляемых частей рупора или, что чаще бывает, через точное бездействие этих частей, т. е. какое-то фиксированное, точно наблюдаемое их положение или, что опять же бывает чаще, — через точно наблюдаемое расслабление их.

К управляемым и наблюдаемым частям рупора будем относить губы, нижнюю челюсть, видимую часть языка, лицевые мышцы. Только через их действие или бездействие можно реально что-то сделать с рупором, добиваясь каких-то качественных изменений в акустическом результате.

Вопрос: Каких же изменений добивается вокальная педагогика, применительно к рупору? Ответ: После того как установлен требуемый режим работы гортани, организован и натренирован активный фонационный выдох, запущено певческое вибрато, вся остальная и главная (!) работа по формированию тембра (кстати, любой жанровой ориентации) идет через рупор.

И опять я обращаюсь к читателю с напоминанием о сложности точного изложения и точного понимания акустических процессов, реально происходящих в рупоре во время пения и речи, поэтому все излагаемое есть очень

сильное упрощение, приближение, вульгаризация, а часто — просто аналогия, необходимая для понимания практической стороны дела.

Итак, в чем же состоит функция рупора. Давайте вернемся к аналогии с бутылками. Представим, что у нас есть некая отдельно взятая и отдельно натянутая струна, настроенная (для удобства вычислений) на частоту 100 Гц (примерно между *соль* и *соль-диез* большой октавы). У этой струны нет ни деки, ни каких-либо других резонаторов. Как в таком случае ведет себя эта струна и генерируемая ею звуковая волна? Когда мы дергаем струну или ударяем по ней молоточком, т. е. выводим ее из положения равновесия покоя (читай — молчания), то мы слышим, в основном, именно тот тон, на который струна настроена. Это волна, получаемая от колебания всей массы, всей длины струны. Этот тон и называется основным тоном. Но одновременно с основным тоном и колебаниями всей длины будут возникать колебания частей струны. Колебания половины струны даст октаву 200 Гц — условно — *соль* малой, колебания трети струны дадут 300 Гц — *ре* первой — квинту, колебания четверти 400 Гц — опять октаву *соль* первой, пятая часть струны будет давать 500 Гц — условно *си* первой — терцию, шестая часть (на октаву выше трети) — условно 600 Гц — *ре* второй, седьмая часть — условно 700 Гц — даст *фа* второй (седьмая низкая), восьмая — 800 Гц опять октаву *соль* второй и т. д. Все это будет называться натуральным звукорядом. Само собой разумеется, что все звуки, лежащие выше основного тона (выше — «обер»), называются обертонами и звучат тише основного во столько же раз, во сколько они выше. Если мы досчитаем, к примеру, до 24-го обертона, который у нас будет составлять 2400 Гц, условно *ре* четвертой октавы, то он в общем звуке натурального звукоряда свободно колеблющейся струны будет настолько слаб и неразличим, что его присутствие будет чисто теоретическим.

Теперь предположим, что мы располагаем неким набором сосудов разных размеров, причем, наливая в них воду, мы можем подобрать размер сосуда (бутылки) достаточно точно. Начнем подставлять наши бутылки под струну. Каждая бутылка будет улавливать и усиливать тот обер-

тон, на который она настроена своим объемом. Как разделить собственную частоту объема воздуха, заключенного в бутылке, мы уже знаем: достаточно подуть в нее. Но вспомним, что возбудить колебания воздуха в бутылках можно не только дуя в них, но и голосом, если петь именно ту высоту тона, на которую отзывается бутылка.

Ротоглоточный рупор представляет собой некоторое количество таких «бутылок», называемых полостями, каждая из которых усиливает какой-то из обертонов того основного тона, который дает голосовая щель и колебания краев голосовых складок, которые, так же как и струна, колеблются не только всей своей массой, но и частями. Разумеется, работа голосовых складок несравнимо сложнее колебаний струны, отсюда и тон, который дает гортань, намного богаче обертонами. Так что полостям ротоглоточного рупора, образно выражаясь, есть «что усиливать». Так, например, есть теория, по которой в момент расхождения и непосредственно перед сближением голосовых складок голосовая щель успевает издать очень высокий свистящий звук. Эти свистки гортани сливаются в последовательность, идущую в очень быстром темпе — со скоростью колебаний голосовых складок на каждом конкретном тоне, определяемом количеством колебаний в секунду. В ротоглоточном рупоре находится маленькая полость, которая усиливает эти свистки и превращает их в то, что называется высокая певческая форманта. Полость эта находится прямо над голосовыми складками и образуется мышцами и хрящами входа в гортань. В естественном виде эта полость возникает при механизме натуживания, поднятия тяжестей, стоны и т. п., т. е. при действиях, которые требуют жесткости грудной клетки и затвора воздуха, находящегося в ней. Отсюда столь распространенные в вокальной педагогике рекомендации «пения на стоны», представления о поднятии тяжестей, кряхтении, натуживании и пр.

Очень важно, что глоточная полость, изменяясь, может резонировать на свою комбинацию частот, а ротовая полость, изменяясь, — на свою. Комбинацию частот глоточной и ротовой полости мы воспринимаем как гласные звуки. Чем больше глоточная полость — тем ниже ее частота. Чем меньше ротовая полость — тем выше ее

частота. Так, например, очевидно, что на гласной «И» рот практически закрыт, т. е. челюсти не раздвинуты, а растянута только губы, а это значит, что полость рта очень мала и должна резонировать на высокую частоту. Так оно и есть — по исследованиям акустиков и фонетистов, ротовая частота гласного «И» находится в зоне около 2250 Гц. Эта частота приближается уже к высокой певческой форманте, и понятны поэтому рекомендации многих педагогов настраивать голос на гласном «И», добиваясь «высокого», «звонкого» тона. На гласном «У» глотка достаточно широко растягивается и резонирует на достаточно низкую частоту около 300 Гц. Отсюда рекомендации использования гласного «У» для нахождения «грудного резонирования», «мягкого», «объемного» тона. На гласном «О» частота глоточной полости около 535 Гц, а ротовой — около 780. Разность между этими величинами самая малая, по сравнению с другими гласными. Это значит, что глоточная и ротовая полости приближаются друг к другу по своему объему и что весь ротоглоточный рупор становится в какой-то степени однородным по форме. Поэтому многие вокальные педагоги, стремясь к «округлости» и ровности певческого тона, используют для упражнений и настройки голоса гласный «О».

В общем-то, получается все очень просто: для звонкости — «И», для мягкости — «У», для округлости и благородства — «О». И нет проблем. Представьте себе — все верно, все так и есть. С одной только маленькой подробностью: изначально природное высокое качество певческого тона ученика, хороший вокальный слух учителя, верно налаженные процессы самонаблюдения, самоанализа и самоимитации и т. д. — смотрите главу IV, параграф 1 об «очень, очень...».

Проблема в том, что все данные в фонетике о речевых гласных. А эти гласные в разных языках весьма разные. У хороших же певцов гласные одинаковые по тембру и качеству тона, независимо от языка, на котором они поют. Происходит это потому, что законы самого восприятия гласных звуков при тембре и динамике звучания академического певческого голоса существенно отличаются от законов восприятия гласных в разговорной речи.

В большинстве случаев (за исключением так называемых от природы поставленных речевых голосов) во время бытовой разговорной речи, в том числе и у профессиональных вокалистов, на разных гласных гортань занимает разное положение, т. е. в речевом потоке постоянно «путешествует» вверх-вниз. Во время пения же, по результатам целого ряда исследований, гортань занимает какое-то достаточно стабильное положение (в зависимости от типа голоса, а иногда и в зависимости от силы тона) и сохраняет его на всех гласных и, как правило, на всем диапазоне. Уже за счет этого певческие гласные будут существенно отличаться от речевых, причем отличаться объективно (по аппаратным исследованиям), даже если субъективно и поющий, и слушающий вполне точно идентифицируют исполняемую гласную.

Далее. Речевые гласные в принципе короткие (вспомните частоту слогоделения) т. е. в среднем — 0,15 сек. Певческие гласные во много раз длиннее и уже поэтому будут восприниматься по другим законам. Речевые гласные в слове всегда имеют затухающий вид, т. е. за короткое время звучания успевает возникнуть маленькое усиление (сразу после атаки или произнесения согласного) и тут же — быстрый спад до следующей согласной, которая, как правило, в речи активизирует выдох. В пении же гласный звук тянется в одной звучности, т. е. требует совсем другой — более продолжительной и стабильной работы мышц-выдыхателей. И, наконец, в певческом гласном есть вибрато (заменяющее слогоделение), которое не успевает возникнуть в речевом и существенно меняет как субъективное, так и объективное восприятие.

Довольно давно были проделаны такие опыты, причем весьма простые — их может проделать кто угодно, имея катушечный (не кассетный) магнитофон. Первый опыт заключался в том, что из магнитофонной ленты, на которой был записан длительный гласный звук (фермата) какого-либо выдающегося певца, вырезалось начало звука (с согласным) и конец. Отрезок ленты склеивался в кольцо и пускался на воспроизведение. В таком виде любая гласная теряла свою форму и превращалась в некий звук вообще. Причем, это свойство усиливалось со звуковысотным удалением певческого тона от тесситуры разговорной речи.

Второй опыт еще проще. Записанная речь пускается на воспроизведение задом наперед. При таком прослушивании сразу же выступает свойство затухания речевых гласных. Мы не воспринимаем это свойство при нормальном прослушивании, ибо привыкли к нему, а в противоположном движении (инверсивный вариант) резко слышна обратная динамика — крещендирование каждого слога, что сразу же вызывает дискомфорт восприятия.

Все вышесказанное, конечно, важно, но даже и не оно главное в разнице восприятия речевых и певческих гласных. Речь в большинстве случаев реализуется в довольно узком участке диапазона и у мужчин, и у женщин, и у детей — в верхней части малой и нижней части первой октав. Ниже говорят мужчины с низкими голосами, да и то, когда говорят тихо. При малейшем усилении голоса тон автоматически повышается, и даже природные «басы» попадают в ту же тесситуру, которая к тому же является тесситурой оптимального восприятия речи.

Пение же происходит в тесситуре оптимального восприятия речи только у басов. Баритоны уже весьма часто выходят за эти пределы, а тенора, в основном, поют выше. Женские же и детские голоса поют на октаву и более выше речевой тесситуры. Только самые низкие «грудные» тоны оказываются в речевом диапазоне.

Как бы ни резонировали, как бы ни усиливались отдельные обертоны, характеризующие гласные совершенно очевидно, что энергия, а значит, и звучность основного тона будут во много раз больше любого обертона, в том числе и тех, за счет которых распознается гласный.

Что же это значит? Разный объем глоточной полости, дающий на разных гласных разную частоту, меняется в том числе и за счет перемещений гортани по вертикали (выше-ниже). Это в речи. Но вот певец или певица вышли по высоте за пределы тесситуры разговорной речи. Посмотрим, есть ли смысл точно артикулировать гласные? Вспомним, что на гласном «У» глоточная полость имеет частоту около 300 Гц (глоточная форманта). Это примерно соответствует тону *ре* первой октавы. Следовательно, все звуки, спетые выше *ре* первой октавы, своим основным тоном будут заглушать глоточную форманту гласного «У». Соответственно гласный «О» своей глоточной формантой

будет соответствовать примерно *до* второй октавы — выше восприниматься не будет. «И» имеет глоточную форманту около *си* малой, «Е» — *ля* первой, «А» — около *фа* второй.

Если отталкиваться от глоточной форманты, то получается, что для восприятия певческого тона женского голоса на центральной части диапазона совершенно безразлично, какой гласный будет петь глоточная полость. Восприниматься будет в основном форманта гласного «А».

Если так же рассмотреть ротовые форманты речевых (!) «гласных», то получится, что «У» не идет выше *ми*-бемоль второй, «О» — выше *со*ль второй, а вот «А», «Е» и «И» уже выходят за пределы певческого диапазона даже женского голоса. А еще в русском языке есть гласный «Ы», который имеет глоточную форманту на *ре* первой, а ротовую — 1480 Гц — на *фа*-диез третьей октавы, т. е. уже приближающуюся, так же как «И», к зоне высокой певческой форманты.

За счет чего же у хороших певцов и певиц происходит распознавание гласных, и вообще, как возникает хорошая дикция в пении? Вспомните, пожалуйста, нашу «обороноспособность», записанную согласными. Распознавание речи, оказывается, происходит в основном за счет согласных, а если сказать совсем точно — за счет переходных процессов!

Дикция хорошего певца реализуется так: мощная, но очень короткая согласная, после которой на очень маленькое время возникает форма речевого гласного. Затем ротоглоточный рупор принимает специфическое певческое положение — стабильное и оптимальное для данного типа голоса, данной высоты тона и данной силы его, включается певческое вибрато, уравнивающее и стабилизирующее все процессы. Все это сохраняется неизменным до следующего момента перехода на другой гласный или согласный. Во время стабильного положения ротоглоточного рупора он дает лишь некоторые признаки какого-либо гласного, в том числе — визуальные. В основном это форма губ и положение языка.

Все это больше всего напоминает некий смешанный гласный звук, одновременно имеющий признаки нескольких других: нечто вроде немецкого *умляута*, вносящего некоторое искажение в базовый гласный.

Таким образом, певческую артикуляцию можно называть смешанной артикуляцией, а базовый певческий гласный — смешанным гласным, всегда имеющим признаки не одного, в отличие от речевого, а двух и даже трех сразу. В фонетике есть понятие «нейтральный гласный», т. е. гласный, включающий в себя признаки нескольких, т. е. нераспознаваемый однозначно. Певческий гласный, особенно в верхнем участке диапазона, может быть назван нейтральным.

Как это выглядит в двигательном отношении. Челюсти расходятся как на гласном «А» большого объема, губы принимают положение «О», выходя вперед, но оставляя открытыми передние верхние и нижние губы, а язык занимает положение, промежуточное между «Е» (точнее, «Э» закрытое, как в слове «к ней»), «И» и «Ы». При этом глотка автоматически принимает объем гласного «У», так как глоточные объемы «Ы» и «У» — одинаковы. В таком положении нейтральный гласный только через слуховое восприятие волевым усилием маскируется под гласный «А» с сохранением неподвижности языка, и, значит, только за счет неосознаваемых движений глоточной мускулатуры. В первой октаве можно в качестве базового гласного использовать хорошо распознающийся гласный «А», маскируя его движениями губ и языка под все остальные.

Такой способ певческой артикуляции, когда в нижней и центральной частях диапазона в качестве базового используется гласный «А», маскируемый под требуемый, а в верхнем участке — нейтральный гласный, маскируемый под требуемые, можно условно назвать маскировочной артикуляцией.

Если учитывать вышесказанное, будет понятна необходимость осторожности, с которой надо относиться к имеющимся в мемуарной и методической литературе рекомендациям вокализировать на тот или иной гласный. В частности, знаменитые упражнения Энрико Карузо на гласный «У» могут быстро уничтожить голос певца — носителя русского языка, ибо гласный «У» итальянского языка, носителем которого был Карузо, и гласный «У» русского языка существенно отличаются друг от друга: так итальянский «У» по характеру звучания гораздо более высокочастотен, чем его русский аналог, и прибли-

жается к итальянскому же «И». Русский «У» находится на противоположном конце фонетического ряда и по ротовой форманте близок к «О». То же и с гласным «И». Русский «И» гораздо более сжат и узок по сравнению с итальянским аналогом, который ближе к русским «Е» (закрытому «Э») и «Ы». Поэтому тренаж на русском «И» тоже может привести к большим неприятностям.

Все то же самое относится к любому изолированному гласному в его речевой форме. В фонетике есть термин «чистый гласный». Это достаточно абстрактное понятие, как и все научные понятия. В реальной речи гласные, во-первых, сильно индивидуализированы, а во-вторых — имеют «смазанную» форму, на которую сильно влияют как предыдущие, так и последующие звуки — гласные и согласные. Точное указание численного значения глоточной и ротовой формант имеет отношение только к такой абстрактной «чистой» форме гласного. На самом же деле каждый гласный имеет некую зону восприятия, достаточно широкую, в пределах которой он идентифицируется слухом как именно этот. Так, если глоточные форманты «А» — 700 Гц, а «О» — 535 Гц, то, примерно, до 610 Гц мы будем воспринимать постепенно высветляющееся «О», а от 700 до 620 — как постепенно затемняющееся «А». Где-то между 610 и 620 Гц восприятие будет зависеть от предыдущей и последующей фонемы и от контекста слова.

Итак — резюме. Сводим вышеизложенные сведения с привычной для вокальной педагогики терминологией.

«Гласные должны быть ровными по тембру» или «гласные должны быть в одном месте» конкретно — в «маске». Присутствие в тембре голоса на любой гласной высокой певческой форманты (свист голосовой щели, усиливаемый сужением входа в гортань) вызывает резонанс лобных и гайморовых пазух, воспринимаемый как вибрационные ощущения в лицевых костях черепа. Гласные должны «формироваться в переднем плане», «звучать близко», «не заваливаться назад, в глотку»: стабильность положения гортани на всех гласных и на всем диапазоне создает условия для неучастия глоточной полости в артикуляторных действиях или минимализации такого участия, реальные гласные не произносятся, вместо них идет маскировочная артикуляция либо на базе

гласного «А», либо на базе нейтрального гласного за счет минимальных движений языка и губ. (Пение «умляутами».)

«Должен звучать высокий купол», «гласные должны быть объемными и резонировать в груди»: стабилизация положения гортани, сокращение корня языка при положении нейтральной гласной создает достаточно широкую полость в глотке, резонирующую на достаточно низкую частоту («У», «Ы» — 300 Гц), эта полость достаточно отграничена от ротовой поднятым телом языка (нейтральная гласная — сумма «Э закрытого», «И», «Ы»), все это создает хорошие условия для резонанса трахеи (увеличение фазы размыкания голосовой щели) — возникают грудные вибрационные ощущения.

«Близкое слово», «близкое, четкое произношение»: стабилизация всего ротоглоточного рупора, активность губ и языка, концентрация внимания на переходных процессах делает их более воспринимаемыми, что улучшает дикцию. «Близкое слово» — реально это неучастие мышц задней половины языка и глотки в артикуляторной работе или минимализация этого участия, неизменность всей формы рупора в течение всего звучания гласного.

Последний тезис очень точно иллюстрируется графически: петь надо не «овалами», а «прямоугольниками». Если представить себе рисунок, заключающийся в цепочке горизонтально положенных рядом, прилегающих друг к другу овалов, то места «слипания» овалов будут обозначать переходные процессы, например согласные. Сами же овалы будут изображать гласные, с изменяющейся формой и объемом на протяжении времени звучания. Это неверно. Верное пение будет изображать рисунок также прилегающих друг к другу меньшими сторонами и лежащих на больших сторонах прямоугольников. Их параллельные стороны и будут символизировать неизменные объем, форму и динамику (здесь — силу тона) гласных. Соответственно, очень краткое время согласных.

Знаменитый тезис вокальной педагогики (наряду с голосом в «маске») — язык, лежащий «лодочкой» или «ложечкой». Особенно — на верхних тонах. Что это значит реально? Все то же: стабильность формы ротоглоточного рупора на разных гласных, отсутствие реальных речевых

гласных, форма нейтрального гласного, «умляютное» положение артикуляторных органов. Такая форма передней части языка действительно часто наблюдается у квалифицированных вокалистов. Часто, но не у всех и не обязательно. У Лючано Паваротти, например, наблюдается, а у Пласидо Доминго и Николая Гедды — не наблюдается. У них язык на верхних тонах обычно занимает положение близкое к положению языка на согласном «К» или заднеязычном носовом сонанте «Н носовое». Само собою разумеется, что такое положение похоже и на русский гласный «Ы», произнесенный с сильно открытым ртом.

