



По благословению
Преподобного Доримедонта,
епископа Единецкого и Бричанского

Петр Ильич Сикур

ВОСПОЮ ТЕБЕ

**Основы вокальной техники и
исполнительства для вокалистов,
руководителей хоров, профессионалов и
любителей светского и церковного пения**

Русскій Хронографъ ¹⁹⁹¹

20  06

Москва

СОДЕРЖАНИЕ

Сикур П. И. Воспою Тебе. Основы вокальной техники и исполнительства для вокалистов, руководителей хоров, профессионалов и любителей светского и церковного пения. — М.: Русский Хронограф¹⁹⁹¹, 2006. — 408 с.

По заказу магазина «Православное Слово»

Уважаемые писатели и художники!

Издательство «Русский Хронограф» приглашает Вас к сотрудничеству. Рассматриваем предложения по изданию богословской, учебно-педагогической и переводной, а также детско-юношеской и дореволюционной литературы.

Ваши предложения и рукописи направляйте по адресу:
129301, Москва, а/я 42, С. В. Иванову
e-mail: knigi@rus-chronograph.ru, rus-chronograph@mtu-net.ru
www.rus-chronograph.ru

ISBN 8-85134-103-3

© П. И. Сикур, текст, 2006

© О. Стацевич, обложка, 2006

ЛР 062041 от 19.02.1998 г.

© «Русский Хронограф¹⁹⁹¹», 2006

Подписано в печать 21.02.2006. Формат 60×90^{1/16}.

Печать офсетная. Бумага офсетная. Объем 25,5 п.л.
Гарнитура «СкулБук». Тираж 5000 экз. Заказ № 2117.

ООО «Русский Хронограф¹⁹⁹¹»

127018, Москва, Стрелецкая ул., д. 3.

Отпечатано с электронного носителя
в типографии ОАО ПФ «Красный Пролетарий»
127473, Москва, Краснопролетарская, 16

ПРЕДИСЛОВИЕ	15
ВВЕДЕНИЕ	17
РАЗДЕЛ I. ИСКУССТВО ПЕНИЯ	
КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О ГОЛОСОВОМ АППАРАТЕ И ПЕВЧЕСКОМ ЗВУКЕ	
Голосообразующий аппарат.	21
Гортань и голосовые связки. Положение гортани в пении.	22
Органы дыхания.	24
Органы артикуляции.	25
Мозг и центральная нервная система. Центры управления работой голосового аппарата.	28
Как работает голосовой аппарат.	28
О резонаторах и регистрах певческого голоса.	29
Акустическая характеристика певческого и речевого звука. Свойства звука: высота, сила, тембр.	32
О певческом вибрато.	37
О МУЗЫКАЛЬНОМ, ВОКАЛЬНОМ И РЕЧЕВОМ СЛУХЕ	
Вокальный слух и его развитие. О педагогическом вокальном слухе.	41
О вокальном слухе певца и педагога. Вокальный слух педагога как особый дар.	43
О речевом слухе.	47
О ПСИХОЛОГИИ ПЕНИЯ И РЕЧИ	
Психология освоения певческих навыков.	49
Роль ощущения и восприятия в пении и речи.	50
О пользе и вреде сознания в пении и речи.	51
Значение воли, внимания, памяти при обучении пению.	53

Некоторые советы по развитию памяти и запоминанию вокальных произведений.	55
О певческом воображении.	56
Об эмоциональности в пении и речи.	57
Влияние эмоций на характер звучания голоса в пении и речи.	58
Эмоциональность в быту и «сухость» в пении.	60
О ложных эмоциях и правдивости исполнения. ...	61
Натуральные слезы — еще не искусство.	62
Дети — готовые певцы-актеры!	64
Развитие правдивости исполнительских эмоций. .	64
О мимике и жестах.	67
РОЛЬ НАСЛЕДСТВЕННОСТИ И СРЕДЫ В ВОСПИТАНИИ ПЕВЧЕСКОГО И РЕЧЕВОГО ГОЛОСА	
О наследственности и взаимосвязи вокальной и музыкальной одаренности.	69
Об особенностях наследственности вокальных данных.	71
Передаются ли детям от родителей индивидуальные певческие качества голоса (тембр, сила, диапазон и т.д.) и техника пения?	74
Почему сейчас голоса не те, что были раньше? ...	76
В каком возрасте лучше всего обучать пению? ...	79
ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕВЧЕСКИХ ГОЛОСОВ И ИХ КЛАССИФИКАЦИЯ ПО ДИАПАЗОНУ, ТЕМБРУ, ХАРАКТЕРУ ЗВУЧАНИЯ	
Общая классификация певческих голосов.	83
Классификация певческих голосов по мощности (силе) звучания.	84
Высокие женские голоса колоратурное и лирико-колоратурное сопрано. Особенности воспитания колоратурных голосов.	85
Лирико-колоратурное сопрано.	88

Лирическое легкое и крепкое сопрано.	89
Драматическое и лирико-драматическое сопрано. ..	89
Низкие женские голоса: лирическое и драматическое меццо-сопрано, контральто.	90
Мужские высокие голоса: лирический и драматический тенор.	92
Низкие мужские голоса: баритон лирический и драматический.	95
Бас — высокий, центральный, низкий, бас-буффо (характерный), бас-октавист или бас-профундо. ...	97
Промежуточные певческие голоса.	99
Об абсолютных и феноменальных певческих голосах.	100
Определение типа певческого голоса.	104
О физиологических, речевых и внешних телесных признаках типа певческого голоса.	107
КАК НАУЧИТЬСЯ ПРАВИЛЬНО ДЫШАТЬ В ПЕНИИ И РЕЧИ?	
Значение дыхания в пении и речи.	111
Неправильное дыхание грозит потерей певческого голоса.	112
О психологическом и выразительном значении дыхания в пении. Влияние характера произведения и манеры пения на качество дыхания. ...	114
Три главные причины неправильного дыхания в пении и их устранение.	115
О природной постановке певческого дыхания.	116
Об опасности переоценки и недооценки значения дыхания в пении.	117
О мужском, женском и детском певческом дыхании.	118
О двух способах освоения певческого дыхания и какой из них лучше?	119

Методика освоения певческого дыхания произвольным способом. О некоторых преимуществах и недостатках данного способа дыхания.	121
Непроизвольный способ певческого дыхания и его преимущества.	123
Методика освоения певческого дыхания непроизвольным способом.	127
КАК НУЖНО ОТКРЫВАТЬ РОТ В ПЕНИИ И РЕЧИ	
Значение формы и степени открытия рта в развитии певческого голоса и музыкального слуха.	131
Открытие рта в зависимости от качества звука и манеры пения.	133
Внутренние формы открытия рта.	133
Внешние формы открытия рта.	135
Выбор формы раскрытия рта в зависимости от вида, типа голоса и индивидуального строения голосового аппарата.	136
ПЕВЧЕСКАЯ ОСАНКА	
Положение корпуса и головы в пении и речи. Влияние осанки на работу гортани и дыхания.	143
Значение положения рук, жестов и мимики лица в пении.	147
О певческой позе сидя.	148
ТЕХНОЛОГИЯ (МЕТОДИКА) ПОСТАНОВКИ ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА	
Этапы формирования звука.	149
Освоение техники пения закрытым, приоткрытым и открытым ртом.	150
Начало формирования певческого звука с помощью гласных и согласных.	154
Развитие певческого голоса с помощью интонационно-речевого метода.	158