Но строение аппарата певца очень индивидуально. Отсюда разные варианты. Но во всех вариантах обязательно работают все необходимые механизмы. И те певцы (естественно, и певицы, и дети), у которых язык лежит «лодочкой» все равно работают задней частью и спинкой языка на нейтральный гласный. Язык является столько хитро устроенной мышцей: его передняя и задняя части способны одновременно двигаться в противоположных направлениях. Те, кто был у фониатра, могут вспомнить, как врач, держа язык пациента марлевой салфеткой и вводя гортанное зеркало в глотку, просит при этом петь гласный «И» (!). Вроде бы зачем? Ведь язык и так весь снаружи. Да. Но только передняя его часть. Задняя же в это время при фонации, например гласного «А», может благополучно отойти назад и вниз, опуская надгортанник и закрывая вход в гортань. На гласном «И» же задняя часть языка идет вперед и вверх, поднимая надгортанник и открывая гортань для обозрения. Разумеется, передняя часть языка, удерживаемая пальцами врача, во всех этих движениях не принимает никакого участия.

Во многих упражнениях фonoпeдичeского метода есть рекомендации положения языка на нижней губе в расслабленном виде. У итальянцев это положение очень точно называется «кантаре, коме имбечилло» (петь, как идиот-имбечил). Вспомните характерное выражение лица умственно отсталых людей. Встречаются еще рекомендации «собачьего дыхания». Здесь резон двоякий: во-первых, устранение перебора воздуха, своего рода поверхностное «бутейковское» дыхание, а во-вторых — часто дышащая собака держит язык расслабленным и слегка свисающим из

пасти. (Собака, правда, по другой, непевческой причине: она через язык «потеет», устраняет перегрев организма.)

Кстати, позволю себе напомнить уважаемым коллегам вышезаявленный тезис о том, что опыт, накопленный вокальной педагогикой за четыреста лет развития и изложенный при помощи эмоционально-образной терминологии, требует и заслуживает уважения, пристального внимания и тщательного изучения с позиций современных знаний. Осмеяние же не этично и не конструктивно. Точно так же, как пение с лицом идиота и как «собачье дыхание», и все остальные рекомендации вокальной педагогики могут и должны быть разобраны и переведены на общедоступный алгоритмизованный язык, как бы странно они ни звучали в оригинале.

Итак, почему язык на губе? Для укладывания языка «лодочкой» иногда применяли даже насильственные меры: надавливание ложкой. Это нецелесообразно, так как при любом механическом воздействии рефлекторно напрягаются неосознаваемые мышцы языка и глотки и, даже если язык займет искомое положение, — оно не будет работать вследствие напряжения вокруг. Другая рекомендация состояла в положении языка (кончика его) у нижних зубов. Это уже нормально, но есть опасность, что старательный учащийся, найдя кончиком языка собственные зубы, для надежности упрется в них языком, что опять же вызовет напряжение. Положение языка на губе (ни в коем случае не «под губой») не очень отличается «территориально» от положения «у нижних зубов», но зато гарантирует релаксацию.

Но надо учесть, что все упражнения ФМРГ с расслабленным языком поются на очень небольшой энергии звучания и с общей релаксацией всего голосообразующего комплекса. При увеличении энергии звучания (на других упражнениях или на произведениях) реакция артикуляционного аппарата обязательно чуть отодвинет весь язык назад, и он займет классическое положение. Что же оно дает?

Вспомним опять же «маску». Под «маской» подразумеваются полости лицевых костей (гайморовы и лобные). В них есть воздух, но они не имеют выхода в окружающее воздушное пространство. Следовательно, со строгих аку-

стических позиций резонаторами как устройствами для накопления колебательной энергии и выведения ее наружу они не являются. Но само явление резонанса и процесс резонирования в этих полостях происходят и наличествуют. Как видим, для дальнейшего нашего общего понимания дела необходимо заметить, что резонанс как явление, резонирование как процесс и резонатор как устройство не равны друг другу и не являются одним и тем же.

Принято считать, что эти паузы резонируют на высокую форманту. И если голос «в маске», то значит, высокая форманта имеется. Позволю себе в этом усомниться. Известно уже, что высокая форманта локализуется в области *ре* четвертой октавы (чтобы не загружать изложение числами). Легко установить, какой объем воздуха будет резонировать на столь высокий тон: возьмите маленький колпачок от шариковой ручки, но не тот, который закрывает стержень, а еще меньший, который закрывает отверстие трубки для пишущего стержня. Если сильно дунуть в этот колпачок, он даст сильный и очень высокий свисток. Найдите на клавиатуре этот тон. Таким образом несложно подобрать колпачок нужных размеров, ибо сейчас разновидностей шариковых ручек очень много. Когда нужный размер найден, мы убеждаемся, что он очень мал — порядка кубического сантиметра. Кстати, если взять трубку от шприца с делениями кубиков — можно и точно вычислить. Конечно, наши эксперименты смешны, ибо все это давно известно науке, но наука все это описывает так, что музыкантам понять трудно, нам нужна наглядность и простота. Паузы лицевых костей значительно больше и будут резонировать на более низкие частоты. Следовательно, объем резонирующей полости во рту (рупоре) должен быть больше. Этим объемом является полость, образуемая твердым небом, зубами, щеками и передней частью языка, лежащей «лодочкой» (или не лодочкой», а просто — плоско, или отходящей чуть назад, ближе к спинке языка), ограниченная сзади поднятым телом (спинкой) языка и спереди — имеющая выход наружу (т. е. являющаяся реальным резонатором). При этом рот не открыт очень сильно, а открыты зубы и все положение наружных артикуляционных мышц больше всего похоже на улыбку.

Вспомним опять рекомендации вокальной педагогики: «Пойте на улыбке!», но улыбка улыбке рознь, и можно так «заулыбаться» во время пения, что напрягутся сильные жевательные мышцы, и это напряжение моментально передастся и языку, и гортани. Поэтому некоторые педагоги, понимая опасность ситуации, пытаются найти меру и говорят о «полуулыбке!» (такую же опасность несет в общем-то верная рекомендация «петь на зевке», и ее заменяют выражением «полузевок»).

Усиление описанной полостью рупора определенных частот (примерно на октаву ниже высокой форманты и близкой к ротовой форманте гласного «Ы») вызывает ответное резонирование лицевых пазух. Но у нас нет органов восприятия резонанса, а есть нервные клетки (рецепторы), воспринимающие вибрацию, которую создает явление резонанса в пазухах. Это позволяет понять, почему многие певцы, чья технология базируется, в основном, на «маске», поют верхний участок диапазона, не открывая сильно рта или даже уменьшая его раcтвор (Козловский, Мазурок).

Они стремятся сохранить неизменной резонирующую полость в передней части рупора.

Как же находят «маску» те певцы, у которых язык не ложится «лодочкой»? Они создают полость, дающую примерно ту же частоту, между телом языка и линией твердого неба на уровне примерно коренных зубов (рекомендации петь «веером через коренные зубы»).

Широко распространен прием поиска «головного резонирования» или «маски» через упражнения на заднеязычном носовом сонанте («Н носовое» или назализация). В этом случае, звуковая волна, попадая в носовую полость, вызывает механические (а не вызываемые резонансом) вибрационные раздражения, наталкивающие певца на поиск их при обычной фонации. Этот прием не работает в том случае, если переход с носового звука к гласному происходит с резким изменением положения языка. Если же «открывать» гласный (лучше сначала нейтральный или русский «Ы» с носового звука постепенно и через согласный «Г», то есть шанс возникновения резонирующей полости рупора и сохранения вибрационных ощущений в «маске» на гласном звуке. Дальше, вспомните

тезис о «маскировочной артикуляции» (только в слове маскировочная не надо корень «маск» отождествлять с вибрационными ощущениями в «маске»).

Точно так же можно разобрать и уже упомянутые выше «зевок» и «полузевок». Как только что шла речь о стабилизации передней части рупора, так и рекомендации, связанные с зеванием, имеют цель стабилизации глоточной части, независимости ее формы от изменения гласных в потоке вокальной речи. Пение на носовом «Н» звуков в данном случае соединяет обе рекомендации, так как работа корня языка при назализации дает расширение и стабилизацию глоточной части рупора, дающие ощущения, сходные с актом «зевания» (зевание есть не что иное, как экспульсивный акт — вспомните первый принцип ФМРГ). В это же время тело (спинка) языка создает условия для резонанса в ротовой части рупора. Наверно, на этом и основаны столь распространенные упражнения на назализованном тоне. А теперь, чтобы была понятна связь с практикой, будьте добры, уважаемые коллеги, забежите вперед и посмотрите в следующем разделе описания фонопедических упражнений на формирование нейтрального гласного.

Как связать все вышесказанное с частыми рекомендациями максимального открывания рта в упражнениях ФМРГ? Эти рекомендации даются только для формирования навыка управления артикуляционной мускулатурой. В дальнейших упражнениях (на «маскировочную артикуляцию» и во втором комплексе ФМРГ) эти рекомендации заменяются, например, на «гласный малого объема». Далее работает принцип саморегуляции и каждый отдельный певец или певица на любой отдельной высоте и силе тона автоматически найдет оптимальный размер выходного отверстия своего рупора, а говоря по-русски, насколько откроется рот.

Еще одно замечание для уважаемых коллег, исповедующих пение «на зевке» или «полузевке». Ведь акт зевания — это безусловнорефлекторный вдох, очищающий легкие, и, как правило, мы фиксируем внимание именно на вдохе. Попробуйте организовать самонаблюдение во время выдоха после зевания. Он производится той самой мускулатурой, которая должна работать при пении.

И последнее по поводу рупора. Ничего удивительного нет в том, что в главе, посвященной теоретической информации, параграф о рупоре потребовал больше всего места. Ведь основное педагогическое воздействие на певца и основное управление голосом у певца идут через рупор, независимо от субъективных убеждений певца. Информация о работе рупора в пении тоже воспринимается труднее всего. Поэтому, уважаемые коллеги, убедительно прошу Вас простить меня за несовершенство языка, которым изложено все это. Но вспомните, что читаете не беллетристику, а «деловую прозу» и читайте пятую главу столько, сколько нужно, чтобы все понять.

5. ЧЕГО НЕЛЬЗЯ ДЕЛАТЬ, ИЛИ ОГРАНИЧЕНИЯ

В параграфе о регистрах уже упоминалось об опасности использования грудного (нефальцетного) режима (регистра) работы гортани в первой октаве детских и женских голосов, точнее — выше *ми-фа* первой октавы. Первое, чего нельзя делать, — это разрешать детям и женщинам петь, и, тем более, учить их петь грудным регистром в первой октаве. У мужчин ситуация та же, но с некоторыми уточнениями. Мужчинам можно петь в первой октаве, но с использованием известных защитных механизмов, которые и составляют суть академической манеры пения. Если же мы берем мужской голос в его первозданном, необработанном в академическом смысле виде, так называемый «натуральный», «открытый», «неприкрытый» голос, то его использование в первой октаве будет зависеть от типа голоса и перспективных звуковысотных возможностей. Так, необработанный низкий мужской голос в первую октаву особенно стремиться и не будет — ему это будет неудобно, трудно, а слушать его тоже будет тяжело — он будет звучать крикливо. Поэтому басы находятся в наиболее удобном положении: в их партиях редко встречается даже *ми* первой октавы, а этот тон при определенном эстетическом чутье может вполне приемлемо звучать у баса и в натуральном виде. А уж более часто встречающиеся *до* и *ре* — тем более. Баритоны отличаются не сильно. У них приемлемо может звучать натуральное *ми* и даже *фа*. Так тради-

ция вердиевской оперы даже предписывает баритону в некоторых особо драматических местах петь натуральные *ми* и *фа*. Например, в финале «Риголетто» последний возглас ужаса трагического шута над убитой дочерью: «маледицоне!» (проклятье), написан автором на тонах *ми*-бемоль — *фа*-бемоль. Верди хотел разрывающего душу крика ужаса, который можно передать натуральным голосом. Что же обычно делают баритоны? Они, стремясь эффектно завершить партию, заменяют написанное автором тонами *ре*-бемоль — *ля*-бемоль — *си*-дубль-бемоль — *ля*-бемоль — *ре*-бемоль. Сверхвысокие для баритона тоны звучат мощно, ярко, действительно красиво и эффектно. Но звучат они уже совсем о другом.

Тенор в натуральном звучании может подняться еще выше — до *соль* первой октавы. Но история вокального искусства называет, как минимум, два имени выдающихся певцов, получивших профессиональные травмы из-за злоупотребления натуральным звуком в высокой тесситуре: Магнителли, Ди Стефано. Последний после длительного перерыва вернулся на сцену, но уже совсем с другой — почти баритональной технологией: он не позволял себе открывать даже *фа*.

Но это мужчины. Женщины же, использующие грудной регистр в первой октаве, как это делают певцы народного и эстрадного направлений, как правило, рано или поздно нарабатывают себе функциональные, а то и органические расстройства голосообразования.

Тем более дети. Несмотря на более высокий уровень общей функциональной защищенности детского организма (т. е. дети гораздо меньше включают сознание в любом виде мышечной деятельности, а значит, действует приспособительный механизм саморегуляции), дети, поющие в первой и в начале второй октавы грудью, дают очень высокий уровень заболеваемости ларингитами и узелковыми ларингитами. Это в равной мере касается и девочек, и мальчиков.

Итак, формулируем первое ограничение, на котором строится вся технология ФМРГ: *Принципиальный запрет на использование грудного (нефальцетного) регистра детского и женского голоса выше ми-бемоль (ре-диез) первой октавы.*

Второе ограничение вытекает из всей предшествующей информации о фонетике и восприятии гласных в зависимости от высоты тона.

Для женского и детского голоса, использующего как основной рабочий диапазон первую и вторую октаву в фальцетном режиме, ограничение в фонетике будет формулироваться так: *Принципиальный запрет на использование речевой формы гласных (чистых гласных) выше ми-бемоль (ре-диез) второй октавы, переход на маскировочную артикуляцию на базе нейтрального гласного.*

Попытка преодолеть это ограничение приведет к нецелесообразным изменениям формы ротоглоточного рупора, разрушению акустических защитных механизмов голосообразования (того, что в вокальной педагогике именуется «прикрытием») и, как следствие, заболеваниям.

Для мужских голосов первое и второе ограничения совпадают, так как защитные механизмы фонации, позволяющие мужчинам безнаказанно преодолевать всю первую октаву в грудном регистре — это, по преимуществу, механизмы акустические, а значит, — фонетические. Для мужского голоса ограничение можно сформулировать так: *принципиальный запрет на использование натурального звучания (открытого грудного голоса) и чистых речевых гласных, как основного, преимущественного способа пения выше си малой октавы — для баса, ре первой октавы — для баритона, фа первой октавы — для тенора.*

Оговорка об основном, преимущественном способе пения предусматривает возможность использования натурального звучания на чистом гласном как эпизодически употребляемое специфическое выразительное средство.

Завершая столь трудную, как для написания, так и для восприятия главу, автор выражает надежду, что в следующих разделах книги, в частности, посвященных специфическим упражнениям на формирование маскировочной артикуляции и особенностям метода, применительно к работе с мужскими голосами, проблеме мутации, еще будет возможность более подробно рассмотреть затронутые вопросы певческой фонетики и соотношения натурального и прикрытого участков диапазона.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

1. СПЕЦИФИКА РАБОТЫ С МУЖСКИМИ ГОЛОСАМИ

В данном контексте главной специфической чертой применения фонопедического метода к мужским голосам является то, что подавляющее большинство дирижеров-хормейстеров, учителей музыки, преподавателей пения в системе музыкально-педагогического образования — женщины. Мужчины работают, в основном, в системе учебных заведений культуры, преподают вокалистам-любителям. Мужчин-хормейстеров, работающих с хорами мальчиков и юношей, с мужскими хорами, на первый взгляд, много, но по сравнению с числом детских и женских хоровых коллективов, руководимых женщинами, мужчин мало.

Второй специфической чертой является то, что хормейстеры и учителя музыки — женщины, работая с детьми — мальчиками, не интересуются, как правило, особенностями мужской технологии пения, считая это необязательным, ибо не видят перспектив работы с мужскими голосами. Эта позиция в корне неверна, так как при всей идентичности работы в детском хоре с голосами девочек и мальчиков, в том числе при помощи первого комплекса упражнений ФМРГ, есть коренные различия. И главное из них то что, если голос девочки, сформированный по академической модели в детстве, далее развивается эволюционным путем, постепенно переходя в женский, в основном, через количественную сторону, то развитие голоса мальчика по академической женской модели есть прежде всего подготовка к прохождению мутации, и уже

поэтому специалист, работающий с детьми, должен отчетливо представлять суть процесса мутации и специфику мужской певческой технологии.

Но эта специфика, так сказать, организационная. Дальше начинается опять физиология, акустика и методика.

Наиболее часто приходится встречаться с возражениями такого плана: зачем мальчикам осваивать женскую певческую технологию, если потом все равно переучиваться на мужскую, и зачем мальчику петь женским голосом, если есть определенные высокоценные эстетические качества именно мальчишеского тембра? В пример обычно приводят Робертино Лоретти.

Практика показывает, что даже при наиболее совершенном владении мальчиком академической женской технологией пения его тембр все равно сохраняет некоторые обертоны, по которым голос безошибочно распознается, как голос именно мальчика. Точно так же при наличии мальчиков в детском хоре их тембр сливается с тембром голосов девочек, но если поет хор мальчиков, то его тембр опять же отличается от тембра хора девочек или смешанного хора.

Те, кто приводят в пример тембр голоса Робертино Лоретти, на самом деле отстаивают не столько характерный тембр, сколько использование грудного регистра как основного рабочего.

Академическая же технология, предлагаемая ФМРГ, предполагает использовать как основной рабочий фальцетный регистр как у девочек, так и у мальчиков до мутации. Сторонники грудного пения мальчиков, понимая, что пример Лоретти не очень удачный, ибо его пение во взрослом состоянии не имеет такой же ценности, как детское, могут привести пример детского пения Хосе Карераса, певшего грудным голосом и не хуже Лоретти. Что ж, в очередной раз придется напомнить тезис об «очень, очень...». Но и не только. Ведь у нас все время идет речь о работе на массовом уровне с детьми без какого-либо отбора, о вокально-хоровой работе, когда ребенок не может контролировать себя сам и педагог тоже не в состоянии делать это непрерывно.

Повторю, что всякое пение имеет право на существование, если оно красиво, музыкально, если исполнитель

талантлив, если он (она) выдерживает нагрузку, не болеет, развивается и т. д. Один и тот же ребенок может прекрасно чувствовать себя в качестве солиста, используя только грудной регистр, но уставать и болеть от пения в хоре, пользуясь той же технологией.

Но если у девочек использование в детстве грудного регистра как основного приводит при взрослении к превращению в так называемые однорегистровые меццо-сопрано (альты), умеющие ровно и даже красиво петь в диапазоне примерно от *соль-ля* малой октавы до *ре-ми* второй октавы и уверенные, что выше у них голоса нет, а есть непонятно что, то мальчиков такая технология, как правило, приводит к очень трудной мутации и после к потере способности петь.

Но, так или иначе, мутация прошла (к ней вернемся в следующем параграфе) и перед нами мужской голос — не важно какой — главное, использующий грудной режим работы гортани, как основной, т. е. поющий тенором, баритоном или басом. Сейчас приходится оговаривать и это, так как, становится все больше мужчин-певцов, выбирающих женский способ пения и работающих по сопрановой или меццо-сопрановой моделям: никакой специфики — все, как у женщин (в пении, конечно). Какова же главная специфика работы с мужским голосом, в отличии от женского и детского, поющего по женской модели.

Главное — совпадение механики голосообразования и тесситуры пения и бытовой разговорной речи. Следствие — гораздо большее разрушительное воздействие речи на пение. Напомню, что женщины разговаривают преимущественно грудными голосами в малой и в нижней части первой октавы, а поют фальцетным режимом и в первой, и во второй октавах, находясь во время пения, в основном, на октаву и более выше речевой тесситуры.

Один из авторов приводит высказывание выдающегося американского баса Джерома Хайнса: «Мой разговорный голос выводит из строя мой же певческий голос еще до начала пения». Знаменитый певец признается, что он не умеет правильно говорить. Для мужчин и в процессе обучения, и в процессе «распевания», разогрева голоса

для профессиональной работы гораздо большее значение, чем для женщин, имеет так называемое *торможение речевого двигательного динамического стереотипа*.

Многие певцы интуитивно находят способ защиты от этого явления, а у некоторых эта защита предусмотрена природой изначально и выражается в *единстве голосовой функции в речи и в пении, выражающемся в постоянном использовании певческого режима*.

Те, кто достаточно общался с профессиональными вокалистами, сразу поймут, о чем идет речь: есть певцы, которых можно «вычислить» по первому же сказанному слову, причем — издали. Настолько красив, звучен и могуч их разговорный голос. Именно такие счастливицы породили крылатую фразу (обычно приписываемую Шаляпину): «Надо петь, как говоришь!» Не верьте, уважаемые коллеги. Это им так кажется. На самом-то деле они все делают наоборот. Они говорят, как поют. А говорить так, как говорят «простые смертные» они, к их счастью, просто не умеют, и слава Богу!

Эта проблема особенно остро стоит у актеров оперетты и мюзикла, где речь постоянно чередуется с пением, да еще с частым одновременным включением танца. Вот здесь и нужно единство речевой и певческой технологии. Если же певец-актер сделает выбор в пользу речи, причем обычной бытовой разговорной — он должен будет работать с микрофоном и подготовиться к усталости голосового аппарата и к болезням, не говоря уже об автоматическом «выпадении» из академической певческой «ниши».

Более разумен другой выход — речь певческим голосом с сохранением всех его особенностей за исключением: более короткие гласные, а следовательно, отсутствие вибрато (ему просто нет времени сработать) и интонация, не заранее приготовленная композитором, как в пении, а своя — спонтанная, рождаемая ситуацией. Все остальное — полностью певческое: работа гортани, дыхания, рупора, даже тесситура такой речи уже будет отличаться от бытовой и приближаться к певческой. У женщин такая речь может быть даже двухрегистровой (грудной и фальцетный режимы). Примеры такой речи можно услышать в записях спектаклей выдающихся ма-

стеров драматической сцены МХАТа, Малого театра, Александринского театра. К сожалению — в прошлом. В наше время такой речью, подлинно сценической, в драме владеют единицы. Как правило, такие драматические актеры и актрисы умеют хорошо петь в академической манере. Но это другая тема для другой книги.

Вернемся к торможению речевого динамического стереотипа у мужчин. Самый простой способ — достаточно длительная тренировочная нагрузка в фальцетном режиме. Объяснение очень простое: мужчины крайне редко используют фальцетный речевой режим в речи как основной. В фониатрии и фонопедии фальцетный голос у мужчины рассматривается как патология. Но в певческом аспекте фальцет полезен для мужчин не только для торможения речевых навыков. Однако сперва надо вернуться к мутации.

2. МУТАЦИЯ И ЕЕ ПРОХОЖДЕНИЕ

В параграфе о регистрах уже упоминалось, что гормональная перестройка организма в пубертатном периоде связана с активным ростом и изменением формы хрящей гортани, с увеличением массы голосовых мышц. Возможные несоответствия хрящей и мышц в этом процессе могут порождать функциональные трудности голосообразования, выражающиеся в резких неожиданных сменах регистров («петухи»), немотивированные интонацией перепады звуковысотности, охриплость, покраснение, отечность слизистой и т. п., обычно именуемые мутационным ларингитом.

Значительно меньшим изменениям подвергаются мышцы, участвующие в производстве звука фальцетного регистра. Самое простое на уровне здравого смысла и очевидности — схожесть тембра фальцетного режима у детей, женщин и мужчин. Можно подойти с другой стороны: как бы ни старался мальчик в домутационном периоде, как бы его ни обучали, но, если он нормален в гормональном отношении, он не сможет издать звук, совпадающий по тембру (не говоря уж о динамике) со звуком грудного регистра мужчины. Наоборот, взрослый мужчина, при хорошо развитом слухе и координации без

особого труда сможет симитировать звук фальцетного режима мальчика.

Пожалуй, опять стоит напомнить, что и мальчик, и мужчина могут имитировать фальцетный режим женского голоса с большим сходством. Правда, мужчины иногда и грудной: вспомните, как Виктор Чистяков пел голосом Руслановой, Зыкиной, Пьехи.

Самым общим образом, с большой долей приближения можно определить концепцию подхода к мутации так: фальцет не мутирует. Все знакомые с практикой хорового образования знают случаи, когда молодые люди уже после мутации (а иногда и во время ее), учась на дирижерско-хоровом отделении музыкального училища, продолжают выступать за «родную» детскую хоровую студию, исполняя партии дискантов и альтов. Неоднократно приходилось встречать юношей с тенорами или баритонами, сохраняющими полный детский диапазон дисканта, вплоть до *ре-ми* третьей октавы.

История вокального искусства очень часто упоминает о том, что выдающиеся вокалисты прошлого (мужчины) часто пользовались фальцетным режимом для имитации женского звучания в комических ситуациях оперы «буффа» и демонстрировали при этом большие исполнительские возможности, вплоть до колоратурных пассажей. Кстати, та же история свидетельствует, что великие певцы обычно были хорошими имитаторами вообще и любили передразнивать друг друга — свидетельство высокоразвитой идеомоторики «двигательного слуха».

Какой же выход в практику дает нам вся эта информация? Очень простой. У мальчика до мутации должен быть хорошо развит фальцетный режим по женской академической модели голосообразования, т. е. со всеми защитными механизмами и/или показателями певческого голосообразования. Во время мутации надо *не молчать, а продолжать координационно-тренировочную нагрузку в фальцетном режиме, постепенно перенося имеющиеся защитные механизмы на формирующийся грудной регистр.*

Традиционно рекомендуемое молчание во время мутации принципиально нереализуемо. Если молчать, то

молчать совсем! Не говорить и не кричать. Подумайте, выполнимо это требование по отношению к подростку? Да, петь он не будет, т. е. не будет заниматься осознанной и контролируемой деятельностью, но зато будет постоянно нагружать свой голосовой аппарат в речевом режиме, мало того, весьма вероятно нагрузка певческая (авторская песня, эстрада, рок) далеко не в оптимальном режиме. Система же дирижерско-хорового образования в его среднем звене принципиально предполагает серьезную нагрузку в хоровом классе и на уроках сольфеджио именно в самый опасный период становления голоса.

Такое рассмотрение реальной ситуации приводит к естественному выводу, что в целях нормального развития голоса в период мутации *особенно важно* не молчать, а работать. Почему же возникла идея молчания в целях охраны? Да потому, что никакой альтернативы молчанию не было, а потеря даже малой толики певческих качеств у мальчика вызывала растерянность и ученика, и учителя, и полагалось за благо прекратить работу. Понимания же того, что работа может продолжаться без опоры на эстетические качества голоса, что можно и нужно сменить критерии эстетические на критерии физиологические, что физиологически правильный, тренирующий, воспитывающий звук может быть совсем непривлекательным эстетически, но, тем не менее, готовить голосовой аппарат к дальнейшей работе во взрослом режиме.

Совершенно очевидно, что во всех других отраслях музыкальной педагогики, в инструментализме, в балете именно период пубертата считается самым важным и плодотворным для становления музыканта, танцора... Происходит это потому, что *в период наибольшей пластичности и наиболее интенсивного развития органа его формирование может происходить при помощи функции этого органа.*

Для работы в период мутации над голосом подростка очень важно знать, чего нельзя делать. Ответ на это дает наша концепция регистрового строения голоса. Нам известно, что наиболее сложным и опасным даже и для взрослого голоса является участок диапазона, где происходит наложение друг на друга по диапазону двух

регистровых механизмов — грудного и фальцетного, т. е. нижний тетрахорд первой октавы. Так же, как мы договорились об условной идее «фальцет не мутирует», — также условимся, что мутация затрагивает прежде всего этот участок диапазона. Следовательно, следующая после рекомендации работы при помощи фальцетного регистра будет рекомендация избегать нижнего тетрахорда первой октавы. Это значит, что после фальцетной нагрузки преимущественно в верхнем тетрахорде первой и в нижнем тетрахорде второй октав (где и привык мальчик петь до мутации), работа должна идти преимущественно в малой октаве, насколько позволяет голос. А для создания оптимальных условий для действия механизмов саморегуляции и переноса уже имеющихся в фальцетном режиме защитных механизмов и показателей певческого голосообразования в грудной регистр целесообразно использовать уже известный межрегистровый пороговый эффект, т. е. петь широкие интервалы в нисходящем движении — с фальцета — в грудной регистр через регистровый порог.

Ширина интервала будет зависеть от уровня мутации: чем ниже может опуститься наш «мутант», тем шире может быть используемый интервал, вплоть до двух октав. Это значит, что исходный фальцетный тон будет находиться в верхнем тетрахорде первой октавы, а получаемый грудной — после скачка вниз — в верхнем тетрахорде большой. Далее можно применить дуодециму, дециму, октаву. С прохождением мутации и укреплении грудного режима работы гортани интервал должен сужаться далее: квинта, терция и, наконец, прима, т. е. пение одного тона поочередно фальцетом и грудным режимом так, чтобы разница в тембре и динамике была минимальная. Это значит, что фальцет, применяя традиционную терминологию, должен быть звучным, «опертым на дыхание», резонирующим в груди, а грудной звук должен быть мягким, воздушным, проточным, резонирующим в голове и по тембру приближаться к фальцету, т. е. становиться тем, что называют «микстом».

Приходится встречать юношей-мутантов в возрасте 13–14 лет, которые выполняют это упражнение с легкостью, что называется, с первого предъявления. Такое

явление может служить тестом на высокую координационную и мышечную готовность для дальнейшей работы.

Таким образом, у нас начинает выстраиваться система-мистификация первого комплекса упражнений ФМРГ для мужчин и юношей-мутантов. Направление звуковысотности в этой системе и последовательность включения режимов работы гортани оказываются противоположными по отношению к первому комплексу для детского и женского голоса. Сперва идет нагрузка в фальцетном режиме, второй цикл — переход от фальцетного режима к грудному через регистровый порог, третий цикл — нагрузка в грудном режиме.

Все остальное, т. е. приемы, двигательные программы, музыкальный и фонетический материал упражнений — все komponуется точно так же. Для специалиста, достаточно уверенно овладевшего системой-мистификацией, описанной со всеми подробностями в приложении, не составит трудности разработать аналогичный координационно-тренировочный алгоритм и для мужского голоса.

Я не вижу смысла поэтому повторять подробное описание как словесное, так и нотное, буквенное. Как и заявлено в названии главы, речь идет только о специфике и особенностях применения того или иного приема, о специфике и особенностях самонаблюдения, самоанализа и самоимитации.

Предполагается, что юноша, вошедший в период мутации, ранее был проведен через первый комплекс упражнений ФМРГ, а может быть, и через второй и третий в мальчишеском домутационном возрасте. У него хорошо развиты навыки управления артикуляционным аппаратом и развиты показатели певческого голосообразования по женской академической модели. В этом варианте после быстрой привычной разминки — артикуляционной гимнастики — сразу же начинается тренировочная нагрузка в фальцетном режиме. Всего три программы: 1) имитация звука «Р» вибрацией губ, 2) фонация одновременно с выдуванием воздуха через вытянутые трубочкой плотно сомкнутые губы, 3) пение фальцетным режимом попевок и последовательностей гласных для набора времени тренировочной нагрузки. Общее

время нагрузки в фальцетном режиме должно составлять не менее 10 и не более 15 минут непрерывного звучания, т. е. пауза — только для вдоха, а все попевки, в том числе 1-й и 2-й программ должны исполняться в быстром темпе. Однако мы уже перешли к следующему параграфу.

3. КОМПОНОВКА И ИСПОЛНЕНИЕ УПРАЖНЕНИЙ В ФАЛЬЦЕТНОМ РЕЖИМЕ И С ПЕРЕХОДОМ В ГРУДНОЙ

Как набрать требуемые 10–15 минут времени фальцетного пения. Опять должен напомнить, что указываемое время есть не среднепотолочная величина, а минимально необходимое для набирания организмом определенной инерции. Набирает инерцию прежде всего мозг: тормозится речевой стереотип, раскручивается маховик певческого. Набирает инерцию гортань: краевое смыкание, большая фаза размыкания, присущие фальцетному режиму. Набирает инерцию дыхание: фальцет в любом случае требует больше воздуха для звука, а вибрация губ и выдувание — обеспечиваются необходимой для пения гладкомышечной выдыхательной системой. Это самое общее обоснование. За этим стоит достаточное количество данных научной литературы и двадцатилетний опыт практики.

Все упражнения 1-го комплекса реализуются на гаммообразных поступенных нисходящих и восходяще-нисходящих попевках в объеме терции и квинты. Каждое упражнение исполняется в одном варианте четыре раза, после чего что-то меняется. Это называется «шаг программы». Для наших целей может быть достаточным, если изменилась хотя бы одна гласная в последовательности. Это уже толчок для активизации внимания. Если пропеть 1-ю и 2-ю программы и в терцовом, и в квинтовом вариантах, но не по четыре раза, а, например, в диапазоне октавы каждый шаг, то время существенно увеличится. Октава может быть *до* первой — *до* второй, или *ре* первой — *ре* второй или *ми*-бемоль первой — *ми*-бемоль второй и в зависимости от имеющихся у ученика возможностей фальцетного режима.

Если фальцет идет вниз — в малую октаву, но труднее во вторую, то диапазон может быть *ля* малой — *ля* первой или другие тоны. Это не существенно. Кто-то может петь и в более широком диапазоне, например, от *си*-бемоль малой до *фа* второй и все ровным фальцетом. Кому-то придется всю нагрузку укладывать в сексту или квинту — неважно. Важно набрать время.

Наибольшее время нагрузки будет на 3-й программе, т. е. просто на пении фальцетом. Не надо думать, что автор здесь изменяет своим же принципам. Не забудьте, что фальцет в данном варианте является уже не основным, а дополнительным регистром, что самонаблюдение и самоанализ для мужчины во время фальцетного звучания могут быть связаны с трудностями, в том числе психологического характера.

Надо упомянуть и вариант, когда описываемые упражнения будут предложены не юноше, прошедшему в детстве 1-й комплекс ФМРТ, а взрослому мужчине-вокалисту, для которого фальцет в принципе может представлять трудность, и придется обратиться к упражнениям домусыкального характера и вспомнить о доречевой коммуникации. А у вокалистов могут быть всякие предубеждения против фальцета. Мне приходилось сталкиваться с такими, например: «Мой педагог говорил мне, чтобы я никогда не пел в пьяном виде и фальцетом». Или: «Фальцет — это разврат для голоса». О легенде, что фальцет издается «ложными связками» я уже упоминал выше.

Что лежит в основе данных предубеждений. Дело в том, что фальцет, как и грудной регистр, как и свистковый, может иметь разную форму реализации. Скажем грубо: певческую и непевческую. Думаю, многим приходилось встречаться с певцами, вполне профессионально поющими в грудном режиме и имеющими совершенно беспомощный фальцет непевческого тембра, да и тот извлекаемый с большим трудом. Мне приходилось встречаться с профессиональными вокалистами, заявляющими, что у них фальцета нет вообще, а при попытке спеть фальцетом демонстрирующими спазм гортани. Причем, это не обязательно пропитые и прокуренные басы. Это могут быть вполне свежие тенора. То есть, если какая-то

функция органа не развивается, то может возникнуть впечатление, что ее и нет совсем. Вероятно, что, сталкиваясь с такими вариантами фальцета, вокалисты и набрали информацию для предубеждений против фальцета. Может быть и противоположный вариант. В книге Лаури-Вольпи «Вокальные параллели» можно встретить утверждение, что необыкновенный по красоте и уникальный по выносливости и певческой долговечности голос Бенъямино Джильи — «хорошо обработанный и укрепленный фальцет», которым Джильи, якобы, научился владеть в период своего пения в католических храмах. Джильи действительно виртуозно владеет всеми возможностями своего голоса и в том числе иногда пользуется фальцетом в нюансе пианиссимо или использует его как характерную краску. Но великолепное звучание верхнего участка диапазона, давшееся ему, кстати, не сразу и не без труда — почитайте мемуары певца — это наоборот, виртуозное владение грудным режимом и всеми его защитными приспособлениями, в том числе умение истончать голосовые складки в грудном режиме до фальцетной тонкости и фальцетного пропуска дыхания.

Чтобы не выделять этот вопрос в отдельный параграф, сразу коснусь диагностической и прогностической функции фальцета в мужском голосе. Прошу иметь в виду, что все это наиболее общие правила для усредненного варианта и что хорошие голоса, а тем более очень хорошие, — это исключение из всех правил.

Если вы встретили спорный вариант мужского голоса, и неясно, кто перед вами — тенор или баритон — слушайте фальцет. Правило таково: если мужчина без затруднений поет фальцетом и легко имитирует женский голос, то, скорее всего, это баритон или высокий бас. Если же мужчина затрудняется петь фальцетом, испытывает спазматические явления в гортани при попытке издать фальцет или если его фальцет даже при некачественном непевческом звучании сразу распознается как мужской голос — скорее всего, перед вами тенор. В работе с дирижерами-хормейстерами в соответствующих учебных заведениях такая неопределенность бывает очень часто. Так же и в любительских коллективах.

Кроме того, надо учитывать, что четко выраженный тембр, точно диагностирующийся как бас, баритон или тенор, как правило, связан с целым рядом других положительных качеств, т. е. относится к разряду «очень, очень...». Но положительные певческие качества могут присутствовать и при нечеткой выраженности типа голоса. Имеются так называемые промежуточные голоса «бас-баритон», «баритональный тенор». Если такой голос имеет большой диапазон и большую силу, то все шансы стать выдающимся певцом в труднодоступном для обычных голосов репертуаре, например вагнеровском. История вокального искусства знает примеры перехода певцов из одного типа голоса в другой. Промежуточные голоса находят себе применение в оперетте и мюзикле. В любом случае фальцет и регистровый порог помогут певцу найти наиболее естественный тембр и оптимальный участок диапазона.

Но могут быть случаи, когда фальцет не будет работать для определения типа голоса. Это происходит тогда, когда в детстве у мальчика фальцетный режим был так хорошо развит по женской академической модели, что после мутации все сохраняется независимо от типа голоса. Поэтому, прежде чем тестировать певца, целесообразно выяснить его певческую историю, пел ли он в детстве и как проходила мутация.

С такими опытными с детства певцами надо быть очень осторожными. Детское пение может оставить стойкие навыки, например пения с повышенной гортанью, когда природный баритон поет тенором и делает это достаточно удобно и качественно, а перевод его в баритональный тембр с понижением гортани может вызвать неудобство и сопротивление. Найти естественное положение гортани для каждого конкретного певца поможет регистровый порог, и уже он будет играть диагностическую функцию, но об этом далее.

Если фальцет «не находится», то целесообразно применить те упражнения из 1-го комплекса, которые предусматривают формирование фальцетного регистра, в том числе — упражнения из домусыкальных 2-го и 3-го циклов.

Фальцет может играть диагностическую роль для определения общего и органического состояния голосовых

складок. Так, например, если певец при общем нормальном самочувствии и звучании не может издать фальцетом качественный тон в нюансе пианиссимо, при том, что обычно он это делает, значит, надо бить тревогу. Голосовой аппарат либо сильно переутомлен, либо — нездоров. То же самое, если фальцет сипит. Если же фальцет его при обычном нормальном звучном состоянии вдруг пропадает совсем, то певцу не надо обольщаться тем, что грудной голос у него звучит как обычно: скоро будут неприятности, вплоть до новообразований гортани — надо обращаться к врачу, снимать нагрузку, а если это бывает систематически — пересматривать технологию.