ОСВОЕНИЕ ТЕХНИКИ ОКРУГЛЕНИЯ И ПРИКРЫТИЯ ЗВУКА

Искусство пения — это искусство округления и прикрытия звука.	169
Особенности формирования округленного и прикрытого звука под гласную А.	175
Округление и прикрытия звука с помощью гласных И, Е.	177
Технология прикрытия звука на основе гласных У и О.	179
Прикрытие звука с помощью характерных гласных и согласных — немецкого Û, французского EU, сонорных согласных З, М, Н, а также согласных Л, Р, Б, В и украинского Г.	182
Вокальные «секреты» или система дополнительных приемов и методов по округлению, прикрытию и развитию диапазона певческого голоса.	185
Метод округления и прикрытия звука посредством организации работы певческого дыхания. Приемы и дыхательные упражнения, способствующие прикрытию и развитию певческого голоса.	186
Прикрытие и выравнивание звука с помощью активизации работы дыхательных мышц посредством приседания, стопа, кряхтения, напряжения при поднятии посильных тяжестей. Об использовании банджа в пении.	190
Округление и прикрытия звука с помощью изменения формы и степени открытия рта, глотки и положения гортани.	192
Прикрытие певческого голоса посредством выработки высокой позиции его звучания.	196

Метод прикрытия звука посредством изменения положения мягкого нёба: метод зевка и метод «купола».	202
Метод ку де глот или формирование прикрытого звукообразования с помощью певческой атаки. О вокальной технике смеха, плача и рыдания.	204
Округление и прикрытия звука с помощью метода эмоциональной настройки.	211
Метод прикрытия, выравнивания и развития голоса с помощью представлений.	212
Метод прикрытия и развития певческого голоса посредством переходных и крайних высоких звуков (метод «переходных нот»).	215
Метод прикрытия и развития голоса посредством изменения динамики (убавления силы и громкости) его звучания.	218
Метод прикрытия звука посредством активной работы нижней челюсти при неподвижной верхней (французский метод).	219
Методы формирования прикрытого голосообразования посредством отдельного развития грудного и фальцетного регистров. О натуральном грудном звуке, фальцете, миксте и их преобразовании в полновесный певческий голос.	220
Метод развития верхнего участка диапазона голоса посредством укрепления фальцета и микста. О превращении фальцета в микст, а микста в полный певческий голос.	225
Метод прикрытия и развития диапазона певческого голоса посредством микстования нижних грудных звуков.	226
Метод прикрытия и развития верхнего участка диапазона голоса через предварительное прикрытия середины и низов.	229

Метод освоения прикрытого голосообразования на базе развитого натурального грудного звучания. Об отдельном развитии грудного и фальцетного звучания и их смешении.	229
О «конусообразном» методе прикрытия и развития певческого голоса.	231
Метод прикрытия и развития певческого голоса через подражание другому голосу или музыкальному инструменту.	232
Метод применения и развития певческого голоса у женщин и детей посредством подражания мужскому флейтовому фальцету.	237
«У-образный» метод прикрытия звука.	238
Метод прикрытия и развития певческого голоса с помощью разговорного голоса.	240
Мануальный (ручной) метод прикрытия и развития певческого голоса.	242
РАЗВИТИЕ РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ	
Кантилена и беглость (подвижность) голоса.	249
Портаменто и глиссандо.	251
Филировка звука.	253
Развитие беглости (подвижности) певческого голоса.	255
Освоение навыка пения на стаккато.	257
Трель.	260
Освоение навыка пения на пиано и мецца воце (вполголоса).	264
Вокализы.	266
ПОДГОТОВКА ПЕВЦА К ПЕНИЮ ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	
Развитие эмоционально-художественной выразительности певческого голоса.	267

О дикции и орфоэпии в пении и речи.	270
О вокальной орфоэпии.	272
Работа певца над вокальным произведением. ...	274
Раскрытие вокального образа произведения. ...	276
Исполнение вокального произведения перед слушателями. Об исполнительской интерпретации (толковании) произведения.	279
Об обаянии, простоте, искренности и нравственности певца.	281
Об искренности и нравственности в пении. ...	283
ОХРАНА ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА	
Основные правила гигиены голоса.	285
Значение сна для певца.	288
Особенности гигиены женского голоса.	288
Зависимость охраны и развития певческого голоса от высоты музыкального строя (высоты камертона). Об опасности завышения камертона. «Война» певцов и инструменталистов. Что означает полтона для певца?	289
О профилактике порчи певческого голоса при пении в хоре начинающих певцов и певцов со слабыми голосовыми данными.	294
Утомляемость голоса во время игры на музыкальных инструментах и при слушании (восприятии) музыки, пения и речи.	298
ОСНОВНЫЕ БОЛЕЗНИ ГОЛОСОВОГО АППАРАТА И ИХ ПРОФИЛАКТИКА	
Основные группы заболеваний.	301
Простудные заболевания голосового аппарата.	301
Органические заболевания голосового аппарата. ..	305
Афонии, дисфонии и фонастении.	307
ОТВЕТЫ НА ВОПРОСЫ УЧАЩИХСЯ	
О сольном пении и исполнительстве.	311

О хоровом пении.	325
О взаимосвязи голосовой и половой сферы.	330
О детском голосе.	331
РАЗДЕЛ II О ЦЕРКОВНОМ ПЕНИИ	
Ô НЕБЕСНОМ ПРОИСХОЖДЕНИИ ЗЕМНОГО ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ	
Начало пения в Новозаветной Церкви.	335
Осмогласие как одно из величайших достижений церковного пения.	339
О дальнейшем формировании церковного пения в Западной и Восточной Церквях.	343
РАЗВИТИЕ РУССКОГО ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ	
Начало развития русского церковного пения.	
Одноголосные распевы и их распространение. ...	345
Развитие многоголосия на Руси. О строчном и партесном видах пения.	349
Борьба Православной Церкви против искажения богослужебных словесных текстов.	351
О монастырском пении и мужских «басовых» хорах.	357
Борьба Православной Церкви против привнесения элементов театральности в богослужебное пение.	358
ПЕНИЕ В СИСТЕМЕ ЦЕРКОВНОГО БОГОСЛУЖЕНИЯ	
О псалмодии и экфонетике (возгласе) как важнейших истоках церковного пения.	361
Роль и место пения в системе церковного богослужения.	365
Значение и благотворное влияние церковного пения на людей.	366
О духовной пользе мысленного пения и пения вслух.	371

Отличие церковного пения от светского.	375
Пение без музыкального сопровождения как одна из главных особенностей Православной Церкви. О значении слова и музыки в церковном пении. ...	377
О стройности, молитвенности и благоговейной торжественности церковного пения.	381
Об обиходном и праздничном стиле церковного пения.	384
О ПЕВЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКЕ	
О необходимости голосовых, духовных и личностных качеств церковного певчего.	387
О певческой подготовке руководителя хора (регента).	390
Что должен знать регент о певческом голосе детей и подростков.	392
О выборе церковных песнопений для богослужения. Требования к композиторам и регентам, формирующим репертуар церковного хора.	395
О церковной моральной этике и профессионализме регентов и певчих.	398
О голосовой подготовке диаконов и священников.	401
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	405
БИБЛИОГРАФИЯ	406

ПРЕДИСЛОВИЕ

В книге изложена теория и методика развития и сохранения певческого голоса. Даются сведения о светском и церковном пении. «Пойте на диафрагме», «сделайте зевок», «направьте звук в маску», «откройте глотку и опустите гортань», «пойте на А, а думайте на О»... Подобные опасные выражения часто звучат в классах педагогов вокала и руководителей хоров. Однако многие начинающие певцы и их преподаватели, регенты, не понимают, что подобные приемы и методы подходят далеко не каждому, и что учащийся не может думать о тридцати вещах одновременно. В результате учащийся вдруг обнаруживает, что он остался без голоса или потерял его лучшие качества. Цель нашей книги — дать теорию и методику, согласно которой поющий во время пения меньше бы думал о голосовой анатомии, а больше пел, чтобы певческое дыхание и весь процесс голосообразования формировался у него произвольно, под воздействием небольших усилий и минимального числа замечаний. При этом они должны быть очень точными, эффективными и рассчитаны на развитие индивидуальных качеств голоса обучающегося. С этой целью мы подробно разбираем два наиболее запутанных вопроса вокальной педагогики — технику дыхания и технику округления и прикрытия звука. Мы излагаем здесь малоизвестные приемы и методы (так называемые «вокальные секреты»), собранные за время собственной педагогической деятельности. Часть их известна отдельным вокальным педагогам, однако суть их применения в вокально-методической литературе освещена туманно. В книге кратко описаны два разработанных нами метода. Это так называемый «интонационно-речевой» метод, позволяющий развивать и совершенствовать звучание певческого голоса на речевой основе посредством развития разговорного голоса, и мануальный (ручной) метод, позволяющий с помощью физического воздействия рук влиять на положение и работу органов голосового аппарата, а следовательно, улучшать качест-

во звука: диапазон, силу, полетность, тембр и прочее. Эти методы оказывают также хорошую услугу при восстановлении различных голосовых дефектов, нарушений и трудноизлечимых заболеваний, таких, как повреждение гортани и голосовых связок (узлы, кровоизлияния), функциональные и патологические нарушения типа дисфоний, заиканий и другие.