Оговорю следующий абзац: это только мой опыт, мои наблюдения. Я никому ничего не рекомендую, а просто рассказываю о своем опыте. Я проводил и такие эксперименты: работа с певцом велась исключительно в фальцетном режиме, грудной режим не затрагивался никакими приемами и упражнениями. Цель ставилась как совершенствование тембральных качеств и управляемости фальцетного режима, в том числе развитие силы и диапазона. Пение же репертуара осуществлялось только грудным режимом, опять же без какого-либо моего вмешательства. Я только наблюдал за изменениями. Вывод: развитие и совершенствование технологии пения, повышение качества тембра, развитие интенсивности и диапазона фальцетного режима оказывает ярко выраженное положительное влияние на технологию пения и качество звучания грудного режима. Если работа идет с певцом, обладающим высокой способностью к самонаблюдению и самоанализу, — работа идет быстрее, если певец мало развит в этом отношении — работа идет медленнее, но все равно идет в том же направлении. Особенно важно то, что результат не зависит от субъективного отношения певца к процессу: доверяет он или не доверяет, уверен в успехе или нет — процесс идет. Сопротивление певца замедляет процесс, но результат все равно проявляется. Сопротивление имеется в виду подсознательное, сопротивление навыков, регулировочного образа. Сознательное сопротивление обучаемого — это вопрос этики, а не технологии.

Продолжим описание фальцетной нагрузки. В 3-й программе поются следующие последовательности гласных: нисходящие попевки — У, Ы, А, УОА, ЫЭА, АОУ, АЭЫ. Восходяще-нисходящие попевки: У, Ы, А, УОАОУ, ЫЭАЭЫ, АОУОА, АЭЫЭА. Очевидно, что в том и в другом случаях три первых упражнения исполняются с удержанием гласного на всех трех или пяти ступенях попевки. Далее — в терцовых попевках на каждый тон меняется гласный, а в квинтовых — на один гласный приходится два тона, т. е. две ступени, кроме самого последнего, замыкающего попевку: одна ступень (первая) — один гласный.

Вот и все — и это очередной пример составления системы-мистификации. Теперь надо найти такое количество повторений и такой диапазон, чтобы было удобно набирать время тренажа.

Разумеется, нельзя пытаться сразу же без постепенного установления координации, нахождения удобства выходить на требуемый уровень нагрузки. Может просто стать плохо. Возникнет головокружение, сухость во рту и горле. Во всем желательно придерживаться здравого смысла, особенно, если работа идет с мутантами, подростками. Надо сразу предупредить, что нагрузка в фальцетном режиме — тяжелая физическая работа. И условие ее выполнения — постепенное привыкание и нахождение общего удобства.

Второй цикл первого комплекса упражнений ФМРГ для мужского голоса — переход от фальцетного в грудной режим.

О цели и смысле этого цикла уже было сказано достаточно. Остановлюсь только на самом спорном и скользком вопросе — положении гортани. Петь, петь профессионально, музыкально и выразительно можно с любым положением гортани. Но считается установленным, что комплексное включение защитных механизмов голосообразования, предусмотренное технологией академического пения, происходит с пониженным положением гортани. Пониженное — относительно покоя или бытовой разговорной речи. Что касается мужчин, то считается, что мужское пение (особенно у низких голосов) пение на сильно опущенной гортани, а уж верхний участок

диапазона, так называемое прикрытие, — это прежде всего умение опускать гортань.

Установлено, т. е. установлено для какой-то массы усредненных случаев. И в массе оно действительно так и есть. Причем, для всех типов голосов, в том числе и женских. Детские голоса никто на этот параметр не исследовал.

Практика же показывает очень большой разброс отклонений от этой закономерности и в ту и в другую сторону. Так, например, мне приходилось наблюдать — только наблюдать в совместной работе — певца, который, будучи выраженным лирическим баритоном, в большой и малой октавах пел с пониженной гортанью, а на *до-ре* первой октавы его гортань начинала подниматься вверх и буквально скрывалась в мышцах дна ротовой полости. В этом положении гортани певец свободно шел вверх до *ля-си*-бемоль, держал любую тесситуру, сохраняя тембр и динамику. Он рассказывал, что пока его учили понижать гортань — голос не шел выше *ре-ми* первой октавы. Слава Богу, нашелся педагог, который не стал относиться догматически к положению гортани, я взял ориентацию на качество певческого тона и комфортность ощущений певца. И оказался прав. Хотя сам этот педагог пел весь диапазон на пониженной гортани. Немало аналогичных «отклонений от нормы» и в истории вокального искусства. Поэтому будем говорить не об установлении пониженного положения гортани, хотя оно и будет, и должно быть в большинстве случаев, а о *нахождении оптимального положения гортани с помощью межрегистрового порогового эффекта*.

Как правило, у среднеарифметического певца, специально не занимавшегося фальцетом, при выполнении упражнения в фальцетном режиме гортань поднимается по сравнению с положением покоя и, тем более, по сравнению с обычным певческим положением. При исполнении широкого интервала вниз с переходом глиссандо через регистровый порог в грудной режим, обязательно произойдет перемещение гортани по вертикали вниз, отчетливо наблюдаемое визуально и наощупь. Обычно это положение отличается от того, которое занимает гортань в привычном певческом режиме, т. е. под руководством

существующего регулировочного образа. Соответственно и звук, получившийся в грудном режиме, после порога тоже будет отличаться от привычного. Если певец поет на пониженном положении гортани, это не значит, что это положение является для его голосового аппарата оптимальным. Оно может быть просто привычным, так же как и сам голос, сформированный либо спонтанно в певческой деятельности, либо под воздействием подражания, либо под влиянием представлений и вкуса педагога. Везде вероятна ошибка и уход от природной саморегуляции, от оптимума. Предлагаемый прием создает условия для нахождения этого оптимума. Далее все по схеме: самонаблюдение, самоанализ, самоимитация.

Упражнения работают сами по себе, работает время. Но если в процесс включается сознательное самонаблюдение и певец, к примеру, найдя комфорт на фальцетном цикле упражнений, будет сознательно пытаться перенести этот комфорт через регистровый порог в грудной режим, то дело пойдет гораздо быстрее. Если же этот комфорт будет анализироваться и певец будет, скажем, ощущение «проточности», имеющееся на фальцете, сознательно сохранять во время нисходящего глиссирования и в грудном режиме — это будет идеальный вариант работы.

Как строятся упражнения после нисходящего глиссандо на широкий интервал? Возьмем нейтральный вариант интервала, исполнимый для любого мужского голоса: дуодециму *соль* первой октавы — *до* малой. Тональность *до* мажор. *Соль* первой октавы — фермата, далее — глиссандо через регистровый порог на *до* малой и сразу же — восходяще-нисходящая попевка *до-ре-ми-ре-до* восьмыми в умеренном темпе. Или такая же попевка в объеме квинты *до-ре-ми-фа-соль-фа-ми-ре-до*. То есть кроме интервала — все то же самое. Все остальное, т. е. постепенное повышение тональностей и сужение интервала, вам подскажет каждый конкретный обучаемый по такому тесту: после нисходящего глиссандо при исполнении восходящей попевки гортань певца должна быть неподвижна и занимать то положение, которое она нашла при помощи регистрового порога. Если это положение не сохраняется и при подъеме в первую октаву, как

обычно и происходит, гортань начинает подниматься — значит рано, значит мышцы гортани и окружающие ее мышцы не готовы, а управляющая система не нашла оптимальной координации, не выработала нужных приспособлений, не нашла адаптации. Тренаж должен продолжаться в той тесситуре, в которой требование неподвижности гортани выполняется. При визуальном наблюдении необходимая адаптация находится очень быстро.

Осознательный контроль в этих упражнениях нежелателен, так как певец, не отдавая себе отчета, начнет рукой удерживать гортань, что может привести только к нежелательным напряжениям окружающих мышц шеи, которые слишком сильны, чтобы регулировать столь тонкий процесс.

Когда певец будет достаточно подготовлен к исполнению этих упражнений на интервалах квинта и терция, не говоря уже о приме в первой октаве, то вступает в силу еще одно важнейшее условие работы. На квинте при исполнении после интервала попевок в объеме квинты же, соответственно — после интервала терции, в объеме терции будет происходить следующее: один и тот же тон будет исполняться сперва фальцетным режимом, а затем — грудным. При этом тон будет в любом раскладе тональностей находиться уже в первой октаве.

Если певцу удастся удерживать после глиссандо и порога гортань в неподвижном положении, то восходящее движение по гамме должно быть, во-первых, глиссирующее, без толчков и придыханий, а во-вторых — без усиления тона и без физических телесных, в том числе дыхательных, усилий. Это весьма сложное задание, и более-менее быстро справиться с ним можно только при сознательном отказе от контроля за качеством тона, при, как говорят шахматисты, «жертве качеством».

Жертва эта, естественно, субъективная, так как, контролирующий преподаватель может, давая такое задание, отметить, что при его выполнении тон ученика качества не теряет объективно, а только *не усиливается, не становится громче*, приближаясь по тембру к исходному в упражнении фальцетному тону. Подчеркиваем, что речь идет об отсутствии именно телесных, дыхательных усилий типа «натуживания», «опоры» и,

именно, в этих упражнениях. Усилие же, конечно, будет и весьма большое, но *усилие нервное, волевое*. И еще одно явление, которое будет сопровождать эти упражнения и будет связано с нервным, волевым усилием. Это ощущение прохода воздуха через гортань во время пения грудным регистром, совпадающее с тем же ощущением на фальцете. Повторю, что это реальный процесс протекания воздуха через голосовую щель, между работающими голосовыми складками и этот процесс может реально ощущаться.

Важно не поддаваться желанию «поддать», «нажать», пропеть тон любой ценой. Задача в том, чтобы глиссировать восходящую часть попевки без усиления тона, отслеживая ровность и неизменность прохождения потока воздуха через голосовую щель и сопоставляя этот процесс с фальцетными ощущениями. Препятствует этому обычно боязнь возврата на фальцет на верхней ступени попевки, а то и раньше, причем возврата неожиданного, в виде «кикса», «срыва», «петуха».

Поэтому такое явление необходимо программировать и давать обучаемому соответствующую установку: лучше возврат на фальцетный режим, но без добавления усилий. Тогда постепенно верхняя граница упражнения будет подниматься вплоть до крайних тонов диапазона — будет вырабатываться адаптация всей системы.

При точном соблюдении всех перечисленных условий и достаточном тренаже вырабатывается навык пения в верхнем участке диапазона в нюансе пиано, формируется краска «меццо-воче». Все это является фундаментом для последующего развития полнозвучного верхнего участка диапазона без форсирования.

В качестве «побочного продукта» такой работы формируется и комплекс ощущений «опоры» как реакции органов дыхания через внутренние органы на мышцы стенки живота, боков и спины. Но это будет появляться как следствие верной работы голосового аппарата и, что может быть самое главное, в конечном счете — появляться *ненасильственно!*

Еще один возможный и желательный момент самонаблюдения в этом цикле упражнений. В большинстве случаев при достаточно интенсивном звучании фальцетного

режима имеется произвольная реакция грудной клетки в области трахеи: подъем грудины одновременно с фонацией. При скольжении голоса на широкий интервал вниз и переходе в грудной регистр грудь так же произвольно опускается. Желательно произвольно удерживать то положение грудной клетки, в которое она приходит при пении в фальцетном режиме, при переходе в грудной режим. При пении попевок в грудном режиме желательно также удерживать приподнятое положение грудной клетки. Желательно — потому, что это трудно и не сразу и не у всех может получиться. Нужно время.

И последнее о втором цикле. Дозировка упражнений. Если нагрузка в фальцетном режиме имеет точную временную дозировку, то упражнения с регистровым порогом дозируются индивидуально, в зависимости от уровня подготовки и одаренности обучаемого. Тест — все тот же. Если обучаемый свободно выполняет переход из фальцетного режима в грудной и обратно на одном тоне с максимальным тембровым и динамическим сходством до предельных тонов употребительного диапазона каждого конкретного типа голоса — упражнения не нужны в координационно-тренировочном отношении. Их можно использовать для настройки и разогрева, для коррекции регулировочного образа и т. д.

Если же тест показывает неготовность, то доза зависит от общего времени тренажа, которым располагают учитель и ученик в процессе обучения в целом и на каждом конкретном уроке. В самом общем плане урок может распределяться по времени на три равные части: 10 минут — работа в фальцетном режиме, 10 минут — на переходе из фальцетного в грудной и столько же — в грудном. Далее, при достаточно уверенной координации и достаточном тренаже упражнений 2-го цикла они остаются в каком-то минимально необходимом количестве, а основное время нагрузки будет приходиться на 3-й цикл — упражнения в грудном режиме.

И опять вернусь к центральной идее, теперь уже в связи с дозировкой упражнений для мужского голоса. Предвижу тяжелый вздох читателя-практика: это сколько же времени нужно? Полчаса на одни упражнения! Полчаса — это совсем немного. Хотя я и избегаю в этой

книге цитат и ссылок, но все же напомним о том, как занимался своим голосом величайший мастер стиля бельканто, «король баритонов» начала эпохи грамзаписи Маттиа Баттистини. Во-первых, ему принадлежит высказывание о своей истории обучения пению: «Это была десятилетняя война. Впрочем, я и сейчас ее веду!» А во-вторых, автор книги о великом певце — Пальмеджани — свидетельствует, что Баттистини ежедневно по три часа пел только упражнения и вокализы. После этого он пропевал партию или программу, которую должен был петь сегодня, и, наконец, партию или программу, которую предстояло петь завтра. Получается минимум пять часов. Нагрузка соответствует профессиональной нагрузке пианиста или скрипача. Что это давало? Возможность при заключении контрактов делать такую оговорку: «Не более четырех спектаклей подряд». Вдумайтесь в это условие. Баттистини пел естественно, только главные партии или сольные концерты, состоящие, в основном, из оперных арий высшей сложности. В наше время солисты такого положения поют, как правило, не более пяти-шести спектаклей в месяц! И это считается большой нагрузкой. Я уже не говорю о том, что Баттистини был в прекрасной форме до глубокой старости. А для любителей порассуждать о благотворном влиянии на голос итальянского климата напомним, что много зим подряд певец работал в Петербурге и Москве. Да, конечно, это вершина, да, конечно, социальные условия и т. д., но надо же нам иметь какие-то ориентиры. Вот они: хорошо поет только тот, кто поет очень много. В этом заложен, кстати, и жестокий естественный отбор искусства: кто не выдерживает — теряет голос и выбывает из профессии.

Почему я не заводил так подробно речь об этом раньше? Очень просто! Мы подошли к мужскому голосу, т. е. к голосу взрослого человека. А психология мужчин такова, в том числе подростка, что он будет заниматься каким-то делом, в том числе и пением, только если будет иметь какие-то перспективы, в том числе профессиональные.

Думаю, что задачей любого учителя является скорейшее создание условий для автономной работы ученика.

Инструменталисты идут по такому пути с самого начала, встречаясь с учеником два раза в неделю и давая домашние задания. В пении с маленькими детьми это невозможно, за исключением выучивания наизусть текста и мелодии. Со взрослыми это не только возможно, но и необходимо, памятуя вариацию центральной идеи: *научить петь невозможно, петь можно только научиться*. Фонопедический метод — это один из путей автономной работы над голосом, один из путей *самообучения*.

4. СПЕЦИФИКА ИСПОЛНЕНИЯ УПРАЖНЕНИЙ В ГРУДНОМ РЕЖИМЕ

Итак, в результате фальцетной нагрузки обучаемый затормозил речевой двигательный стереотип и набрал большую инерцию действия дыхательной мускулатуры. В результате упражнений с регистровым порогом у обучаемого сформировался регулировочный образ своего голоса в грудном режиме, установилось некоторое оптимальное положение гортани и в грудном режиме голосовые складки «переняли» от фальцетного краевое, т. е. наиболее экономичное смыкание. Будем также надеяться, что от фальцетного режима регистровый порог перенес в грудной и увеличенную фазу размыкания.

Предыдущий абзац описал не конечный результат какого-то длительного периода работы на первом и втором циклах, а то, что должно, может и будет происходить во время каждого урока. Другое дело, что уровень результата первых уроков будет один, а уровень результата трех месяцев работы будет другой. Другим будет и уровень осознания результата, т. е. изменения, которые произойдут с регулировочным образом.

В начале работы на упражнениях первого комплекса важно быть готовым к тому, что голос, который будет возникать в грудном режиме во втором цикле после регистрового порога, будет сильно отличаться от привычного. Если при работе с детьми и женщинами мы выводим их в фальцетный режим, которого, предположим, еще не было в их певческом опыте, то новизна этого голоса может быть нейтральна по оценке: ну новый и новый, значит, так надо. У мужчин может быть какой-

то, пусть даже небольшой, певческий опыт и обязательно в грудном режиме, а, значит, и регулировочный образ. В любом случае имеется регулировочный образ речевого голоса. В наше время очень высока вероятность прихода учащих, поющих речевым голосом по эстрадной или даже рок-модели. Естественно, что включение хотя бы одного из механизмов академического пения окажет столь сильное воздействие на результат, что он может быть просто не принят обучаемым, настолько он будет отличаться от привычного, хотя и неосознаваемого, регулировочного образа.

Исходя из этого, целесообразно во время исполнения упражнений в грудном режиме время от времени «напоминать» себе тот «новый» голос, который возникает в результате действия регистрового порога со всеми сопутствующими явлениями вибро-, баро- и проприорецепции. Напомню, что регулировочный образ включает в себя все это вместе с акустическим восприятием и представлением своего голоса.

Цикл упражнений в грудном режиме для мужского голоса включает в себя все те же программы, что и для женского, с некоторыми дополнениями и уточнениями, относящимися, в основном, к самонаблюдению и к самоанализу. Отличие также и в диапазоне.

Оговорим прежде всего диапазон и тесситуру. Независимо от имеющегося или предполагающегося типа голоса большинство упражнений исполняются в малой октаве. Упражнения, использующиеся в качестве дополнительного регистра «штро-бас», целесообразно начинать как можно ниже — из верхнего тетрахорда большой октавы, независимо, опять-таки, от типа голоса. Напомню, что нижний участок диапазона обладает очень важной особенностью: в нем невозможна форсировка, низкие тоны поются либо верно, либо никак.

Выход в первую октаву производится только на двух упражнениях: фонации с выдуванием и нейтральной гласной. Причем выход в первую октаву на упражнениях третьего цикла должен быть подготовлен упражнениями второго: выходить в первую октаву можно только до тех тонов, на которых работает вышеуказанный тест: поочередная фонация фальцетным и грудным режимами

с максимальным тембровым и динамическим сходством. Желательно соблюдать эту закономерность опять же независимо от типа голоса.

Если ваш обучаемый, например, тенор и может, как говорят вокалисты, «здоровьем», т. е. природными данными, громко закричать высокий тон — пусть даже верхнее *до* — это ни чего не значит, кроме того что у него большой физиологический ресурс и что «овчинка стоит выделки». Упомянутый тест покажет вам, до какой высоты в первой октаве идет его голос в управляемом нефорсированном варианте.

Еще одним показательным и простым тестом является певческое вибрато. Естественно, при его наличии и соответствии эталонным величинам. Если вибрато у певца отвечает требованиям академического стандарта в малой октаве — смотрите, до какой высоты тона оно будет сохраняться в первой. Как только вибрато начинает «останавливаться» или, наоборот, переходить в тремоляцию, — значит, равновесие голосообразующих факторов нарушается, что и есть форсировка. При переходе из фальцетного в грудной режим на интервалах квинте, терции и prime сохранность вибрато тоже желательна. Если, конечно, оно есть на фальцете. Если фальцет у вашего обучаемого безвибратный, то пусть и на грудном голосе сохраняется безвибратный тон, иначе переключение будет слишком резким и самонаблюдение будет затруднено. Поочередное пение одного тона фальцетным и грудным режимом лучше отрабатывать на безвибратном тоне — вспомните «воче ферма». Обратите внимание и на то, что при дефектах вибрато в грудном режиме они могут уменьшиться, а то и совсем исчезать в фальцетном режиме.

Тест стабильности положения гортани при выходе в первую октаву тоже может применяться, но с оговорками индивидуального подхода. Тут уже возможны варианты. Необходимо хорошо изучить особенности голосового аппарата обучаемого, чтобы быть уверенным, что именно это положение гортани является для обучаемого оптимальным и именно оно должно сохраняться на всем диапазоне. Но даже и при таких условиях тест визуального наблюдения за стабильностью гортани должен при-

меняться только вкупе с контролем за всеми другими показателями голоса, за качеством тембра и общей ком-фортностью голосообразования.