Книга состоит из двух самостоятельных разделов. В первом разделе по небольшим главам, параграфам изложены краткие сведения о строении и работе голосового аппарата в пении и речи; дана технология (методика) развития охраны певческого голоса, выработанная в процессе педагогической работы с учащимися. Особое внимание уделяется охране певческого голоса. Кратко даются сведения о голосовых нарушениях, заболеваниях голосового аппарата, а также приводится их профилактика и лечение (в качестве доврачебной помощи) на основе опыта народной медицины, рецепты которой проверены нами на практике. В конце раздела помещена рубрика кратких ответов на вопросы учащихся по проблеме воспитания певческого голоса, а также кратко освещены вопросы исполнительства, вокальной педагогики и др.

Второй раздел книги посвящен вопросам церковного пения. Кратко излагается история его развития, дается сравнительный анализ светского и церковного пения. Излагается суть и значение слова в церковном пении. Приводятся высказывания святых отцов, учителей Церкви, каким должно быть богослужбное пение, что стройность, молитвенность и умеренная торжественность — главные необходимые качества и основы стиля пения в Православной Церкви. Кратко освещается роль и значение личных моральных качеств церковного регента и певчего, а также остро ставится проблема и даются некоторые рекомендации по улучшению голосовой подготовки будущих регентов, священников и диаконов.

ВВЕДЕНИЕ

Как научиться петь? Для этого необходимо освоить четыре главных навыка: 1) Научиться правильно дышать — не подымая плеч, делая в меру глубокий вдох в область живота и нижней части груди, затем медленно израсходовать его в пении. 2) Научиться легко, свободно и правильно по форме открывать рот. 3) Научиться правильной певческой осанке: свободно, ровно держать во время пения корпус, голову и в особенности гортань. 4) Научиться с помощью гласных и согласных формировать певческий звук, делая его округлым, прикрытым, открытым, плавным, подвижным, тихим, громким и тому подобное. Что касается проблемы музыкального слуха, особенно при нарушении его координации с голосом, неточном интонировании мелодии или когда слух слаб или вовсе не проявляется, то ответ на это один — с развитием голоса будет развиваться музыкальный и вокальный слух. Ибо голос способен «обучить» слух. То есть развитие слуха, как и певческого голоса, зависит от правильного усвоения вышеописанных четырех навыков. Самое большое влияние на качество и развитие музыкального слуха имеет второй навык — форма и степень открытия рта, а также работа гортани и головных резонаторов. Об этом мы расскажем ниже.

В пении каждый обученный певец владеет четырьмя вышеописанными навыками в цельном единстве, то есть в комплексе. Практически это выглядит примерно так. Поющий ровно встал, взял дыхание, открыл рот и запел. Во время пения он слушает, как звучит его голос — открыто, «прикрыто», тихо, громко,

соответствует ли его интонация и окраска звука характеру слова, фразы, произведения и так далее. В целом весь процесс осуществляется больше автоматически, произвольно. Все навыки отработаны заранее и находятся в полном согласии между собой, выполняют общую задачу. В то же время, при необходимости певец может более ярко активизировать работу каких-то отдельных органов голосового аппарата. Например, дыхания при взятии высокой ноты; работы органов рта для ясности произношения слов и так далее. Активизация одних органов тут же передается другим голосовым органам, заставляя их работать более активно и изменять этим качество звука. Все четыре навыка являются в пении как бы «пускowymi кнопками» или рычагами, с помощью которых поющий управляет своим голосом, произвольно и непроизвольно влияя на его звучание. В связи с тем, что голосовой аппарат работает как единая биологическая система и все голосовые органы работают цельно, комплексно, то и освоение четырех главных навыков пения должно проходить комплексно. Этому принципа мы будем придерживаться при изложении всей нашей методики воспитания певческого голоса. Для более ясного представления о роли и значении каждого из основных навыков в пении рассмотрим их в отдельности. Вначале кратко изложим основные сведения о голосовом аппарате и певческом звуке.

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

ИСКУССТВО ПЕНИЯ

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О ГОЛОСОВОМ АППАРАТЕ И ПЕВЧЕСКОМ ЗВУКЕ

Чтобы при обучении пению поступать не безотчетно, необходимо основывать его на точном значении дыхательного и голосового механизма и черпать основные правила из физиологии сих органов.

А.Е. Варламов,
русский композитор, педагог, певец

Голосообразующий аппарат.

Голосообразующий аппарат можно условно разделить на четыре части (рис. 1):

1) Центр управления работой голосового аппарата — мозг и вся центральная нервная система.

2) Артикуляционно-резонаторная система — органы и полости: рот, губы, зубы, язык, твердое и мягкое нёбо, глотка и носоглотка.

3) Источник звука — гортань и голосовые связки.

4) Система дыхания — легкие, трахея, бронхи, диафрагма, мышцы вдоха и выдоха, подающие воздух по трахее под голосовые связки, заставляя их колебаться и издавать звук.

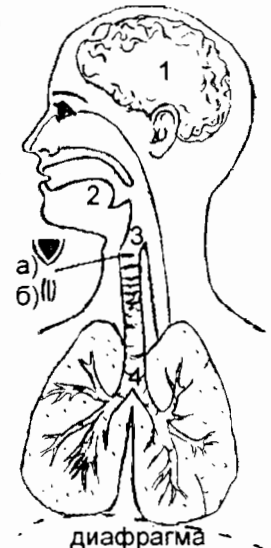
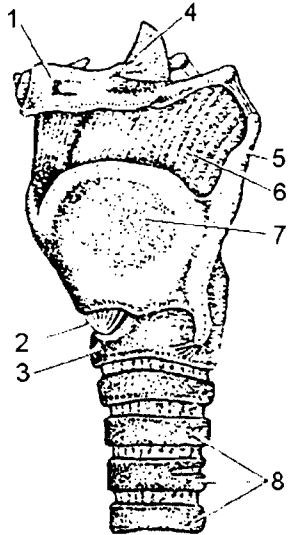


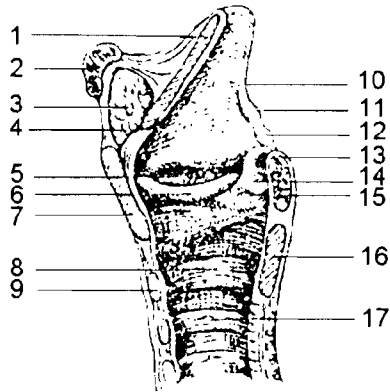
Рис. 1.
Голосовые связки:
а) разомкнуты
б) сомкнуты

Гортань и голосовые связки. Положение гортани в пении.

Гортань представляет собой орган, где рождается звук. Гортань расположена в передней части шеи. По форме она напоминает собой трубку, которая в передней части сужена, а сверху и снизу расширена (трубка в виде песочных часов).