Самый трудный для применения — тест фонетический. Да и употребляться он может только по отношению к редким лицам с «от природы поставленным голосом», в том числе верхним участком диапазона. Если вы хорошо слышите, как у такого певца при подъеме в первую октаву плавно и незаметно любой гласный звук, какой бы он ни пел, меняется в сторону нейтрального гласного (если вы это слышите), можете применять этот тест. Но сначала лучше научиться слышать это процесс у выдающихся певцов.

В вокальной педагогике применяется осознанно и неосознанно тест сохранения при подъеме в первую октаву высокой певческой форманты или «звонкости» голоса, «металла» в тембре. С этим тестом надо быть особенно осторожным, так как очень трудно в небольшом помещении на близком расстоянии отличить свистящий обертон высокой форманты от оглушительного звона пересомкнутых голосовых складок, так называемого в певческой кухне фальшивого металла. Последний в условиях класса обычных размеров производит гораздо большее впечатление на неискушенное ухо, чем истинная высокая форманта, которую в полной мере можно оценить только в большом зале и с большого расстояния, когда голос становится тем больше, чем больше зал и чем дальше располагается слушатель. Далее будет описано специальное упражнение, формирующее высокую форманту и приучающее отслеживать ее в своем и чужих голосах.

Итак — упражнения 3 цикла. При описании я буду пользоваться названиями и всей терминологией, которая применяется в Приложении. Если изменений нет, то уточняться будет только диапазон и дополнительные условия и движения.

Первая программа 3 цикла — имитация звука «Р» вибрацией губ — 5 шагов. Исполняется без изменений. Диапазон — вся малая октава. После того как обучаемый хорошо освоил положение ротоглоточного рупора, именуемое «нейтральный гласный», можно петь это упражнение выше — в пределах, которые покажут вышеуказанные

тесты. Для выхода в первую октаву можно исполнять это упражнение на более широкой попевке: восходяще-нисходящая гамма от первой до девятой ступени. Шаги сохраняются те же, что и на трех- и пятиступенных попевках. Те движения, что выполнялись на третьей или пятой ступенях — выполняются на девятой.

Вторая программа: «штро-бас» — грудной режим. Все так же. Желательно начинать как можно ниже. Для увеличения нагрузки в систему-мистификацию можно включить, как и в первой программе, гамму с девятой ступенью. Не забудьте про условие: расслабленный язык, свободно лежащий на нижней губе и своей передней частью не участвующий в артикуляции. Все упражнения со «штро-басом» начинаются с гласного «А» и им же заканчиваются. Т. е. всего три варианта: попевка или гамма с девятой ступенью на «А», на «АОУОА» и на «АЭЫЭА» — это для восходяще-нисходящего варианта. Для нисходящего варианта — все, как в Приложении. В самонаблюдении и самоанализе — полное отсутствие усилия при переходе — пороге — от «штро-баса» к грудному режиму, реакция внутренних дыхательных мышц, ощущаемая через стенку живота и/или бока и спину в момент порогового перехода к грудному режиму, наблюдение за эффектом «маскировочной артикуляции» на базе гласного «А».

Третья программа: «шип-голос». Исполняется без изменений со всеми постепенно добавляющимися заданиями. Исполняется *только в малой октаве!* Материал — только попевки в объеме терции и квинты. Очень важная программа для развития фонационной функции трахеи, для формирования механизма высокой форманты. Самонаблюдение — то, что указано в описании, маскировочная артикуляция, *концентрация внимания на ощущении повышенного давления в трахее во время издавания шипящего звука, цель — воспроизведение этого ощущения на звуке грудного режима* — самоимитация.

Четвертая программа: «пульсирующие упражнения». *Исполняются только в малой октаве без каких-либо изменений.* Самонаблюдение и самоанализ — постепенное включение в регулировочный образ своего голоса певческого вибрато, если его не было ранее. Если вибра-

то было, то осознание его дыхательной и слогаделительной природы, осознание его управляемости. Если вибратор имеет дефекты, осознание дефекта, его коррекция и, в результате, — коррекция регулировочного образа. Самонаблюдение за возможностью участия всего туловища вплоть до промежуности в работе певческого дыхания: «ощущение глубокой опоры».

Пятая программа: формирование механизма «прикрытия» или «нейтрального гласного». Исполняется без изменений. Вся координация находится и тренируется в малой октаве. Только при овладении координацией можно подниматься в первую октаву, соответственно вышеописанным тестам. При освоении упражнения необходимо переходить к дальнейшей работе над *маскировочной артикуляцией на базе нейтрального гласного*. Упражнения выполняются в так называемом переходном участке диапазона, охватывающем для мужских голосов всех типов нижний тетрахорд первой октавы. Для баса это будут тоны примерно от *си*-бемоль малой до *ре* первой октавы, для баритона — от *до* до *ми* первой октавы и для тенора — от *ми* до *соль*. Упражнения могут выполняться как на отдельных тонах, так и на верхних ступенях восходяще-нисходящих попевок в объеме терции и/или квинты с ферматой на третьей или пятой ступени. Суть упражнения состоит в переводе нейтрального гласного, обозначаемого в условной записи как «Ы» в круглых скобках, в другие гласные. Порядок такой: «Ы» — «Э закрытый» — движение языка минимальное, челюсти и губы неподвижны, *обязателен визуальный самоконтроль в зеркале!* Напомню, что гласный «Э закрытый» — это гласный, совмещающий в себе признаки гласных «Э» и «И», как, например, в слове «лЕйка», когда язык движется к положению «И» — «И краткому».

Следующий шаг этой программы — наиболее сложный, но он же и главный, так как представить себе гласный «А» в закрытом виде фонетически довольно трудно: он встречается в естественном языке только в кратком безударном виде. Закрытый «А» — это уже чисто академическое вокальное приспособление, и его просто, как говорят, «надо выучить», т. е. научиться слышать. Сложность также и в том, что в этом упражнении, точнее

шаге программы, нельзя указать, какое движение какими мышцами надо сделать, ибо работает неосознаваемая произвольная мускулатура глоточной части и корня языка. Порядок гласных: «Ы» — «Э закрытый» — «А». Переход с «Э закрытого» на «А» совершается *без движения языка, челюсти и губ*, а только за счет слухового представления, опережающего действия и волевого усилия, т. е. желания спеть «А», контролируя в зеркале неподвижность языка, находящегося в положении нейтрального гласного. Напомню, что края — боковые части языка — максимально приближены к верхним коренным зубам, а исходное положение упражнения — «Н носовой» или заднеязычный носовой сонант. После того, как выполняется гласный «А» в «прикрытом» варианте — можно продолжать маскировочную артикуляцию гласных «О» и «У», что значительно проще: они выполняются только за счет работы губ при также по-прежнему неподвижных языке и челюсти.

И опять я должен воззвать к здравому смыслу! Условие неподвижности языка — это условие относительное. Само собою разумеется, что живой орган не может быть в абсолютной неподвижности. Тем более что часть мышц этого органа не контролируется сознанием.

Итак, дальнейшие последовательности гласных: «Ы» — «Э закрытый» — «А» — «О» и последний шаг — «Ы» — «Э закрытый» — «А» — «О» — «У». Главная задача самонаблюдения — визуальный контроль положения языка и работы губ. Слуховое самонаблюдение и самоанализ — фиксация специфической формы гласных в их «маскировочном» варианте на базе нейтрального гласного. Задача самоимитации в дальнейшем — только за счет установившегося регулировочного образа, как опережающего представления о форме этих гласных — исполнение их в любом контексте, в любой комбинации, с любыми согласными.

В перспективе целесообразно сопоставлять гласные в малой октаве, исполняемые на базе гласного «А», с гласными в первой октаве на базе нейтрального гласного. Это можно делать, например, на интервале октава, скажем, *ми-бемоль* малой — *ми-бемоль* первой на одном гласном. Этот тон одинаково должен исполняться голосами всех

типов. Разница будет только в динамике и уровне энергетических затрат: для баса это будет высокий тон, для баритона — переходный, для тенора — самое начало переходного участка — ему будет легко энергетически, но трудно координационно: тенору удобно *ми*-бемоль петь в натуральном звучании и на базе гласного «А». Тем полезнее тенору овладеть маскировочной артикуляцией на базе нейтрального гласного на первых тонах первой октавы: это обеспечит ему ровность диапазона и разнообразие красок.

В предлагаемой последовательности гласных отсутствует гласный «И». Выше достаточно подробно аргументировалась идея маскировочной артикуляции и бессмысленность пения чистого речевого гласного «И». Поэтому в реальном пении гласный «И» будет в виде замаскированного под «И» нейтрального гласного. Если нейтральный гласный — это гласный с максимально раскрытым ртом, то маскировка его под «И» будет заключаться в уменьшении раствора челюстей и растягивания губ для визуального восприятия артикуляции как «И».

Особую трудность для начинающего певца будет представлять пение в высокой или переходной тесситуре реального текста с маскировочной артикуляцией или, выражаясь вокальной терминологией, — в прикрытой позиции. Забегая вперед, можно предложить такой подход: реальный текст выучивается без согласных, только как последовательность гласных на реальной мелодии. В таком виде осваивается маскировочный вид этих гласных на базе нейтрального. Целесообразно «напоминать» самому себе гласный в предложенной выше последовательности исходя от нейтрального. Только после хорошо установившегося пения на гласных — вокализации — можно включать согласные. При пении в прикрытой позиции или с маскировочной артикуляцией на базе нейтрального гласного произносить согласные надо тоже особенно: они должны быть намного мощнее, чем в речи, и очень краткие, быстрые.

Шестая программа в предлагаемом варианте отсутствует в описанном цикле упражнений для детского и женского голоса. Эта программа есть в цикле упражнений для фальцетного режима, но в том цикле она исполняется по-другому и задачи ее несколько другие.

Шестая программа, как и пять предыдущих, имеет чисто условную нумерацию и условный порядок. Ее можно исполнять в любой последовательности программ грудного режима, можно чередовать со всеми остальными в силу ее особой важности.

Назначение этой программы двоякое. Дыхательное: развитие дыхательной мускулатуры в ее связи с фонацией, установление повышенного времени фазы размыкания голосовых складок, развитие фонационной функции трахеи. Акустическое: формирование акустического приспособления входа в гортань, выделяющего высокую певческую форманту, развитие навыка отслеживания ее в тембре.

Наименование программы: фонация гласного «У» одновременно с выдуванием воздуха через вытянутые трубочкою, плотно сомкнутые губы при разомкнутых челюстях и слегка надуваемых щеках. Сразу же подчеркнут важность *разомкнутых челюстей* и слова *слегка!*

В двигательном отношении программа очень проста, и ее исполнение заложено в названии. Программа имеет всего два шага: собственно — фонация «У» с выдуванием и второй шаг — перевод получающегося специфического звука в гласный «О», который по звучанию будет приближаться к «О» на базе нейтрального гласного, т. е. в закрытой позиции.

Сложность же и суть упражнения в нахождении меры, интенсивности выдувания воздуха, уровня энергетических затрат, которые могут оказаться и, как правило, оказываются весьма большими. Если в соответствующих для женского и мужского голоса в фальцетном режиме достаточно было только ощущать наличие потока воздуха из губ одновременно со звуком голоса, то теперь — в грудном режиме — задача усложняется. Необходимо найти такой уровень интенсивности выдувания и такое *положение головы, шеи, нижней челюсти*, при которых в звуке голоса возникнет отчетливый призыв свистящего характера. Должно возникнуть четкое ощущение двух звуков с расстоянием между ними в три октавы. Ввиду сложности координации и высокого уровня энергетических затрат, система-мистификация для реализации этой программы должна быть очень

проста: один тон на фермате и восходяще-нисходящие попевки от секунды до квинты. Поиск свистящего обертона целесообразно вести в верхнем тетрахорде малой октавы, постепенно поднимаясь в первую. Очень важно иметь в перспективе необходимость и возможность исполнения этим приемом всего употребительного диапазона вплоть до крайних верхних тонов.

Второй шаг программы состоит в переводе звука с выдуванием воздуха и со свистящим обертоном в гласный «О». Вообще обозначение и самого приема как «У» в круглых скобках, и применение для второго шага гласного «О» весьма условно, так как получающиеся звуки весьма далеки от реальных речевых гласных и имеют только какие-то минимальные признаки, позволяющие распознать их как «У» и «О», в основном, за счет визуального восприятия положения губ.

Главным условием перевода «У» с выдуванием в «О» для сохранения свистящего обертона будет очень медленное и осторожное движение губ вперед и их выворачивание. Этому должно помочь положение челюсти на «У» с выдуванием: положение челюсти для «О» уже должно быть готово и в процессе перевода «У» в «О» челюсть должна быть неподвижна. Самонаблюдение в процессе перевода «У» в «О» заключается в отсутствии изменений положения голосового аппарата, работы дыхания и сохранении свистящего обертона.

Самоанализ заключается в осознании и запоминании всего комплекса условий, создающих ярковыраженный свистящий обертон, а самоимитация — в формировании навыка «попадания» в позицию свистящего обертона сразу же только за счет регулировочного образа.

Дальнейшая работа полностью совпадает с маскировочной артикуляцией на базе нейтрального гласного. Искомый тон будет являться синтезом для акустических приспособлений: входа в гортань и положения языка. В сумме это и будет то, что в вокальной педагогике традиционно называется «прикрытием». Если певец исполняет весь диапазон с применением этих приспособлений, то такое исполнение будет называться «высокой позицией». Следствием работы описанной механики будет уже упоминавшееся сопутствующее ощущение вибрации

в области гайморовых и лобных пазух, т. е. «голос в маске». Но все это, как будет видно из дальнейшего изложения, будет являться только одним из аспектов понятия «высокая позиция», понятия, на мой взгляд, несколько более сложного.

Может возникнуть вопрос, почему описанная под номером 6 программа не включена в первый комплекс упражнений ФМРГ для детского и женского голосов. Далее она будет предложена отдельно с соответствующими необходимыми дополнениями. Применение этой программы связано с очень высоким уровнем самонаблюдения, самоанализа и самоимитации. Практика показала, что целесообразно заниматься освоением этой программы отдельно, чередуя ее только со специальной программой установления маскировочной артикуляции. Эти две программы будут неким дополнительным переходным блоком упражнений между первым и вторым комплексами ФМРГ. Они будут предложены далее.

Упражнения же первого комплекса для мужского голоса на 6-й программе заканчиваются. Уважаемые коллеги, с которыми нам приходилось уже встречаться ранее в практической работе, могут напомнить мне еще некоторые специфические мужские упражнения. Чтобы не было недоумений, должен сказать, что метод — дело практическое и живое. Какие-то приемы и упражнения не выдерживают проверки массовым применением и их приходится исключать из алгоритма, какие-то оказываются неудобопередаваемыми в письменном виде. Появляется что-либо новое в практике, что позволяет отказаться от старых приемов ввиду большей эффективности и простоты новых.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Для удобства использования я решил изложить метод в двух книгах. Первую вы прочли. Позволю себе повторить некоторые наиболее общие и, на мой взгляд, важные положения.

Первая книга посвящена созданию певческого голоса у детей и взрослых на минимальной базе — обыкновенном разговорном бытовом голосе, который есть у каждого. Если мне по ходу изложения пришлось касаться проблем и тем, которые относятся к области вокального искусства на профессиональном уровне, то только потому, что без ясного понимания перспективы развития ничего не сделаешь. И не важно, какая часть пути будет пройдена: если не ясно направление и не видна, или хотя бы не известна, цель — вряд ли вообще стоит трогаться в путь.

По разным причинам написание и издание первой книги затянулось. За это время поступила новая информация, изменились мои позиции и что-то пришлось вычеркнуть, изменился и сам план книги. Я понял, что без серьезных экскурсов в теорию мне не обойтись и объем книги сильно увеличился. Уже и не знаю, до какой степени она теперь вписывается в жанр методических рекомендаций. Впрочем, бог с ним, с жанром. Я прошу уважаемых читателей отнестись снисходительно к литературным ляпсусам: рассказывать на семинарах одно, писать — совсем другое дело. Повторю, что никогда не взялся бы за написание книги, если бы из практики не знал бы о ее нужности для уважаемых коллег.

Отчетливо понимаю, что много информации будет трудно воспринять с первого прочтения. Поэтому, несмотря на разговорный характер изложения, убедительно прошу относиться к книге как к учебному пособию, с которым надо работать, а не только прочесть как размышления, лекции «по поводу» или мемуары. Особенно это касается акустических тем.

Напомню также, что, несмотря на большое количество информации научного характера, перед вами не научный труд, не монография. Для экономии вашего времени и облегчения и так непростого восприятия я не стал приводить источники информации и подробное научное обоснование тех или иных утверждений. Это я уже делал в предыдущих публикациях и понял, что обоснования утяжеляют текст, а главное, они могут понадобиться в лучшем случае нескольким научным работникам, а не той армии практиков, для которых я работаю.

И еще, может быть, самое главное. Несмотря на жанр методических рекомендаций и на практические алгоритмы действия, я все же... ни кому и ни чего не рекомендую. Я просто делюсь с вами результатами своих многолетних наблюдений, размышлений и практической работы с голосами. Делаю это только потому, что последние десять лет убедили меня в том, что есть те, кому это может быть интересно. И слава Богу! Но каждый должен пройти свой путь и пройти его сам. Поэтому лучше всего будет, если уважаемый читатель отнесется ко всему прочтенному, как к *информации к размышлению*.

В прочтенной вами книге была предложена некоторая система взглядов на вокально-педагогический процесс, на вокальную работу с хором, на психологию восприятия своего и чужого голоса, на структуру голосовой активности и другое. Скажу немного о критериях научной достоверности.

Вся история науки приучила нас к достоверности только того, что поддается точному измерению и подтверждается аппаратными экспериментами. Все остальное, за исключением марксистско-ленинской философии, объявлялось «спекулятивными построениями». Однако имеется достаточно много областей знания, в которых

принципиально невозможны или пока невозможны какие-либо измерения и использование аппаратуры.

В последние годы в научной мысли появились некоторая терпимость и что-то вроде плюрализма. Интерес и признание получают концепции и теории, созданные исключительно умозрительно. Серьезно стали относиться к исследованиям, проводимым только за счет особых возможностей некоторых людей, пусть даже и не имеющих объяснения привычными научными средствами и не укладывающихся в существующую научную картину мира.

Но есть критерии истинности, применение которых возможно в любой сфере и любом мировоззрении. Если какая-то сумма взглядов — неважно, как она называется: гипотеза, теория, концепция, — объясняет весь известный круг явлений, относящихся к объекту, предмету или процессу, если эта сумма взглядов внутренне непротиворечива, если она способна предсказать появление новых явлений, и эти явления действительно возникают, если, наконец, эта сумма взглядов дает выход в практическую деятельность и там возникают стойкие, предсказуемые и, *главное, воспроизводимые результаты*, то все это показывает высокую вероятность истинности этой суммы взглядов. Простите меня за столь длинное предложение! Простите меня за весь мой стиль, за все, что написано и никак не обработано литературно! Не умею, нет времени и возможностей!

«Нам не дано предугадать, как наше слово отзовется»... Я несу ответственность за каждое слово, сказанное мной на семинарах за эти десять лет, за все, что написано и опубликовано, за эту книгу и за то, что напишу дальше. Но каждый и каждая из тех, кто прочитает ее, сам отвечает за то, *что и как вы поняли, и за то, как вы будете применять то, что вы поняли, на практике.*

И последнее: уметь издавать звуки, даже очень красивые, сильные и «академичные» — это только база для того, чтобы *начать учиться петь*. В первой книге мы разбирались, *как издавать звуки*. Дальше — попытаемся понять, что значит петь, да и то — только в *технологическом смысле этого слова*, а не в исполнительском, не в эмоционально-образном. О последнем написано много и хорошо.

Итак, успеха вам.

Продолжение следует!