- Рис. 2. Гортань:**
- 1) подъязычная кость
 - 2) щитоперстневидная (коническая) связка
 - 3) перстневидный хрящ
 - 4) надгортанник
 - 5) верхний рог щитовидного хряща
 - 6) щитоподъязычная мембрана
 - 7) щитовидный хрящ
 - 8) кольцо трахеи



- Рис. 3. Внутренняя полость гортани (вертикальный разрез):**
- 1) надгортанник
 - 2) подъязычная кость
 - 3) жировая основа
 - 4) срединная связка
 - 5) желудочек гортани
 - 6) голосовая связка
 - 7) щитовидный хрящ
 - 8) полость гортани
 - 9) дуга перстневидного хряща
 - 10) черпало-надгортанная связка
 - 11) клиновидный бугорок
 - 12) перстневидный бугорок
 - 13) связка преддверия
 - 14) черпаловидный хрящ
 - 15) поперечная черпаловидная мышца
 - 16) пластинка перстневидного хряща
 - 17) трахея

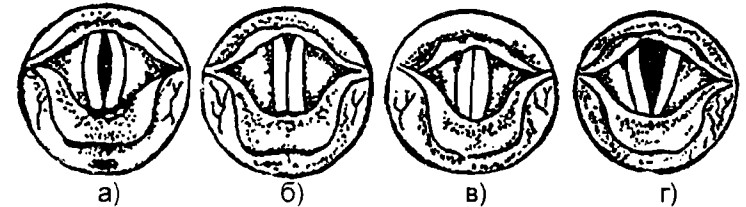


Рис. 4. Вид гортани сверху.
Положение голосовых складок:
а) при вдохе;
б) при пении полным голосом;
в) при шепоте;
г) при фальцете.

Состоит гортань из хрящей, соединенных связками, суставами и мышцами. Внизу гортани расположен перстневидный хрящ (напоминающий форму перстня), который является фундаментом гортани. С задней стороны перстневидного хряща располагаются еще два так называемых черпаловидных подвижных хряща. Посредине гортани находится самый большой хрящ — щитовидный. Его называют еще кадыком или адамовым яблочком. Своим выступом в передней части шеи кадык очень заметен, особенно у низких мужских голосов при глотании. К кадыку прикреплены две голосовые связки (связки), которые в результате колебаний издают звук. Голосовые связки представляют собой «две нити», две парные толстые мышцы, расположенные горизонтально, под острым углом. Острый угол связок закреплен к кадыку, а задние их концы — к черпаловидным хрящам, приводящим связки в движение. В процессе колебаний голосовые связки могут издавать звук различного качества. Плотное их смыкание дает объемный грудной звук. Неполное краевое смыкание дает легкий, фальцетный звук. Зная об этом, певец при необходимости может управлять работой голосовых связок, влияя на качество звука.

Органы дыхания.

Основными органами дыхания являются: трахея, легкие, бронхи, диафрагма и грудная клетка. *Трахея* представляет собой трубку длиной около 15 см, состоящую из хрящей и мышц, переплетенных связками. Сверху трахея соединена с гортанью, снизу — с бронхами. Кроме проводника воздуха из легких в гортань, трахея является хорошим резонатором звука. *Бронхи* — это органы, через которые воздух попадает в легкие. Во время пения бронхи максимально включены в работу. При простудных заболеваниях бронхов (трахеитах, бронхитах) певец петь не может, чем подтверждается большое значение бронхов в пении. *Легкие* представляют собой воздушную эластичную трубку, состоящую из множества пузырьков, в которых совершается газообмен. Вдох воздуха в легкие производится благодаря расширению и поднятию грудной клетки и опусканию диафрагмы. У некоторых певцов во время пения грудная клетка мало подвижна. Однако бронхи и мышцы живота очень активны, особенно в момент выдоха (рис. 5).

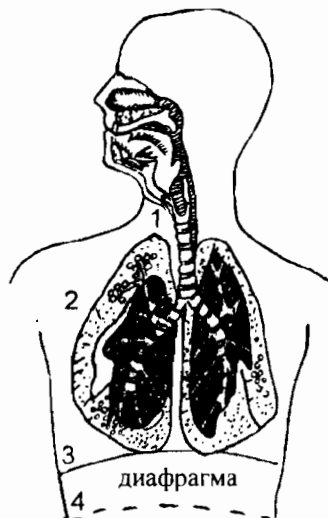


Рис. 5.

- 1) трахея
- 2) легкие и бронхи
- 3) диафрагма при вдохе
- 4) диафрагма при пении

Диафрагма представляет собой куполообразную перегородку, отделяющую грудь от живота. При вдохе диафрагма опускается, становится плоской, а грудная клетка удлиняется. При покое или легкой физической работе человек дышит больше грудью. При физической нагрузке и в пении, когда требуется боль-

шое количество кислорода, в работу подключается диафрагма и нижняя часть грудной клетки.

Органы артикуляции.

В органы артикуляции входят нижняя и верхняя челюсть, язык, зубы, губы, твердое и мягкое небо, а также глотка, носоглотка и мимические мышцы лица. Каждый орган выполняет в пении свою функцию и способен влиять на качество звука.

Нижняя челюсть и язык, как самые подвижные и внешне наглядные органы, позволяют хорошо изменять внутреннее ротовое пространство и влиять этим на качество и манеру произношения звука (рис. 6).

Твердое и мягкое небо своим строением (формой купола) влияют на окраску (тембр), диапазон и даже тип голоса — высокий, низкий. Для низких голосов характерен широкий, плоский свод. Для высоких — узкий, крутой свод. Мягкое небо (небная занавеска) еще способна произвольно (рефлекторно) влиять на работу гортани, ее мышечный тонус, а следовательно, и на качество звука. Поэтому педагоги иногда заставляют учащихся поднимать или опускать небо во время пения — приемом зевка, полузевка, пением сонорных согласных М, Н, и др.

Губы, их подвижность и положение на зубах, влияют на дикцию, тембр звука. Особенно велико их значение в развитии губного резонанса, способного делать голос звонким, полетным.

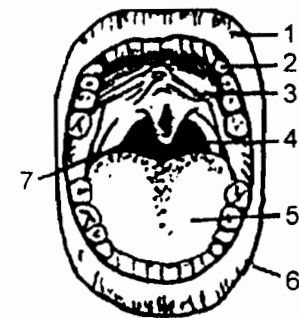


Рис. 6.

- 1) верхняя губа
- 2) зубы
- 3) мягкое небо
- 4) передняя дужка
- 5) язык
- 6) нижняя губа
- 7) маленький язычок

Глотка, благодаря наличию в ней крепких мышц, может по воле поющего менять форму, объем (расширяться, удлиняться) и менять резонаторные свойства. При пении певцы всегда стремятся к ощущению ее широты — как признака правильного свободного звукообразования. Расположена глотка между ротовой полостью и гортанью. В глотке находятся миндалины, которые защищают от попадания в организм микробов. Острое воспаление миндалин (ангина или тонзиллит) на время болезни выводит поющего из строя. Если миндалины не лечить, то от частого воспаления они разрастаются, затрудняют пение и даже жизненное дыхание. Бывает, что с возрастом миндалины уменьшаются.

Носоглоткой называется пространство, расположенное позади ротовой и носовой полостей, которое является как бы связующим звеном между ними. Носоглотка сильно влияет на характер певческого звука. При возникновении в носу и носоглотке препятствий прохождению воздуха (при простуде или при патологических нарушениях) голос заметно ухудшается, теряется звучность, глуховатым становится тембр. По наблюдению врачей фонисторов, у хороших профессиональных певцов всегда здоровый нос и носоглотка. При пении первоначальный звук, выходящий из гортани в ротовую полость, частично попадает в носоглотку. Если же в носоглотку идет больший объем звука, чем в ротовую полость (как при опущенной небной занавеске), то окраска голоса приобретает носовой оттенок. Поэтому в пении певцы нередко опусканием или поднятием мягкого нёба (приемами зевка, полузевка, пением на согласные М, Н) пытаются регулировать тембр голоса, не допуская его носового призвука.