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ

1. Алгоритмический аспект вокально-педагогического цикла управления. В соавторстве с Н. П. Бочкаревым и И. С. Никифоровым. В сб.: Целевое управление и имитационное моделирование. Тезисы докладов и сообщений к 4-й научно-методической конференции. Новосибирск, 1983.
2. Построение модели вокально-педагогического процесса с применением ТСО. В том же сборнике.
3. О переходе от пения к речи и обратно у актеров музыкальной комедии. В сб.: Методические указания научно-методического совета по вокальному образованию. Москва, 1983.
4. Проблемы формирования категориального аппарата вокальной методики. В сб.: Проблемы и методы формирования интеллектуальной культуры специалистов. Тезисы докладов к научно-методической конференции. Новосибирск, 1984. (в соавторстве с Н. П. Бочкаревым).
5. Проблемы формирования и применения вокально-педагогической терминологии. В сб.: Перспективы развития вокального образования. Москва, 1984.
6. Модель взаимодействия движений и ощущений при выработке показателей певческого голосообразования. В сб.: Моделирование и оптимизация информационных процессов в развитом социалистическом обществе. Новосибирск, 1985.
7. Модель организации единого сценического самочувствия в ансамбле «певец-пианист». В сб.: Моделирование и оптимизация информационных процессов в развитом социалистическом обществе. Новосибирск, 1985.
8. Выяснение мнения о вокальном воспитании дирижеров-хормейстеров и учителей музыки. В сб.: Перспективы развития вокального образования. Москва, 1985.
9. Специфические задачи профессиональной голосовой деятельности и обучения учителя музыки и хормейстера. В сб.: Вопросы профессиональной подготовки студентов на музыкально-педагогическом факультете. Москва, 1985.
10. Фонопедические приемы профилактики и устранения дефектов певческого голосообразования. В сб.: Перспективы развития вокального образования. Москва, 1986.

11. Фонопедические упражнения для выработки и развития показателей певческого голосообразования у лиц с непрофессиональными вокальными данными. Методическая разработка. Новосибирск, 1986.
12. Фонопедические упражнения. Методическая разработка (на эстонском языке, перевод — П. Перенс). Таллин, 1987; 2-е изд. Таллин, 1989; 3-е изд. Краснодар, 1989.
13. Структура голосовой активности человека. В сб.: Перспективы развития вокального образования. Москва, 1987.
14. Фонопедический подход в комплексной программе эстетического воспитания. Художественное воспитание подрастающего поколения. Межвузовский сборник. Новосибирск, 1989.
15. Фонопедический метод развития показателей певческого голосообразования. Методические рекомендации. Южно-Сахалинск, 1990.
16. Фонопедический метод формирования певческого голосообразования. Методические рекомендации для учителей музыки. (Под редакцией Л. Масловой). Новосибирск: Наука, 1991.
17. Фонопедический метод развития голоса. Методическая разработка. Областной институт усовершенствования учителей. Санкт-Петербург, 1993.
18. Фонопедический метод развития голоса. В сб.: Судьба российского образования — судьба России. Вторая научная сессия отделения образования Петровской академии наук и искусств. Санкт-Петербург, 1995.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПЕРВЫЙ КОМПЛЕКС УПРАЖНЕНИЙ ФМРГ, КАК ПРИМЕР СИСТЕМЫ-МИСТИФИКАЦИИ

Начиная со следующего параграфа, идет изложение первого комплекса упражнений метода в виде словесного описания двигательных и звуковых заданий. Прошу уважаемых коллег, особенно тех, с кем не довелось общаться лично в практической работе, вспомнить параграфы, в которых говорится о том, что такое система-мистификация, и о показателях певческого голосообразования.

Само же изложение практического применения приемов ФМРГ является примером системы-мистификации. Что это значит? Только то, что именно такая последовательность и именно такое количество упражнений ни в коей мере не является обязательным, и каждый хормейстер или преподаватель пения может на базе приемов и упражнений, а также теоретической информации разработать свою собственную систему и, вполне возможно, что эта собственная система в руках ее автора будет действовать лучше, чем моя, уже потому, что для ее автора будет убедительнее.

Другое дело, что при разработке своей системы вряд ли кто-нибудь поставит артикуляционную гимнастику в самый конец урока или начнет урок сразу же с двухоктавных скачков на *до* третьей октавы. Точно так же, сомневаюсь, что какой-либо преподаватель пения при работе со взрослым опытным певцом-любителем (не говоря уже о профессионале) предложит ему игровые упражнения, предназначенные для дошколят. Предполагается, что всеми нами прежде всего движет здравый смысл, на что и надеемся.

Если же, уважаемые коллеги, кто-либо сочтет возможным применять ФМРГ в его авторском варианте, то я очень надеюсь, что на бедных детей не будут обрушиваться сразу все имеющиеся в первом комплексе упражнения. Безусловно, что способные, музыкальные, координированные дети среднего школьного возраста могут выполнить весь первый комплекс с первого раза. Но это будет значить только одно: то, что он им не нужен, во всяком случае — полностью. Может быть, какие-

либо отдельные упражнения и пригодятся, но это уже требует изучения детей и выяснения «узких мест» технологии, требующих специального воздействия.

Упражнения в первом комплексе расположены в последовательности постепенного усложнения как самих двигательных, слуховых и звуковых заданий, так и формы их изложения и выполнения: от игры — к обучающему и тренирующему абстрактному алгоритму.

Все вышесказанное ни в коем случае не означает запрета для какого-либо возраста или контингента обучаемых на какой-либо из видов упражнений. Все зависит от каждой конкретной ситуации обучения. Естественно, что если взрослый человек на данном этапе не способен пока выполнить какое-либо упражнение в его абстрактном нотно-фонетическом виде, то вполне возможно для него игровое задание. Только игра эта должна быть не на уровне пятилетнего ребенка.

С другой стороны, если детский хоровой коллектив, пройдя все этапы обучения, вышел на точное исполнение упражнений, записанных нотами, то уже явно можно отказаться от игровых упражнений, возвращаясь к каким-либо из них только тогда, когда ситуация принимает определенный вид, требующий повторения пройденного.

И о показателях. Развитие показателей певческого голосообразования при помощи первого комплекса упражнений ФМРГ предполагает следующий результат: звук певцов и всего коллектива приобретает ярко выраженную певческую окраску, большую динамику, большой диапазон. Но все это только на самих упражнениях или отдельно спетых тонах и гласных.

Выражаясь образно, хормейстер получает инструмент. Предстоит еще научиться на нем играть. Пение с согласными, с текстом, сохранение найденного качества тона на произведениях, чистота интонирования, строй, общее «омузыкаливание» — это дело уже другого рода. Эта работа производится по другим критериям — критериям не физиологического или акустического уровня, а музыкально-эстетического, по критериям метода, не отдельного тона, а по критериям пения. Соответственно и упражнения будут совершенно другие.

РАЗВИТИЕ ПОКАЗАТЕЛЕЙ ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСООБРАЗОВАНИЯ

1. АРТИКУЛЯЦИОННАЯ ГИМНАСТИКА

Четыре раза слегка прикусите зубами кончик языка. Повторите четыре раза. (Далее каждое задание выполняется четыре раза).

Высовывайте язык до отказа, слегка прикусывая последовательно, кончик языка, и все более далеко отстоящие поверхности.

Покусайте язык попеременно правыми и левыми боковыми зубами, как бы жуя его. Сделайте языком круговое движение между губами и зубами с закрытым ртом. То же в противоположном направлении.

Упритесь языком в верхнюю губу, нижнюю губу, в правую щеку, в левую щеку, пытаясь как бы проткнуть их насквозь.

Пощелкайте языком, изменяя форму рта. Обратите внимание на изменения щелкающего звука. Попытайтесь произвольно издавать более высокие и более низкие щелчки. (Предложите детям пощелкать всем одинаково, т. е. выстроить унисон низкими и высокими щелчками.)

Покусайте нижнюю губу, верхнюю губу, втяните щеки и закусите боковыми зубами их внутреннюю поверхность.

Выверните наружу нижнюю губу, обнажив десны и придав лицу обиженное выражение.

Приподнимите верхнюю губу, обнажив десны и придав лицу подобие улыбки.

Чередуйте два предыдущих упражнения в ускоряющемся темпе.

Пройдите по всему лицу от корней волос на лбу до шеи пальцами круговым разминающим массажем. Обратите внимание на то, чтобы пальцы не терли кожу лица, а сдвигали всю мягкую ткань относительно лицевых костей.

Пройдите по всему лицу поколачивающим массажем кончиками согнутых пальцев. Удары должны быть достаточно сильными, чтобы лицо «загорелось».

Поставьте указательные пальцы горизонтально под глаза и попытайтесь приподнять пальцы мышцами лица, контролируя таким образом активность мышц.

Поставьте указательные пальцы на переносицу и проконтролируйте «сморщенный нос».

Одновременно приподнимите мышцы под глазами и наморщите нос, пытаясь при этом широко открывать глаза и поднимать брови.

Помассируйте пальцами челюстно-височные суставы.

Сделайте нижней челюстью круговое движение вперед-вниз.

Сделайте нижней челюстью круговое движение вперед-правоназад-влево-вперед.

Соедините движение нижней челюсти вперед-вниз с оттопыриванием (выворачиванием) нижней губы с обнажением десен.

Соедините движение нижней челюсти вперед-вниз с поднятием верхней губы с обнажением десен.

Соедините движение челюсти вперед-вниз с выворачиванием нижней и верхней губ, обнажением десен, приподниманием мышц под глазами и наморщиванием носа. Глаза широко от-

крыты, брови подняты. В этом положении сделайте четыре резких движения языком вперед-назад при неподвижной челюсти и губах. При этом надо не задерживать дыхание, дышать спокойно и бесшумно.

Исполнение упражнений, связанных с работой губ и открытием рта, необходимо контролировать в зеркале. В дальнейшей работе также желателен постоянный визуальный контроль.

2. ИНТОНАЦИОННО-ФОНЕТИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ

Упражнение 1. Исходное положение: рот открыт максимально движениями челюсти вперед-вниз, верхняя и нижняя губа оттопырены так, чтобы были видны десны, при этом углы рта (губная комиссура) не должны напрягаться, но только натягиваться (натяжение тканей можно проверить пальцами), рот должен иметь форму прямоугольника, поставленного на меньшую грань. Это положение рта обозначается условно буквой [А]. В таком положении производится бесшумный вдох ртом (в перспективе — одновременно ртом и носом). Целесообразно использовать в работе с детьми активизацию через работу кистей рук: руки поднимаются на уровень рта, кисть раскрывается так, чтобы пальцы были растопырены и напряжены, ладонь обращена вперед. Положение кистей совпадает с исходным положением рта. Само упражнение состоит в сильном активном произнесении согласных звуков в следующей последовательности: «Ш, С, Ф, К, Т, П, Б, Д, Г, В, З, Ж». Каждый звук произносится четыре раза. Перед и после каждого звука фиксируется исходное положение рта и делается бесшумный вдох (условно обозначаемый знаком цезуры над «А» в квадратных скобках). Одновременно с произнесением согласных работают кисти: производится сильный короткий удар третьего пальца о большой с быстрым возвращением пальцев в исходное (растопыренное) положение.

Особенности произношения: звуки «П» и «Б» произносятся вытянутыми трубочкою губами так, как если бы надо было произнести слоги «ПУХ» и «БУХ» (можно уточнить и так: звуки «П» и «Б» произносятся влажными частями губ). Звуки «К» и «Г» произносятся только за счет движений языка без закрывания рта, без движения челюсти, т. е. с сохранением исходного положения. Звуки «Т» и «Д» произносятся с прикусыванием кончика языка. При произнесении звуков «В», и «Ж» необходимо обратить внимание на прекращение звука вдохом, что при размыкании голосовых складок и артикуляторных органов не происходило дополнительного озвученного выброса воздуха (примерно: «В-В-В-Ы!», «З-З-З-Ы!», «Ж-Ж-ЖЫ» этого быть не должно!). Прекращение произнесения согласного

при помощи вдоха надо тренировать на глухих продленных согласных «Ф», «С», «Ш».

Целесообразно вне рамок настоящего задания осознать тот самый момент смены направления движения воздуха, т. е., момент перехода выдоха во вдох. Это полезно сделать на озвученном вдохе (инспираторная фонация) на гласной «А», добиваясь одинакового по высоте, тембру и силе звука на выдохе и вдохе, причем ориентиром должен быть звук, получающийся на вдохе. (Принцип самоимитации).

Упражнение 2. Исходное положение: рот открыт движением челюсти вперед-вниз, губы расслаблены, пальцами рук проверьте мягкость губной комиссуры, проткнув щеки, т. е. поставив пальцы так, чтобы ощущать провалы между верхними и нижними боковыми зубами, не давая рту закрыться. В таком положении произнесите гласные тихим низким голосом. Глаза широко раскрыты, брови подняты, общее выражение лица — испуганное. Для детей это упражнение называется «Страшная сказка», так как последовательности гласных звуков можно рассматривать как псевдослова, которые складываются в псевдофразы

Последовательность гласных: «У, УО, УОА, УОАЭ, УОАЭЫ, Ы, ЫЭ, ЫЭА, ЫЭАО, ЫЭАОУ».

Произносить гласные нужно без видимых движений губ и челюсти.

Упражнение 3. Исходное положение такое же, как в предыдущем упражнении.

Основным элементом упражнения является скользящая (глиссирующая) восходящая и нисходящая интонация с резким переходом из грудного в фальцетный регистр и из фальцетного — в грудной с характерным «переломом» голоса, который условимся называть «регистровым порогом». Условно этот момент срабатывания регистрового порога обозначается буквой «П». В эмоциональном отношении в упражнении присутствует удивленный вопрос-недоумение (восходящая интонация) и ответный возглас облегчения (нисходящая интонация). Для детей упражнение так и называется «Вопросы ответы».

Упражнение 4. Исходное положение: мышцы лица расслаблены, рот слегка приоткрыт, язык мягкий, плоский, расслабленный — лежит на нижней губе. Глаза полусонные. Расслабленное выражение лица связано с включением расслабляющего регистра голоса, не имеющего фиксированной звуковысотности, а представляющего собою шумовой, низкий шуршащий-трещающий-скрипящий-рокочущий звук (в немецкой терминологии — «штро-бас»). Штро-бас надо издавать на гласном «А»,

хотя указанное положение языка будет этому препятствовать. Надо добиться чистого гласного «А» на штро-басе с расслабленным, плоско лежащим на нижней губе языком. Условное обозначение (в том числе и в нотной записи) — три косых крестика, стоящих друг за другом.

Упражнение состоит в переходе от штро-баса к грудному голосу на разных последовательностях гласных и, затем, в соединении в одном движении трех регистров: штро-баса, грудного и фальцетного. Эмоционально-образное задание для детей может состоять в настойчивом безнадежном выпрашивании чего-либо и радостном восходящем возгласе (с переходом через порог на фальцет) при неожиданном получении просимого.

Упражнение 5. Упражнение не требует какого-либо специального исходного положения и состоит в последовательности звуков, обратной предыдущему упражнению. Издаётся легкий высокий звук в фальцетном регистре, через нисходящую глиссирующую интонацию и регистровый порог переводится на том же гласном в грудной регистр. В грудном регистре гласные переводятся в установленной последовательности с переходом в штро-бас.

В эмоционально-образном отношении это упражнение может быть ключом к начальному этапу работы над голосом в раннем возрасте. Целью упражнения является установление связи голосообразующих движений с объемно-пространственными представлениями. В качестве примера такой деятельности дается задание нарисовать голосом бронтозавра (см. далее) при помощи разных регистров и разных гласных, разной звуковысотности и разной силы звука. Имея в виду перспективу выразительного естественного пения, — на начальном этапе воспитания голоса в раннем возрасте целесообразно воспитать у ребенка способность передавать голосом следующие антиномии незвукового характера: долгий–краткий, длинный–короткий, толстый–тонкий, много–мало, большой–маленький, высокий–низкий (не о звуке!), твердый–мягкий, теплый–холодный, острый–тупой, темный–светлый, блестящий–матовый, гладкий — шершавый.

Упражнение 6. Исходное положение такое же, как в упражнении 2. Упражнение является тренировочным материалом для соединения навыка перехода из грудного регистра в фальцетный и обратно с произношением согласных. Упражнения записаны в форме матрицы и могут читаться в любом направлении. Педагог на каждом занятии может выбрать какой-либо вариант прочтения какой-либо строчки, что создает видимость разнообразия и включает в тренаж разные согласные.

Упражнение 7. Аналогичное предыдущему с включением звонких согласных.

Упражнение 8. Упражнение не требует какого-либо специального исходного положения. Кроме появления в контексте упражнений сонорных согласных и уже знакомого штро-баса, упражнение выполняется еще с двумя приемами: издаванием звука одновременно с выдуванием воздуха через плотно сомкнутые вытянутые трубочкою губы и имитацией звука «Р» вибрацией губ. Упражнение выполняется только грудным регистром. Тренировочный материал также изложен в виде матрицы. Само упражнение записано условными обозначениями (см. Приложение). Основная цель двух новых приемов — активизация фонационного выдоха, т. е. связь голоса с дыханием, отличающимся по энергетическим затратам от обычного речевого.

3. ГОЛОСОВЫЕ СИГНАЛЫ ДОРЕЧЕВОЙ КОММУНИКАЦИИ

Упражнение 1. Ощутите на ладонях выдох из открытого рта так, как это делают на морозе, стараясь согреть дыханием руки. Выдох должен быть бесшумным, но достаточно интенсивным и равномерным.

Упражнение 2. Перевести бесшумный равномерный выдох в шипение горлом, не прерывая потока дыхания. Осознать таким образом механизм торможения выдоха сближением головных складок.

Упражнение 3. Исходное положение: максимально открытый круговым движением (вперед-вниз) рот, оттопыренные губы, натянутая комиссура, форма рта — прямоугольник, поставленный на меньшую сторону.

Четыре коротких шипящих звука в форме гласного «А» (произнесение гласного «А» шепотом) без движений артикуляционной мускулатуры в паузах и с бесшумным вдохом.

Одновременно с произнесением «А» шепотом резкие соударения большого и среднего пальцев правой руки.

Упражнение 4. Исходное положение такое же, как в предыдущем упражнении. После произнесения «А» шепотом и бесшумного вдоха на паузе, произнести гласную «А» звучно грудным регистром. Далее опять пауза без движения артикуляторной мускулатуры и бесшумный вдох. Повторить четыре раза (см. приложение). Правая рука работает на шепотном «А», как в предыдущем упражнении, а левая — делает такие же соударения большого и среднего пальцев на звучном грудном «А». Руки находятся на уровне рта.

Упражнение 5. «Волна». Перевод штро-баса в грудной регистр на гласном «А» со все возрастающей силой тона, увеличением объема ротоглоточной полости (все большим открыванием рта). На штро-басе — язык на нижней губе. Упражнение можно сопровождать движением рук, изображающих все большую высоту вздымающейся волны.

Упражнение 6. «От шепота до крика». Скажите «раз, два» шепотом, «три, четыре» тихим голосом, «пять, шесть» средним голосом, «семь, восемь» громко, «девять!» очень громко, «десять!!!» крикните!

Упражнение 7. Повторите предыдущее упражнение с целью запомнить характер звука и энергетические затраты на крике «десять!!!», сразу же после этого крика поставьте рот в известное исходное положение, сделайте короткий бесшумный вдох и крикните три раза «А!!!» (через паузы и вдохи) со все возрастающей энергией, стараясь сымитировать характер звука крика «десять!».

Упражнение 8. «Крик-вой!». Исходное положение такое же: максимально открытый рот. На этот раз после бесшумного вдоха надо перевести крик «А» восходящей интонацией через регистровый порог в фальцетный регистр на гласную «У» с широко открытым ртом (почти «О»). Звук на «У» должен иметь характер громкого воя.

Упражнение 9. Упражнение представляет собою соединенные в одном движении упражнения «Волна» и предыдущее «Крик-вой». После «воя» на гласном «У» интонация резко идет вниз на штро-бас и гласный «А» с расслабленным языком на нижней губе.

Упражнение 10. «Крик-вой-визг (или свист гортани)». Упражнение имеет целью осознание экстремальных энергетических затрат на верхнем участке диапазона фальцетного регистра (или с переходом на свистковый регистр). При переходе с «воя на визг» возможно срабатывание еще одного регистрового порога, переводящего гортань из фальцетного в свистковый регистр.