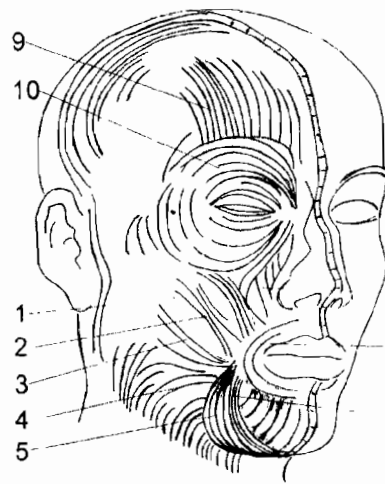


Рис. 7. Мимические мышцы.

- 1) собачья мышца
- 2) скуловая мышца
- 3) мышца смеха
- 4) подкожная мышца шеи
- 5) треугольная мышца
- 6) квадратная мышца верхней губы
- 7) круговая мышца рта
- 8) квадратная мышца нижней губы
- 9) лобная мышца
- 10) круговая мышца глаза

Мимические мышцы способны влиять на качество звука. Их очень много. Только в мимических движениях лица участвуют около ста мышц. При сокращении они образуют на коже различные связки, углубления, которые с возрастом часто принимают постоянное выражение. При пении, особенно при горизонтальном открытии рта (пение на улыбке), поющий часто ощущает нагрузку на мышцах щек. Это не опасно и во многих случаях является показателем правильности звукообразования. Не случайно старые мастера пения говорили, что если после концерта у певца болит горло, значит, он пел неправильно, «на горле», а если болят щеки — то пение было правильным, в резонаторах. Однако слишком активная работа мышц лобовой части лица (морщины на лбу, зажатые брови) мешает правильному формированию звука. Мимические мышцы, как и жесты, часто служат певцу хорошим выразительным средством, особенно круговые мышцы рта, мышцы смеха, собачья скуловая мышца, а также лобная и круговая мышца глаза (рис. 7).

Мозг и центральная нервная система. Центры управления работой голосового аппарата.

Работой голосового аппарата в пении управляют *мозг и центральная нервная система*. Данное управление осуществляется как сознательно, так и бессознательно, независимо от желания и воли поющего. Например, поющий может произвольно влиять на степень открытия рта, взятия дыхания и так далее. Однако регулировать частоту колебаний голосовых связок, работу гладкой мускулатуры ему уже не под силу. Он может только косвенно влиять на их работу, давая как бы первоначальный толчок, а остальной процесс завершает сам голосовой аппарат уже непроизвольно. Управление работой голосового аппарата осуществляется по следующей схеме. Из мозга — центров речи и пения, по двигательным нервам идут приказы к голосовым органам (эфферентная связь), какое им занять положение в пении (как открыть рот, положить язык, сделать вдох и так далее). Затем по чувствительным нервам идет обратная информация о выполнении приказа (афферентная связь). Свои очередные приказы мозг посылает не только на основании внутренней информации, исходящей от голосовых органов, но и от внешней информации, идущей от педагога, консультанта, окружающей среды и т. п.

Как работает голосовой аппарат.

Звук в пении и речи рождается в гортани. Сначала, согласно нашему волевому желанию, идут команды или импульсы от коры головного мозга к органам голосового аппарата, и в первую очередь к голосовым связкам и органам дыхания, чтобы те начинали образование звука (при крике, испуге, удивлении, радости звук может проявляться непроизвольно, спон-

танно). Органы дыхания тут же мгновенно посылают воздух под голосовые связки, заставляя их колебаться (вибрировать), то есть смыкаться и размыкаться, и издавать звук. Затем появившийся звук усиливается и окрашивается в окружающих со всех сторон резонаторах (трахее, глотке, носоглотке и передней части лица и др.), оформляется органами ротовой полости (движением губ, языка, мягкого нёба, глотки и так далее) в гласные и согласные звуки и вылетает в наружное пространство.

О резонаторах и регистрах певческого голоса.

Резонаторами (от лат. *resono* — откликаюсь) принято считать часть голосового аппарата, которая придает слабому звуку, возникающему вследствие колебания голосовых связок, силу, звучность, характерный тембр, полетность и др. Взятый свое начало в гортани, звук усиливается резонаторами (иначе он был бы слабым и невыразительным), подобно тому, как звук струны усиливается в резонансной деке скрипки или в корпусе пианино, рояля. Главными резонаторами считаются два: грудной (нижний) — грудная клетка с бронхами и трахеей; и головной (верхний) — полости, расположенные над голосовыми связками (носоглотка, носовая полость и ее придаточные пазухи) (рис. 8).

Действие обоих резонаторов необходимо координировать на протяжении всего пения, чтобы они звучали одновременно, сбалансированно, чтобы получалось так называемое сме-

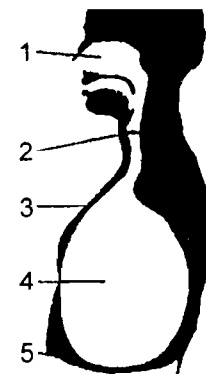


Рис. 8.

- 1) верхний резонатор
- 2) голосовая щель
- 3) нижний резонатор
- 4) резервуар легких
- 5) диафрагма

шанное голосообразование — ровный по окраске звук на всем диапазоне. Головное резонирование ощущается как вибрация в голове (область верхней передней части лица, зубов, темени), вследствие присутствия в голосе обертонов, то есть высоких звонких тонов или призвуков, входящих в состав основного звука. Грудное резонирование ощущается как вибрация в груди (трахее, бронхах), вследствие наличия в голосе низких обертонов. В резонировании звука участвуют и другие полости голосового аппарата. Это полость гортани, глотки и рта. Данные полости называются еще изменяющимися резонаторами, т. к. они изменяют при пении свой размер, а следовательно, и резонанс. Носовая и придаточная полость, трахея и бронхи, сохраняющие в пении постоянный размер и резонанс, называются неизменяющимися резонаторами. У высоких голосов ярче работают головные резонаторы. Яркость и сбалансированность работы резонаторов во многом зависит от правильно сформированного звука в области рта, глотки, гортани и от работы дыхания. При управлении звуком одни певцы больше ориентируются по работе головных резонаторов, другие — по работе грудных резонаторов, третьи — по степени открытия рта, глотки и положения гортани. Работе грудных и головных резонаторов певцы такого плана придают меньше значения.

Под *регистром* принято понимать часть звуков диапазона голоса или музыкального инструмента, сходных по окраске звучания и механизму звукообразования. У мужских голосов два регистра — грудной и головной. Грудной регистр расположен в нижнем и среднем участках диапазона голоса. Головной (фальцетный) регистр занимает больше

верхнюю часть диапазона голоса. У женщин три регистра — грудной, центральный и головной. Границы смены регистров (переход от нижнего участка диапазона к верхнему) называют переходными нотами. Место расположения переходных нот зависит от вида и типа голоса, и каждому певцу и педагогу важно знать место их расположения.

Сопрано: $ми^1/фа^1/фа^1$ -диез и $ми^2/фа^2/фа^2$ -диез, меццо-сопрано (альт) и контральто: $до^1/ре^1/ре^1$ -диез и $до^2/до^2$ -диез/ $ре^2$, тенор: $ми^1/фа^1/фа^1$ -диез/ $соль^1$, баритон: $ре^1/ми^1$ -бемоль/ $ми^1$, бас: $ля^1/ля^1$ -диез/ $си^1/до^1/до^1$ -диез.