Упражнение 11. «Волна с криками чаек». Упражнение представляет собою соединенные в одном движении упражнения № 9 и № 10. Упражнение дает возможность осознать все режимы работы гортани в их естественном незамаскированном эстетической обработкой виде. Механизмы перехода из регистра в регистр и сопутствующие голосотелесные ощущения.

4. ТРЕНИРОВОЧНЫЕ ПРОГРАММЫ ДЛЯ ГРУДНОГО (НЕФАЛЬЦЕТНОГО) РЕГИСТРА ДЕТСКОГО И ЖЕНСКОГО ГОЛОСА

Описание дальнейших упражнений значительно облегчается введением фиксированной интонации и метро-ритмики, позволяющим применить нотный текст. Предыдущие упражнения ориентированы на обучаемых самого начального уровня и предполагают игровое освоение элементарных навыков управления голосовым аппаратом, основанных на самых общих закономерностях голосообразования, одинаковых для любого возраста, для женщин и мужчин, детей обоего пола.

В отличие от них следующие упражнения могут быть изложены в двух вариантах: для детского и женского голоса и для мужского. Варианты существенно различаются последовательностью включения приемов, соотношением регистров и звуковысотностью.

Приемы записаны условными обозначениями и нисходящими и восходяще-нисходящими поступенными гаммообразными попевками в объеме терции и/или квинты. За исключением двух упражнений, все остальные упражнения записаны в тональности *ля-бемоль мажор*, что связано с ограничениями фонетического метода. Согласно 1 ограничению попевки в объеме терции в грудном регистре не могут исполняться выше тональности *си-мажор* (вниз ограничений нет: как позволяет тип голоса), а попевки в объеме квинты — не выше исходной тональности *ля-бемоль мажор*, т. е. только в нисходящем направлении смены тональностей.

О дозировании нагрузки будет сказано в заключение описания упражнений. Не рекомендуется усложнять интонационно-ритмический материал упражнений. При достаточно уверенном освоении двигательной стороны приемов и музыкальной развитости обучаемых — приемы могут быть перенесены на любой художественный материал, например, на вокализы Никколо Ваккаи.

Программа 1: Имитация звука «Р» вибрацией губ — 5 шагов.

1 шаг: попевка исполняется на вибрации губ. Обратите внимание на то, чтобы имитировалась комбинация согласных «ДБР», т. е. звонких, а не глухих («ТПР»). Для маленьких детей этот звук наиболее точно ассоциируется с их имитацией езды на автомобиле во время игры. На самом начальном этапе работы с малышами в рамках интонационно-фонетических упражнений можно предложить игру в поездку на автомобиле с изменением направления движения, подъемом в горку, спуском, объездом препятствия и т. п. Такие задания побудят детей изменять высоту и силу тона на вибрации губ. В любом

случае рекомендуется добиваться звучного, энергичного тона. При возможности давать задание самонаблюдения (в зависимости от возраста обучаемых) рекомендуется контролировать ощущения расширения глотки (раздувание), ощущения вибрации в области трахеи и лицевых костей, ощущения активной работы дыхания и отражения этой работы на мышцах стенки живота, боках и спине.

2 шаг: перевод вибрации губ в гласный «Ы» должен производиться без перерыва звучания, только за счет размыкания губ и легкого выдвигания челюсти вперед. Открывать рот максимально в этом упражнении не рекомендуется. Внимательно следите за формой гласного, чтобы «Ы» не превращался в «Э» или «А». Главное задание второго шага: гласный «Ы» должен звучать значительно тише вибрации губ, а энергия тела должна оставаться неизменной.

4 и 5 шаги программы отличаются от второго только соотношением времени звучания вибрации губ и гласного «Ы». Все остальные задания и контроль остаются теми же. Программа развивает показатели: активный фонационный выдох и специфическую форму рупора. Используется прием: введение непривычного движения (неречевого и невокального).

Программа 2: «Штро-бас — грудной регистр». Программа состоит в чередовании штро-баса и грудного регистра в одном движении, т. е. перевода штро-баса в грудной регистр без перерыва звучания, без дополнительной атаки или придыхания, а только при помощи регистрового порога. Время звучания штро-баса равно времени звучания грудного регистра. Исходное положение: язык расслабленный, плоский, лежит на нижней губе. Артикуляция гласных производится только за счет движения губ (А-О-У) или за счет движения спинки языка (А-Э-Ы) при условии неподвижности передней его части. Рот открыт непринужденно, губы ненапряжены, т. е. артикуляционная мускулатура работает минимально — так, чтобы распознавались гласные согласно заданию в нотном тексте. Положение языка на нижней губе может препятствовать произнесению гласного «А». Необходимо добиваться чистого звучания «А» за счет слухового самоконтроля. Общее фонетическое ощущение должно быть таким, что гласные произносятся не речевым способом, а как бы «маскируют» постоянно звучащий гласный «А» под все остальные. В дальнейшем такой способ неречевого произношения так и будет называться: «маскировочная артикуляция гласных». Энергетические затраты на второй программе должны быть минимальны.

Программа развивает показатели: целесообразное использование режимов работы гортани (регистров) и специфическую форму рупора. Используются приемы: дополнительный регистр

(штро-бас как дополнительный к грудному), непривычное движение (штро-бас не используется в пении), отключение управляемой мускулатуры (артикуляция с отключенной передней частью языка). Регистровый порог действует как пусковой механизм саморегуляции.

Программа 3: «шип — голос». Программа содержит ряд заданий повышающейся степени сложности. Включать каждое следующее целесообразно только при доведении до автоматизма выполнения предыдущего. Предложить несколько заданий позволяет простота исходного варианта упражнения: открыть рот, спеть «А» шепотом, вдохнуть, не закрывая рот, спеть «А» грудным регистром.

Задания к 3-й программе.

1. Артикуляция гласных заднего ряда (глоточного уклада) «А-О-У» только с помощью движений губ без движений челюсти, не закрывая зубы и десны; артикуляция гласных переднего ряда (ротового уклада) «А-Э-Ы» только с помощью движений языка с неподвижной челюстью и губами. При артикуляции любых последовательностей гласных должны быть видны четыре верхних и четыре нижних зуба (все резцы).

2. Одновременно с пением шепотом производить движение грудной клеткой, имитирующее движение вдоха, т. е. поднимать и расширять грудную клетку, оставляя неподвижными плечи. В момент вдоха — расслабление: опустить грудь. Во время пения гласных — также поднимать и расширять грудную клетку с опущенными и неподвижными плечами.

3. После подъема и расширения грудной клетки на пении шепотом, далее, во время паузы не опускать грудь, производя вдох без движения грудной клетки только за счет расслабления мышц брюшной стенки. Удерживать грудь в поднятом и расширенном положении во время пения гласных. Следить за неподвижностью опущенных плеч. Программа развивает показатели: активный фонационный выдох, специфическую форму ротоглоточного рупора. Развивается и тренируется висцеральная (внутренняя) выдыхательная мускулатура. Действуют приемы: непривычное движение, отключение управляемой мускулатуры.

Программа 4: «Пульсирующие упражнения» (тренировка механизма, генерирующего певческое вибрато). Подготовительная координация: 1. Сидя, руки поставить на талию, произносить звук «К», контролируя расширение боков как реакцию на звукообразующее действие. 2. Поставить левую руку на талию, правую положить на живот под пупком, произносить звук «К», контролируя одновременное расширение боков и выдвижение вперед стенки живота как реакцию внешней мускулатуры на работу органов дыхания во время звукопроизношения. 3. По-

вторить оба предыдущих задания со звуком «Г». 4. Повторить 1 и 2 задания со звуком «Г придыхательным».

Основная координация 4-й программы.

Исходное положение: сидя, туловище наклоните вперед, положив предплечья на бедра у коленей.

Со звуком «Г придыхательным» выполняйте упражнения 5-й программы в нотной записи, контролируя реакцию внешней мускулатуры на голосообразующие толчки дыхания. Внимание концентрируется на ощущениях пульсации в нижней части туловища вплоть до промежности.

Программа 5: Формирование механизма «прикрытия» или «нейтрального гласного». Поиск специфического положения языка, формирующего узкий канал между спинкой языка и твердым небом. Поиск осуществляется в зоне, ограничиваемой тремя положениями языка: первое положение — «И с шумом» — как в звуке русского языка «Й» («Й краткий»): передняя часть языка упирается боковыми краями в верхние зубы (клыки), из-за чего при фонации гласного «И» к нему присоединяется шум, производимый струей воздуха, проходящей между языком и зубами. Второе положение — как в смягченном согласном «ХЬ», произносимом одновременно со звуком голоса: края средней части языка упираются в верхние боковые зубы. (Ближе всего к такому положению язык находится в слоге «ХИ», произнесенном так, чтобы на «И» язык продолжал оставаться в положении «ХЬ».) Третье положение — «Г с шумом», или «Г продленный», или «гуление» с характерным звуком, вызываемым струей воздуха, проходящей между задней частью языка и небом.

Первые три шага программы состоят в интонировании певок с описанными положениями языка.

Четвертый шаг — перемещение языка последовательно из первого через второе в третье положение и обратно одновременно с интонированием.

Пятый шаг — на выдержанном тоне перемещение языка через указанные положения с целью поиска акустического эффекта, выражающегося в присоединении к основному тону свистящего обертона. Положение языка при этом сугубо индивидуальное, но в границах указанной зоны.

При нахождении акустического эффекта необходимо научиться открывать рот максимально, движениями челюсти вперед-вниз, так, чтобы положение языка сохранялось и свистящий обертон не исчезал.

Шестой шаг — перевод языка из положения «Н-носового» через звук «Г продленный» в положение, дающее свистящий обертон. Все это с максимально раскрытым ртом и неподвижной челюстью и губами.

5. ТРЕНИРОВОЧНЫЕ ПРОГРАММЫ НА ПЕРЕХОДЕ ИЗ ГРУДНОГО РЕГИСТРА В ФАЛЬЦЕТНЫЙ РЕГИСТР

Программа 1: исполнение интервалов (октавы, децимы) вибрацией губ. (Смотри ноты.)

Программа 2: исполнение интервалов (октавы, децимы) по два раза на одном выдохе вибрацией губ с переводом в гласный «Ы», исполняемый на интервалах через регистровый порог.

Программа 3: исполнение интервалов через регистровый порог с постепенным сужением интервалов от октавы до секунды. Исходное положение: язык плоский и расслабленный лежит на нижней губе. В исходном положении на гласном «А» издается «штро-бас», он переводится без перерыва в грудной регистр, которым исполняется восходящая попевка на одном из вариантов последовательностей гласных. С пятой ступени попевки делается восходящее глиссандо, во время которого срабатывает регистровый порог, переводящий гортань в фальцетный регистр. Все упражнения исполняются в одном движении и на одном выдохе, без пауз и цезур.

В программах работают приемы введения дополнительного регистра, непривычного движения и отключения управляемой мускулатуры.

Программа 4: «зубы на зубы». Название программы отражает ее основное задание: верхние и нижние резцы приводятся в положение соприкосновения краями — верхние зубы стоят на нижних. При этом слегка выдвигается вперед нижняя челюсть (при нормальном прикусе). Губы должны находиться в обычном активном положении: открыты четыре верхних и четыре нижних зуба и десны над и под ними. В этом положении исполняется упражнение программы. Необходимо контролировать слухом и ощущениями регистровый порог, и контролировать в зеркале отсутствие движений губ при артикуляции гласных. Вся артикуляция должна производиться за счет движений мускулатуры языка и глоточных полостей. Работает прием дополнительного регистра и отключения управляемой мускулатуры.

Программа 5: «уточка». Названа так по сходству вытянутых вперед губ с утиным клювом. Челюсть выходит вперед так, чтобы нижние зубы находились перед верхними, губы вытягиваются вперед как на гласном «У», но при этом выворачиваются наружу, чтобы были видны зубы. В таком положении исполняются упражнения программы, идентичные предыдущим. Контролировать необходимо четкое срабатывание регистрового порога и неподвижность губ и челюсти при артикуляции гласных. Приемы действуют те же.

6. ТРЕНИРОВОЧНЫЕ ПРОГРАММЫ ДЛЯ ФАЛЬЦЕТНОГО РЕГИСТРА ДЕТСКОГО И ЖЕНСКОГО ГОЛОСА

Программа 1: имитация звука «Р» вибрацией губ — 5 шагов. Исполнение этой программы полностью совпадает с исполнением программы 4.1. Различие только в регистрах и в перемещении звуковысотности упражнений на октаву вверх. Исходная тональность та же — *ля*-бемоль мажор. Ниже этой тональности петь упражнения не рекомендуется, так как возникнет опасность путаницы регистров и исполнения упражнения грудным регистром выше первого ограничения. Исполнять упражнения можно как на попевках в объеме терции, так и на попевках в объеме квинты. Тональность, выше которой не следует подниматься, — *ре*-бемоль мажор для обоих видов попевок. На достаточно высоком уровне подготовки можно достигать тональности *ми*-бемоль мажор: в этом случае будет исполняться в попевках в объеме квинты — тон *си*-бемоль второй октавы. Более высокие тоны встречаются в хоровых партитурах для детского и женского голоса крайне редко. В сольных партиях более высокие тоны встречаются, как правило, в произведениях высшей сложности, не предназначенных для исполнения начинающими певицами и, тем более, детскими голосами. Начиная со второго шага программы, перевод вибрации губ в гласный «Ы» должен производиться, в отличие от упражнений в грудном регистре, с максимальным опусканием нижней челюсти круговым движением вперед-вниз и открыванием нижних и верхних резцов. Контроль на упражнении такой же, как и в грудном регистре: запоминание активной работы дыхания, всего тела и перенос этой работы, сохранение всех сопутствующих ощущений на гласном звуке.

Для более подготовленных певцов (певиц) можно включать контроль за вибрационными ощущениями в области трахеи и лицевых костей. Эти ощущения вибрации весьма ярки при вибрации губ, могут быть осознаны даже детьми и перенесены на певческий гласный.

Программа 2: фонация гласного «У» одновременно с выдуванием воздуха через вытянутые трубочкою, плотно сомкнутые губы при разомкнутых челюстях и слегка надуваемых щеках.

Этот прием встречался только во второй группе упражнений и в грудном регистре, когда подразумевалась энергетика исполнения, немалого превышающая обычную речевую. Исполнять этот прием на певческой энергетике для детей и женщин рекомендуется только фальцетным регистром и в соответствующей звуковысотной зоне.

Шаги программы полностью повторяют предыдущую последовательность с вибрацией губ.

Контроль: фиксировать внимание на единстве ощущений дыхания и других ощущений, возникающих в теле во время фонации гласного «У с выдуванием» и во время фонации гласного «Ы», независимо от его продолжительности. Выражаясь образно, дыхание не должно «замечать» тех изменений, которые происходят во рту.

Программа 3: «пульсирующие упражнения».

Программа полностью совпадает с аналогичной программой четвертой группы. Отличия зафиксированы в нотной записи. Тональности, как в программе 6.1: не выше *ре*-бемоль мажор.

Программа 4: пульсация с выдуванием. Исполняется так же, как предыдущая, но на звуке «У с выдуванием» воздуха, как во второй программе шестой группы. Возможен игровой вариант, объясняющий суть упражнения: тушим свечи на пироге ко дню рождения: первый шаг — пять свечей (попевка в объеме терции); второй шаг — семь свечей, третий шаг — одиннадцать свечей. Если исполняется попевка в объеме квинты — девять и тринадцать свечей. Дети могут «тушить» воображаемые свечи сперва только дыханием, задувая соответствующее количество свечей, слушая исполнение попевки на фортепиано, а затем, повторяя то же самое, только с голосом. Весьма желателен контроль выдувания воздуха на пальцах или ладони.

Программа 5: перенос нейтрального гласного с грудного в фальцетный регистр через интервалы децима и дуодецима, исполняемые «глиссандо» через регистровый порог. Программа исполняется по нотной записи. Нижний тон программы соответствует последнему шагу 4.5 программы.

Самонаблюдение и контроль — преимущественно визуальные: необходимо при исполнении интервала добиваться полной неподвижности языка, установленного в положение нейтрального гласного. Крайняя тональность — *ми*-бемоль мажор диктуется первым ограничением фонопедического метода: грудной регистр не должен использоваться выше *ми*-бемоль первой октавы, а так как интервалы децима и дуодецима имеют в основании тонику, то она и диктует тональность, выше которой не рекомендуется подниматься при исполнении упражнений программы.

Для более подготовленных певцов и детей есть упражнение «квинтдецима» или две октавы. Этот интервал исполняется так же, как два предыдущих, но не с тоники, а с пятой ступе-

ни в основании интервала. В этом случае первое ограничение фонетического метода будет диктовать в качестве последней возможной тональности *ля-бемоль* мажор. При этом верхним тоном окажется *ми-бемоль* третьей октавы. Такие высокие ноты вполне достижимы, особенно для детей, которые на высоте *ля-си* второй октавы, как правило, автоматически переходит в свистковый регистр, позволяющий озвучивать всю третью октаву, а в отдельных случаях и четвертую. Но для исполнения этого упражнения (две октавы) хормейстер должен быть уверен, что все его хористы выше *си-бемоль* второй октавы поют свистковым регистром. Достижение таких высоких тонов диапазона полезно для осознания экстремальных энергетических самоощущений голосового аппарата и поющего организма, для выработки того, что в вокальной педагогике называется «высокой позицией», для развития и осознания головных вибрационных ощущений.

Особенно легко даются крайние высокие тоны маленьким детям (5–9 лет), получающим большое удовольствие при фонации этих тонов. Во многих случаях певческий тон впервые возникает у детей (а иногда и у женщин) на крайних высоких тонах, когда организм непроизвольно включается в певческую работу полностью. Хотя в хоровой практике тоны третьей октавы не имеют художественного применения, тренаж голоса на них создает энергетический резерв, запас звуковысотности, позволяющий без напряжения голосового аппарата и его амортизации исполнять высокую тесситуру хоровых партий.

Исполнение упражнений детьми и женщинами, исполняющими в хоре партию альтов, дает возможность полноценно развиваться их голосам. На упражнениях эти голоса получают нагрузку, которой не встречается в их партиях. В противном случае женщины и дети, исполняющие партию альтов, развиваются односторонне и неполноценно.

7. ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ПРОГРАММА ДЛЯ РАЗВИТИЯ ПЕВЧЕСКОГО ВИБРАТО МЕХАНИЧЕСКИМ ПРИЕМОМ

Пульсирующие упражнения четвертой и шестой групп упражнений и четвертая программа шестой группы (пульсация с выдуванием) могут быть определены как фонетический и дыхательный способы развития певческого vibrato у безвibrатных и коррекции его у голосов с дефектами vibrato (качание и тремоляция).

При наличии у обучаемых осознанного слухового представления о звучании голоса с vibrato и желания достичь такого звучания — вполне достаточного фонетического и дыхательного

способов развития вибрато. Для интенсификации работы и для получения обучаемыми слухового представления о звучании с вибрато их собственного голоса, т. е. для формирования регулируемого образа своего голоса с вибрато, может быть применен дополнительный механический способ развития вибрато.

Исходное положение: стоя, туловище наклонить вперед, не сгибая спины и шеи, упереть прямые пальцы рук в нижнюю часть стенки живота (на ладонь ниже пупка) так, чтобы локти были выдвинуты вперед.

Стенка живота должна ощущаться как мягкая, расслабленная, слегка отвисшая.

Исполнение упражнения: (см. ноты) при фонации гласного «А» фальцетным регистром (!) на указанных тонах производить легкие, но интенсивные толчки руками стенки живота. Толчки обозначены клинышками острием вниз. Толчки должны производиться так, чтобы пальцы рук не отводились от стенки живота (!), чтобы не превращались в удары (это обязательное условие!). В голосе возникнет пульсация, весьма похожая на певческое вибрато.

В следующем упражнении устанавливается ритм толчков на протяжной попевке. В темпе по метроному 120 четвертями восьмые триоли дадут частоту пульсаций 6 Гц (6 колебаний в секунду), что является усредненной эталонной частотой певческого вибрато академического голоса.

При затрудненной работе рук, непривычности и сложности предлагаемой координации, зажиме мышц стенки живота, индивидуальной работе, толчки живота могут производиться рукой педагога. Педагог при это должен хорошо представлять частоту и амплитуду вибрато, которые он хочет вызвать у обучаемого.