Поставленный голос отличается сглаженностью регистров, то есть однородностью тембра на всем диапазоне. Для достижения такой однородности звучания нужно данные регистры «смешать», сгладить их переход. Для этого используются различные приемы и методы округления и прикрытия звука, особенно на переходных нотах. «А» поется наподобие «О»; «О» приближается к «У», к «У» немецкому и др. В результате такого «притемнения» переходных нот гортань несколько изменяет режим работы (голосовые связки начинают смыкаться мягче), голос выравнивается, становится как бы единорегистровым.

Таким образом, понятие *регистры певческого голоса* можно толковать двояко. С методической точки зрения — это ряд однородных по тембру и характеру звучания звуков. С физиологической точки зрения — определенная работа голосовых связок. Каждому регистру соответствует свой резонатор, отличающийся полнотой, насыщенностью и мягкостью звучания. В верхнем регистре ярче звучит головной резонатор, придающий голосу звонкость, полетность (хорошую слышимость в боль-

ших аудиториях). В результате сглаживания, смешения регистров, мы получаем так называемое смешанное голосообразование (соответствующую пропорцию грудного и головного резонирования) **как главное условие поставленного певческого голоса.** В староитальянской школе использовались натуральные регистры — грудной и фальцетный. Однако с изменением репертуара и в связи с прогрессивными тенденциями вокального искусства начались поиски расширения природных возможностей певческого голоса. Уже в 1885 году тенора применяют микстовое звучание (укрепленный фальцет). Французский тенор Ж. Дюпре, используя все возможности микстового звучания, доводит голос до 2-х октав (до верхнего тенорового «до»). Сейчас природные натуральные регистры применяются, в основном, в народной манере пения. Что касается других «неакадемических» манер, основывающихся на речевом способе фонации (эстрадной, актерской и др.), то здесь проявление регистров осуществляется не в чистом виде, а с некоторыми элементами микста, особенно в верхнем участке диапазона голоса.

Акустическая характеристика певческого и речевого звука. Свойства звука: высота, сила, тембр.

Звук, издаваемый человеческим музыкальным инструментом — голосом, явление не только физиологическое, но и физическое, так как он возникает в воздушной среде. Изучаются звуки голоса точной наукой, называемой акустикой. Звуки голоса возникают от колебания частиц воздуха, распространяющегося в виде волн сгущения и разрежения. Источником возникновения этих колебаний являются

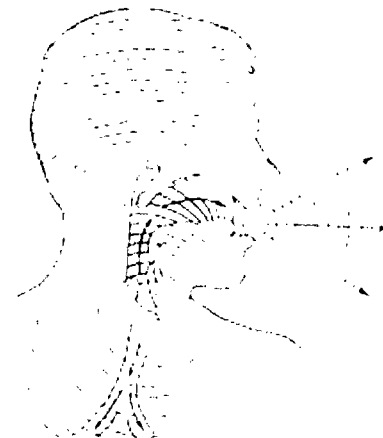


Рис. 9. Распространение звука, возникшего в гортани (схема).

голосовые связки человека, которые колеблются под давлением выдыхаемого воздуха. Звуковые волны, возникнув в гортани, распространяются во все стороны. По воздушным путям они выходят наружу, вызывая дрожание, вибрацию головы, шеи, груди и всего тела (рис. 9). В голосовом аппарате при пении и речи возникают как тоновые, так и шумовые звуки. Все гласные и звонкие согласные звуки — тоновые, глухие согласные — шумовые. Голос человека может быть шепотным, речевым и певческим. Певческие и речевые голоса принято характеризовать различными сравнениями, метафорами: голос резкий, жесткий, блестящий, металлический, матовый, грудной, головной, «опертый», льющийся, далекий, близкий и т. п.

Существуют и более конкретные определения, как, например, зажатый голос, тремолирующийся, гнусавый, гудкообразный, указывающий на определенный дефект. Все это бесконечное акустическое разнообразие звуков возникает из-за изменения частоты колебаний звука, его состава (спектра) и, соответственно, высоты, силы и тембра. Так, например, *высота* звука человеческого голоса зависит от частоты колебаний голосовых связок за 1 секунду и измеряется в герцах (Гц). В музыкальной практике принято различать относительную высоту, определяемую интервальным отно-

шением звуков, и абсолютную, соответствующую определенным частотам. Например, в современной музыкальной практике ля первой октавы соответствует 440 Гц. Этой высоте соответствует звучание современного камертона «ля», по которому принято настраивать музыкальные инструменты и человеческий голос. Человеческое ухо способно воспринимать звуки от 16 до 20 000 Гц. В то время как голосовой аппарат способен издать звук от 60 до 1300 Гц (60-70 Гц — низкие ноты баса и 1300 Гц — высокие ноты сопрано). То есть возможности восприятия высоты звука человека шире и больше, чем возможность его воспроизведения. *Сила* певческого звука зависит от силы певческого дыхания, то есть от величины давления воздуха, подаваемого под голосовые связки, заставляя их колебаться. Чем больше размах (амплитуда) этих колебаний, тем сильнее звук. Однако зависимость силы звука от силы певческого дыхания — величина непостоянная. Чрезмерная подача дыхания под голосовые связки вызывает перенапряжение смыкания (пересмыкание) голосовых связок, и сила звука падает. Этим же объясняется падение силы звука при переборе дыхания. Кроме дыхания, сила звука зависит от природных возможностей голосового аппарата, техники пения, возраста и физиологического строения всего организма. Например, большую силу голоса выдающегося итальянского певца — тенора Энрико Карузо, некоторые исследователи объясняют не только особенностями строения его голосового аппарата, но и повышенной функцией коры надпочечников (Р. Юссон, 1974). Сила звука частично зависит от высоты тона. Если мы хотим крикнуть громче, то мы произвольно увеличим

высоту звука. В народе принято говорить «не повышай голоса». Ибо при громкой разговорной речи голос человека произвольно поднимается на высокие тона. Также в пении. При увеличении силы звука, поющий произвольно увеличивает высоту звука (в пределах нотной записи), а при ослаблении — понижает. Этим явлением частично объясняется трудность пения на пиано высоких звуков и на форте — низких.

Сила звука измеряется в единицах, называемых децибелами (сокращенно дБ). Соотношение силы звука в дБ можно проследить на простой таблице:

Шепотная речь	20 дБ
Разговорная, бытовая речь	40-60 дБ
Пение на пиано	60-80 дБ
Громкое пение	80-100 дБ
Очень громкое пение голосом большой силы	110-120 дБ

Громкость звука тесно взаимосвязана с понятием силы звука. Но это не одно и то же. Громкость не поддается измерению прибором, как, например, сила или высота звучания голоса. Несответствие силы и громкости частично объясняется неодинаковой чувствительностью нашего слуха к звукам разной частоты. Наш слух больше чувствителен к высоким частотам от 1000 до 5000 герц, меньше чувствителен к низким частотам, особенно в районе 300-350 Гц (около нот до-ре первой октавы). Поэтому вокальные педагоги постоянно заботятся, чтобы голос был не только сильным, но и громким, полетным, насыщенным высокими обертонами. Такой голос хорошо звучит в помещениях различной величины и достаточно слышен на фоне оркестра.

Тембр певческого голоса. Под тембром понимается окраска звука, его густота, объем и блеск. Тембр зависит от состава звука. Сам звук неоднороден по составу и состоит из основного тона и добавочных высоких тонов, которые еще называют обертонами или гармониками (от немецкого *obertone* — верхний тон, одновременно звучащий с нижним, основным тоном). Основной тон определяет высоту звука, а добавочные тона — его окраску. Группа высоких обертонов делает голос звонким, полетным. Группа низких обертонов придает голосу мягкость, плотность, объем и мощь звучания. Различные комбинации низких и высоких обертонов являются причиной разнообразия тембра голоса или музыкального инструмента. Тембральное богатство придает голосу группа обертонов, образующих так называемые форманты. Низкая форманта придает певческому голосу мягкое, округлое звучание. Местом ее возникновения является нижняя часть глотки и трахеи. Высокая певческая форманта придает голосу звонкость и полетность. Местом ее возникновения является верхняя часть гортани, находящаяся повыше голосовых связок. Высокая певческая форманта есть у всех типов голосов — низких и высоких. Высокий процент ее наличия является важнейшим признаком правильной постановки певческого голоса. Она улучшает звонкость, дикцию и общую выносливость певческого голоса. Тембр в значительной степени (примерно на 2/3) является природным качеством. Однако его можно значительно улучшить в результате обучения. Некоторые преподаватели считают, что в красоте тембра заключается 90% успеха певца. Особенно ценится тембральная однородность звучания го-

лоса на всех гласных на всем диапазоне. Тембр — важнейшее выразительное качество голоса. В нем, прежде всего, выражается эмоциональное состояние исполнителя, богатство его душевных переживаний. Следовательно, тембр может изменяться в результате психофизиологических процессов — воображения, впечатления, стресса и т. п. Здесь многое зависит от природного творческого воображения певца, его способности приблизить характер звучания голоса к изображаемому персонажу и общему характеру вокального произведения. Образцом в этом отношении были такие выдающиеся певцы, как Э. Карузо, Ф. Шаляпин, М. Каллас и др., которые по-разному использовали возможности своего голоса. Например, Титта Руффо для каждого эпизода или фрагмента роли и даже фразы находил какие-то отдельные краски звука. Ф. Шаляпин, играя роль того или иного оперного персонажа, изменял тембр своего голоса целиком. «Когда пел Титта Руффо, — пишет С. Ю. Левин, — то мы всегда говорили: “Каким голосом Титта спел такое-то место!”. Когда мы вспоминали Шаляпина, то говорили: “Каким голосом спел Шаляпин партию Бориса, Мельника, Базилио” и т. п.» (*Библиография 28, с. 489*).

О певческом вибрато.

Под певческим вибрато принято понимать периодическое изменение (колебание) звука по высоте, силе и тембру. Правильное вибрато — признак поставленного певческого голоса, которое дает ему теплоту, льющийся характер звучания. Отсутствие вибрато обедняет голос, делает его гудкообразным, «прямым», как палка. Различают скорость (частоту) и размах (амплитуду) вибрато.

Вибрато с частотой 6-7 колебаний в секунду (разумеется, по показанию прибора) считается нормой. Более частая вибрация воспринимается на слух как бляение («барашек» в голосе), тремоляция, «дрожание» голоса и т. д. Более редкая вибрация воспринимается слушателем как «качка», качание голоса. Нередко этим дефектом страдают певцы преклонного возраста в результате ослабления мышц, удерживающих гортань, а также молодые певцы с неправильной школой пения. Однако с помощью специальных упражнений, направленных на снятие напряжения в гортани, развитие, восстановление ее гибкости, снятие излишнего напора дыхания: «барашек» и «качка» голоса исправляются. Вибрато существует в разговорном голосе (отдельные его элементы могут проявляться в сценической или распевно-декламационной речи) и плохо выражено в детском голосе. Вибрато нужно голосу для улучшения тембра его звучания. Оно придает звуку полетность, как бы «просверливая» другие окружающие звуки, издающие помехи. К тому же слушатель на большом расстоянии лучше различает голос с вибрато, чем без него. Это явление объясняется способностью нашего слуха ярче реагировать на акустическое дрожание (Л. Г. Немировский, 1956), которое вызывает слуховое раздражение.

Певческое вибрато может изменяться от высоты, силы звука, типа гласной, а также от психоэмоционального состояния певца. При сильно эмоциональном возбуждении вибрато обычно возрастает. При подавленности, горе, вибрационные колебания в голосе замедляются и изменяются по форме. В разных вокальных жанрах искусство вибрато используется по-разному. Например, в

народном пении оно выражено меньше, чем в академическом. Также достаточно незначительное вибрато используется в хоровом пении, где требуется слияние всех тембров голосов в один общий тембр хоровой партии. Некоторые руководители хоров предпочитают, чтобы их хористы в целях улучшения хорового ансамбля и строя пели почти «прямым» звуком, без вибрато. Другие дирижеры допускают незначительный элемент вибрато в рамках законов хоровой звучности, и большинство профессиональных вокалистов (если им приходится петь в хоре) с этим вполне справляются. Искусство пения с вибрато зависит от традиции исполнения и вкуса слушателя. Например, в Италии слушатели любят пение с вибрато. В Америке пение с вибрато категорически запрещено, и музыкальная критика карает за него всеми силами. Американские и другие певцы, попадающие петь в оперный театр «Метрополитен», знают это и стараются петь звуком больше прямолинейным, то есть предельно умеренным вибрато.

Выработать вибрато в голосе можно двумя путями. Первый из них — это естественная работа над техникой голоса. В результате правильной работы гортани и дыхания, красивое ровное вибрато возникает произвольно. Второй путь выработки вибрато — посредством приемов имитирования духовых и струнных инструментов (саксофона, скрипки, виолончели) или певцов с наличием красивого ровного вибрато. При хорошем развитии вокального слуха и мышечных ощущений, поющих может произвольно уменьшаться, останавливаться или усиливать вибрато по амплитуде и высоте, и даже переводить его в трель. Некоторые опытные педагоги вырабатывают или изменяют качество вибра-

то с помощью прямого физического (ручного) воздействия на работу гортани или диафрагмы (расслаблением мышц гортани, покачиванием стенок живота и др.). Однако этот прием несколько опасен, и при неумелом его использовании можно приобрести голосовой дефект.

О МУЗЫКАЛЬНОМ, ВОКАЛЬНОМ И РЕЧЕВОМ СЛУХЕ

Вокальный слух — основа таланта певца.

В. П. Морозов,
автор научных трудов по акустике и физиологии певческого голоса, профессор.

Вокальный слух и его развитие. О педагогическом вокальном слухе.

Музыкальный слух — это способность человека воспринимать и точно воспроизводить музыку, ее ритм, высоту, тембр, динамику и так далее. Музыкальный слух является основным фундаментом в развитии всех музыкальных способностей человека и, особенно, воспитания его певческого голоса. Природный уровень и развитие музыкального слуха зависит от наследственности, музыкальной среды. Без музыкальной среды и активных музыкальных действий музыкальный слух не может развиваться. Также не может развиваться у ребенка речевой (разговорный) слух и голос, если он будет расти в безъязыковой среде или среде глухонемых. Некоторые исследователи считают эту причину основной в наличии большого количества певческих голосов в таких странах, как Италия, Испания, Украина и др. Музыкальный слух принято подразделять на ряд разновидностей, позволяющих человеку кроме обще-музыкальных норм более точно отличать, воспринимать и воспроизводить отдельные качества звука, как, например, тембр, высоту и так далее. Отсюда и слож-

лось название: звуковысотный слух, тембровый, динамический и даже эмоциональный слух. Кратко охарактеризуем некоторые его разновидности:

1) *Абсолютный слух*. Способность узнавать и воспроизводить желаемую высоту звука без помощи настройки камертона или музыкального инструмента. Абсолютный слух в редких случаях может быть полным, когда человек узнает все 88 звуков рояля, и неполным, на одну-две ноты или в виде непостоянного и даже случайного узнавания звуков. Среди музыкантов настоящих «абсолютников» всего несколько процентов, при этом мужчин в 10 раз больше, чем женщин. Абсолютный слух способен передаваться по наследству и часто встречается у близких родственников. В то же время, наличие абсолютного слуха не дает учащемуся и даже зрелому музыканту каких-либо особых преимуществ и даже мешает при транспонировании и модуляциях музыки, когда название звуков не соответствует их звучанию. В связи с этим возникает вопрос, нужен ли вообще абсолютный слух музыканту? Не лучше ли иметь хорошо развитый относительный слух? Однозначного ответа пока нет, хотя установлено, что больше половины (80%) выдающихся музыкантов разных времен имели абсолютный слух, в то время как такие знаменитые композиторы, как Шуман, Чайковский, Вагнер, его не имели.