В практике автора и его учеников, использующих фонопедический метод, есть много случаев, в том числе с детьми, когда предлагаемый прием приходилось использовать всего один раз, после чего обучаемый понимал, что требуется и быстро осваивал координацию пения с вибрато примерно так же, как нашел однажды координацию равновесия на двухколесном велосипеде или координацию плавания.

8. ДОЗИРОВАНИЕ УПРАЖНЕНИЙ, СОСТАВЛЕНИЕ ТРЕНИРОВОЧНОГО АЛГОРИТМА

Приемы и упражнения фонопедического метода должны быть освоены и выучены. Скорость освоения и выучки зависит от времени, которое руководитель хора или педагог пения может уделить методу. Большое значение имеет возраст поющих. Чем

меньше дети, тем больше должна быть доза игровых упражнений (1–3 группы упражнений) и меньше тренировочных. Такие сложные координации как вибрато и нейтральный гласный целесообразно осваивать с маленькими детьми (5–7 лет) очень медленно, не добиваясь акустического результата, а тренируя подготовительные шаги программ. Средний и старший возраст может работать сразу на 4–6 группах упражнений, прибегая ко 2 и 3 группам только в силу необходимости, если прием не получается сразу в «омузыкаленном» виде и его надо освоить в более простой координации интонационно-фонетических упражнений или голосовых сигналов доречевой коммуникации.

Упражнения 1–3 групп выполняются в том количестве, которое указано в тексте и в Приложении. При уверенном выполнении упражнений первые три группы могут быть пройдены за 5–7 минут. Взрослые певцы или певицы могут использовать только 1 группу для разминки артикуляционного аппарата, что является абсолютно необходимым компонентом любой профессиональной работы с голосом.

Упражнения 4–5 групп могут исполняться в одной тональности (исходной или любой в рамках первого ограничения) или со сменой тональностей по полутонам с учетом первого ограничения. В любом случае целесообразно не более чем четырехкратное повторение одного и того же шага программы. Менее четырех раз исполнять нецелесообразно, так как не будет возникать необходимой тренировочной нагрузки. При четырехкратном исполнении каждого шага программ 4, 5 и 6 групп упражнений они могут быть исполнены в среднем за 12–15 минут, каковое время является необходимым и достаточным для подготовки голосового аппарата к работе над художественным материалом.

Полностью комплекс фонопедического метода может быть исполнен за время от 15 до 30 минут, в зависимости от темпа исполнения и времени, затрачиваемого педагогом на показ упражнений, напоминание их последовательности или индивидуальную проверку качества исполнения.

Наблюдения автора за хоровыми коллективами, применяющими фонопедический метод как базовый в вокально-хоровом обучении, показывают, что при хорошем освоении упражнений и 20–30-минутном тренаже 2–3 раза в неделю, через 3–4 месяца в среднем происходит качественный перелом в звучании коллектива, а через 6–9 месяцев возникает новое качество звучания, которое экспертами характеризуется как приближение суммарного хорового тембра детского коллектива к тембру взрослого академического женского хора. Процентное соотношение в хоре мальчиков и девочек не существенно.

9. ВЕРОЯТНЫЕ НЕЖЕЛАТЕЛЬНЫЕ ПОБОЧНЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ

При освоении хором технологии пения на высоком уровне энергетических затрат и появлении в тембре певческого вибрато может произойти ухудшение строя и снижение управляемости хора. Это временное явление, объясняемое включением в певческую работу энергетических резервов организма, которыми предстоит еще научиться управлять, в том числе при помощи следующих комплексов и программ фонопедического метода. Любая координация осваивается постепенно — от более грубого уровня к более тонкому. Голос не исключение. Ухудшение строя и снижение управляемости является сигналом для руководителя хора, что новый тембр и новая динамика требуют нового уровня внимания к интонации, что большой звук и насыщенный тембр требуют больших усилий внимания и управления ими. Постепенно коллектив войдет в новый режим звучания, и при соответствующем развитии слуха интонация и управляемость выйдут также на новый качественный уровень.

Остается напомнить, что в предлагаемом методическом пособии изложен комплекс упражнений для первого, начального этапа работы. Появление показателей певческого голосообразования позволяет включать в работу более сложные приемы, вести более тонкое самонаблюдение как традиционными методами, так и принципиально новыми.

Автор просит читателей иметь в виду, что предлагаемое методическое пособие может быть использовано только специалистами, прошедшими очное обучение под руководством практиков, владеющих фонопедическим методом, или при наличии аудио- или видеоматериалов.

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ В НОТНО-ГРАФИЧЕСКОМ ОПИСАНИИ УПРАЖНЕНИЙ ФОНОПЕДИЧЕСКОГО МЕТОДА

[A] — пауза с максимально раскрытым ртом

v — бесшумный вдох одновременно носом и ртом

АОУИЫЭ — прописные буквы — гласные звуки в грудном регистре

аоуиыэ — строчные буквы — гласные звуки в фальцетном регистре

x x x — stroh-bass-regester — шумовой регистр — скрип, шорох, штро-бас

 — восходящая интонация

 — нисходящая интонация

п — момент срабатывания межрегистрового порогового эффекта (регистровый порог)

h — шепотный звук (шипение гортанью)

(p)(p) — лабиовибрант — губной вибрант с голосом: прописная буква — грудной регистр, строчная — фальцетный (имитация звука «р» вибрацией губ)

(y)(y) — фонация гласного «у» (прописная буква — грудной регистр, строчная — фальцетный) с продуванием воздуха через вытянутые трубочкой сомкнутые губы

▼ — толчки живота руками

(r)(r) — согласный звук «г-придыхательный» (прописная буква — грудной регистр, строчная — фальцетный)

(и) — гласный «и» с шумом, производимым воздухом, проходящим между зубами, небом и языком, находящимся в положении «й».

xb — звук голоса в грудном регистре с шумом, производимым воздухом, проходящим между зубами, небом и языком, находящимся в положении «хь», то есть с боковыми краями, прижатыми к верхним боковым зубам

[r] — звук голоса в грудном регистре с шумом, производимым воздухом, проходящим между небом и языком, находящимся в положении «г» — «гуление»

ɔ — заднеязычный носовой сонант — «н-носовой»

(b|)(b|) — нейтральный гласный — максимально открытый рот, открытые передние зубы, язык в положении «ы» (прописная буква — грудной регистр, строчная — фальцетный).

НОТНО-ГРАФИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ УПРАЖНЕНИЙ

Первый комплекс упражнений развитие показателей певческого голосообразования

1. Артикуляционная гимнастика (словесные задания в тексте приложения)

2. Интонационно-фонетические упражнения

упр. 1. [Ǟ] ш [Ǟ] ш [Ǟ] ш [Ǟ] ш [Ǟ] и т.д. в последовательности: ш, с, ф, к, т, п, б, д, г, в, з, жс.

упр. 2. "Страшная сказка": у, уо, уоа, уоаэ, уоаэы, ы, ыэ, ыэа, ыэао, ыэаоу.

упр. 3. "Вопросы – ответы":

$y \overset{n}{\nearrow} y^? \overset{n}{\searrow} y.$ $y \overset{n}{\nearrow} o^? \overset{n}{\searrow} o.$ $o \overset{n}{\nearrow} a^? \overset{n}{\searrow} a.$
 $a \overset{n}{\nearrow} э^? \overset{n}{\searrow} э.$ $э \overset{n}{\nearrow} ы^? \overset{n}{\searrow} ы.$ $ы \overset{n}{\nearrow} а^? \overset{n}{\searrow} а.$

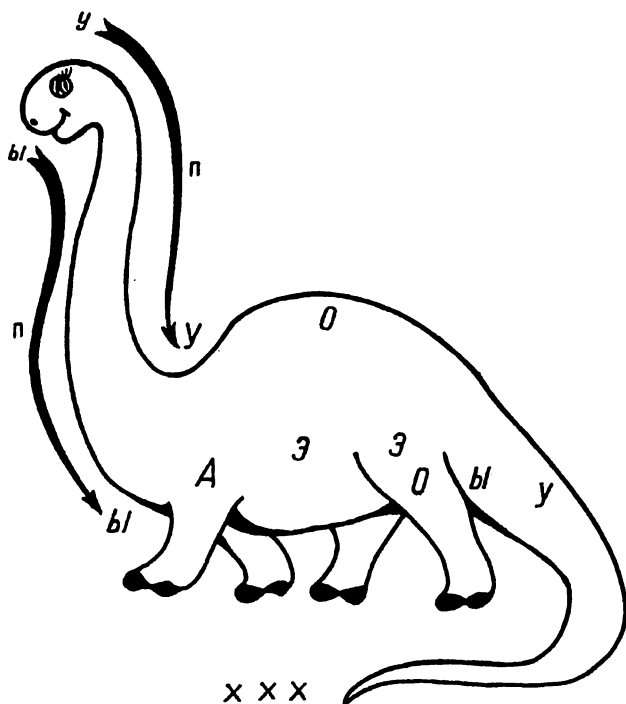
упр. 4. "Канючим": ххх А, ххх АО,

ххх АОу, ххх А, ххх Аэ, ххх Аэы,

ххх АОу $\overset{n}{\nearrow} у!$ ххх Аэы $\overset{n}{\nearrow} ы!$

упр. 5. “Бронтозаврик”.

у!у!п у, у!п уо, у!п уоА, у!п уоАЭ,
у!п уоАЭЫ ххх, Ы!Ы!п Ы!, Ы!п ЫЭ
Ы!п ЫЭА, Ы!п ЫЭАО, Ы!п ЫЭАОУ ххх



упр. 6. "Вопросы-ответы с согласными": у^п ш^{у?} у^п Шу

у-шу у-шо у-ша у-шэ у-шы

у-су у-со у-са у-сэ у-сы

у-фу у-фо у-фа у-фэ у-фы

у-ку у-ко у-ка у-кэ у-кы

у-ту у-то у-та у-тэ у-ты

у-пу у-по у-па у-пэ у-пы

упр. 7. "Вопросы-ответы трехсложные":

у Шу у^п жу? у! Шу Жу

у шу жу о а э ы

с э у-со-зо

фв у-фа-ва

к г у-кэ-гэ

тд у-ты-ды

п б у-по-бо

упр. 8 "Сонорные согласные":

х х х у-му-му

(у)-му-му

(р) у-му-му

у-му-му о а э ы

л л у-ло-ло

н н у-на-на

р р у-рэ-рэ

3. Голосовые сигналы доречевой
коммуникации (ГСДК)

упр. 1. Греть руки дыханием.

упр. 2. Перевести беззвучный выдох в
шипение горлом – “х”

упр. 3. $[\overset{\vee}{\text{А}}] \text{х} [\overset{\vee}{\text{А}}] \text{х} [\overset{\vee}{\text{А}}] \text{х} [\overset{\vee}{\text{А}}] \text{х} [\overset{\vee}{\text{А}}]$

упр. 4. $[\overset{\vee}{\text{А}}] \text{х} [\overset{\vee}{\text{А}}] \text{А} [\overset{\vee}{\text{А}}] \text{х} [\overset{\vee}{\text{А}}] \text{А} [\overset{\vee}{\text{А}}]$

упр. 5. “Волна”:

ххх А ххх А ххх А ххх

упр. 6. “От шёпота до крика”:

раз, два, три, четыре пять, шесть,
(шёпот) (тихий голос) (средний голос)

семь, восемь, девять, десять!!!
(громкий голос) (очень громко) (крикнуть)

упр. 7. “Крик”:

раз.....десять! $[\overset{\vee}{\text{А}}] \text{А}! [\overset{\vee}{\text{А}}] \text{А}! [\overset{\vee}{\text{А}}] \text{А}!!!$

упр. 8. “Крик-вой”:

$[\overset{\vee}{A}]A!!! \xrightarrow{п} у!!!$

упр. 9. “Волна” с “воем”:

$xxx A \quad xxx A \quad xxx \overset{\vee}{A} \xrightarrow{п} у! \xrightarrow{п} xxx$

упр. 10. “Крик-вой-визг”:

$[\overset{\vee}{A}]A \xrightarrow{п} у \rightarrow а!$

упр. 11. “Волна с криком чайки”

$xxx A \quad xxx \overset{\vee}{A} \quad xxx \overset{\vee}{A} \xrightarrow{п} у \rightarrow а [\overset{\vee}{A}] а! [\overset{\vee}{A}] а!! [\overset{\vee}{A}] а!!!$

4. Тренировочные программы для грудного
(нефальцетного) регистра детского
и женского голоса.

(Внимание! Соблюдайте первое ограничение ФМ!)

прогр. 1

(p) --- bi (p) --- bi (p) --- bi

прогр. 2

x x x A -- x x x A O y x x x A 3 bi

прогр. 3

[A] h - [A] A [A] h - [A] A A O y A 3 bi A O y O A A 3 bi A

прогр. 4

[A](r)A(r)A(r)A(r)A [A](r)A - (Simile) - [A](r)A - (Simile) -

прогр. 5

ой(и) - - - - хь - - - - [г] - - - -

ой(и)хь(г)хь(и) ой(и)хь(г)хь(и) ѓ[г] (и)

5. Тренировочные программы на переходе из грудного регистра в фальцетный регистр с использованием регистрового порога – “п”.

прогр. 1.

(р) - (п) - (р) (р) - (п) -

прогр. 2.

(р) - (п) - бл - бл - бл (р) - (п) - бл - - -

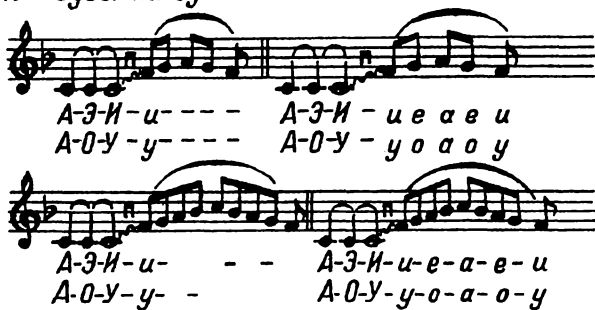
прогр. 3

А - - - -

А - 0 - у

А - 3 бл

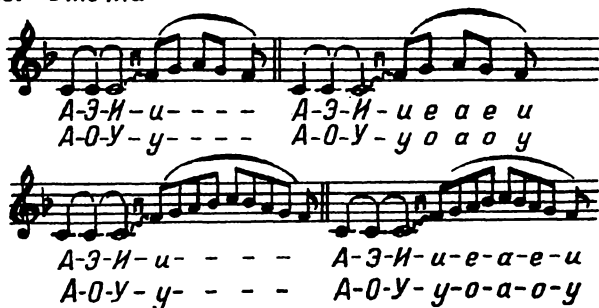
прогр. 4. "Зубы на зубы":



А-Э-И-и- - - - А-Э-И-и-е-а-е-и
А-О-У-у- - - - А-О-У-у-о-а-о-у

А-Э-И-и- - - - А-Э-И-и-е-а-е-и
А-О-У-у- - - - А-О-У-у-о-а-о-у

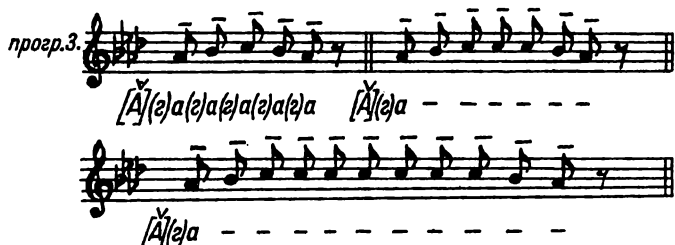
прогр. 5. "Уточка":



А-Э-И-и- - - - А-Э-И-и-е-а-е-и
А-О-У-у- - - - А-О-У-у-о-а-о-у

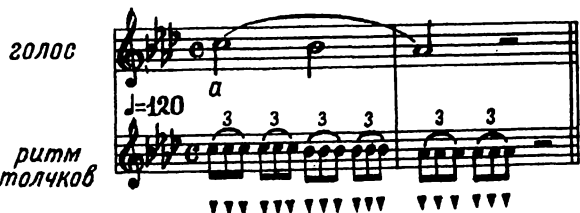
А-Э-И-и- - - - А-Э-И-и-е-а-е-и
А-О-У-у- - - - А-О-У-у-о-а-о-у

6. Тренировочные программы для фальцетного регистра детского и женского голоса.





7. Дополнительная программа для развития певческого вибрато механическим приемом.



ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
<i>ГЛАВА ПЕРВАЯ</i>	
1. Работа с хором и вокальная педагогика	8
2. Кого учить прежде всего?	14
3. Система: мистификация и дело	15
4. Самонаблюдение, самоанализ и самоимитация	18
<i>ГЛАВА ВТОРАЯ</i>	
1. Эталон как пусковой момент обучения и самообучения	24
2. Регулировочный образ и самоОбман в пении	30
3. Вокальный слух, «двигательный ансамбль»	35
<i>ГЛАВА ТРЕТЬЯ</i>	
1. Координационно- тренировочный этап	38
2. Показатели певческого голосообразования	43
3. Принципы метода	49
4. Фонопедический метод и элементарное музицирование	60
<i>ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ</i>	
1. Терминология	63
2. Критерии отбора приемов, программ и упражнений ФМРГ	74
3. Двигательный смысл приемов	77
<i>ГЛАВА ПЯТАЯ</i>	
1. Теоретический минимум: регистры	79
2. Дыхание	90
3. Вибрато	98
4. Ротоглоточный рупор	104
5. Чего нельзя делать, или ограничения	120
<i>ГЛАВА ШЕСТАЯ</i>	
1. Специфика работы с мужскими голосами	123
2. Мутация и ее прохождение	127
3. Компоновка и исполнение упражнений в фальцетном режиме и с переходом в грудной	132
4. Специфика исполнения упражнений в грудном режиме	144

Послесловие	155
Список публикаций	158

ПРИЛОЖЕНИЕ

Первый комплекс упражнений ФМРГ, как пример системы-мистификации	160
Развитие показателей	
певческого голосообразования	161
1. Артикуляционная гимнастика	161
2. Интонационно-фонетические упражнения	163
3. Голосовые сигналы доречевой коммуникации	166
4. Тренировочные программы для грудного (нефальцетного) регистра детского и женского голоса	168
5. Тренировочные программы на переходе из грудного регистра в фальцетный регистр	172
6. Тренировочные программы для фальцетного регистра детского и женского голоса	173
7. Дополнительная программа для развития певческого вibrato механическим приемом	175
8. Дозирование упражнений, составление тренировочного алгоритма	176
9. Вероятные нежелательные побочные результаты	178
Условные обозначения, используемые в нотно-графическом описании упражнений фонопедического метода	179
Нотно-графическое описание упражнений	180

Виктор Вадимович ЕМЕЛЬЯНОВ

РАЗВИТИЕ ГОЛОСА

Координация и тренинг

Издание третье,
исправленное

Генеральный директор *А. Л. Кноп*
Директор издательства *О. В. Смирнова*
Главный редактор *Ю. А. Сандулов*
Художественный редактор *С. Л. Шапиро*
Корректор *У. А. Елькина*
Подготовка иллюстраций *Л. В. Буракова*
Верстальщик *С. Ю. Малахов*
Выпускающие *Н. К. Белякова, О. В. Шилкова*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.001665.03.02
от 18.03.2002 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ЛАНЬ»

lan@lpbl.spb.ru

www.lanpbl.spb.ru

193012, Санкт-Петербург, пр. Обуховской обороны, 277.

Сдано в набор 23.10.02. Подписано в печать 15.04.03.
Бумага типографская. Гарнитура Школьная. Формат 84×108 ¹/₃₂.
Печать офсетная. Печ. л. 7,26. Усл. п. л. 12,19. Тираж 3000 экз.

Заказ № **39.68.**

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ООО «Северо-Западный Печатный двор».
188350, Ленинградская обл., г. Гатчина, ул. Солодухина, 2.

ВИКТОР ЕМЕЛЬЯНОВ
РАЗВИТИЕ ГОЛОСА



ISBN 5-8114-0207-4



9 785811 402076