2) *Относительный слух*. Умение узнавать и воспроизводить высоту звука, сопоставляя его с другим звуком, высота которого известна (с помощью камертона или музыкального инструмента). Это самый распространенный вид слуха, который имеет почти каждый музыкант или певец.

3) *Тембральный слух*. Повышенная способность человека узнавать, отличать и даже воспроизводить окраску голоса или музыкального инструмента.

4) *Гармонический слух*. Умение определять и по возможности воспроизводить гармоническое сочетание нескольких звуков, умение анализировать многоголосную музыку.

5) *Ладовый слух*. Ладовое чувство — умение определить место данного звука в тональности.

6) *Внутренний слух*. Умение представлять и воспроизводить музыку в результате быстрого зрительного просматривания нотного текста.

7) *Интонационный слух*. Умение представлять и воспроизводить незначительные звуковысотные и другие изменения звука в пределах ступени звукоряда — тона, полутона и даже четверти тона.

8) *Тональный слух* или слух настройщика. Умение гармонически, мелодически и тембрально настраивать звуки музыкальных инструментов с большой точностью их звучания.

9) *Цветной слух*. Способность определять, воспринимать и ассоциировать каждую тональность и даже отдельные сочетания звуков с определенным цветом. Таким слухом обладали некоторые известные композиторы: Н. Римский-Корсаков, А. Скрябин и др.

Музыкальный слух развивается в тесной взаимосвязи с голосом. Способность человека слышать и воспроизводить мелодию голосом называют активным слухом, а способность только слышать и неумение воспроизвести ее голосом называют пассивным слухом.

О вокальном слухе певца и педагога. Вокальный слух педагога как особый дар.

Для певцов и вокальных педагогов необходим хорошо развитый вокальный слух. Вокальный слух включает в себя все основные части музыкального слуха, а также дополняет его комплексом мышечных и вибрацион-

ных ощущений, возникающих у певца в процессе звукообразования. Органы наших чувств, воспринимающие и контролирующие работу голосового аппарата в пении (костно-мышечная, слуховая, дыхательная, зрительная системы), осведомляют нервную систему о том, как протекает певческий процесс. Так осуществляется обратная связь голосового аппарата с пультом управления — мозгом. Вокалисты воспринимают и воспроизводят музыку не только с помощью слуха, но и с помощью мышц голосового аппарата (мышечного чувства). Так, для определения высоты звука, певец (если он не обладает абсолютным слухом) сначала, как правило, воспроизведет ее голосом, то есть «пощупает» звук мышцами, а затем начнет определять его по высоте и другим параметрам. То же происходит и при пении. Здесь также поющий опирается как на слух, так и на свои мышечные, вибрационные, дыхательные и другие ощущения. Способность певца определять высоту звука по своим мышечным ощущениям еще называют «абсолютным слухом вокалиста». Таким образом, мышечное чувство звука вместе с другими ощущениями, сопровождающее пение, образует специфическое сложное восприятие звука, называемое вокальным слухом (*Морозов В. П. Вокальный слух и голос. М. — Л.: Музыка 1965, с. 83*). Вокальный слух необходим певцу и педагогу-вокалисту для того, чтобы оценивать и контролировать правильность работы голосового аппарата учащегося. Развитие вокального слуха происходит постепенно, по мере освоения вокальной техники и развития голоса. Поначалу поющий контролирует звук с помощью слуха. Затем слуху начинают помогать мышечные ощущения, возникающие при пении. Сначала эти ощущения расплывчатые, их может быть очень много, и проявляются они у каждого певца по-разному: в области переднего и заднего неба, костно-лицевой части лица, груди, брюшного

пресса и так далее. Развитие этих ощущений зависит от того, насколько мы будем на них обращать внимание во время пения. В основе этого явления лежит известный в психологии так называемый идеомоторный акт. Сущность его в том, что представление о движении рождает эти движения (представление болельщика об ударе мяча рождает микродвижение его ноги), представление поющего о резонировании в груди или области лица двигает, содрогает его стенки, влияя этим на качество звука. Развитые мышечные ощущения не только помогают слуху певца контролировать звук, но и часто заменяют слух (при окружающем шуме, при пении в хоре, когда рядом стоят крепкие голоса и затрудняют осуществлять самоконтроль звука певцу с менее громким голосом и др.). Известному актеру А. В. Остужеву, когда он стал совершенно глухим, но не потерявшим мышечных чувств, удавалось блестяще играть и восхищать слушателя интонационными оттенками своего голоса, хотя сам он своего голоса совершенно не слышал.

Слух тесно связан со зрением, обонянием и другими свойствами восприятия. Так биофизики установили, что при свете звуки воспринимаются сильнее. При этом броские, динамические звуки ассоциируются с ярким солнечным светом, а тяжеловесные, мрачные звуки — с темными тонами. Поэтому в залах во время концертов, как правило, горит яркий свет. Зрительное впечатление придает звучанию голоса эмоциональную выразительность. Не случайно голос слепого певца бывает унылым, малоэмоциональным. Многие педагоги развивают и используют зрительные ассоциации учащегося не только для выразительности исполнения, но и для улучшения качества звука, заставляя учащегося представлять большой зал, адресовать свой голос воображаемому слушателю.

Вокальный слух педагога можно назвать вокально-педагогическим слухом. Выдающийся итальянский вокальный педагог Камилло Эверарди говорил, что весь секрет обучения пению заложен в «вокальном ухе» педагога. Педагогическое воображение, богатая эрудиция, развитый слух позволяют не только хорошо осуществлять обучение в данный момент, но и прогнозировать развитие голоса учащегося на месяцы и годы вперед. Также и отсутствие названных педагогических качеств не позволяет стать хорошим вокальным педагогом. Известный исследователь и вокальный педагог Л. Б. Дмитриев писал, что далеко не все певцы могут успешно заниматься педагогической деятельностью, а многие крупные певцы считают вокальную специальность столь специфической, столь индивидуальной, что, в совершенстве владея голосовым аппаратом, не считают возможным братья за воспитание голоса другого человека (*Библиография 15, с. 145*). В такой список можно включать самых выдающихся вокалистов, таких, как Ф. И. Шаляпин, С. Я. Лемешев, И. С. Козловский, В. Барсова, Е. Степанова, Энрико Карузо, который после ряда неудачных попыток отказался от преподавания и др. Правда, в своей книге «Как надо петь» певец описал свой гениальный педагогический вывод, что для каждого певца должен быть отдельный метод обучения. «Если бы мне кто-нибудь захотел задать вопрос, как петь? — пишет Э. Карузо, — то я ответил бы ему: “Если у меня в самом деле есть особый способ петь, то он пригоден, вероятнее, только мне одному”» (*Библиография 40, с. 132*). В то же время имеется много примеров, когда певцы с посредственными певческими голосами, но обладающие от природы богатым «вокальным ухом» и педагогическим чутьем, становились выдающимися педагогами. Это выдающийся органист и дирижер Франческо Ламперти (1813–1892), воспитавший плеяду вы-

дающихся певцов (среди которых Альбани, Гайяре, Шарлотта Патти, К. Эверарди, Додонов и др.). Композитор и пианист Умберто Мазетти, воспитавший таких известных певцов, как А. Нежданова, Н. Обухова, В. Барсова, А. В. Александров (организатор и руководитель известного Краснознаменного военного ансамбля песни и пляски). В этот список входит знаменитый профессор пения XVIII века Порпора, который еще был и органистом; создатель классической вокальной школы и изобретатель ларингоскопа Мануэль Гарсиа-сын и др. В целом можно заключить, что богатый вокальный слух педагога является основным материалом его вокально-певческого мастерства.

О речевом слухе.

Имеются профессии, где требуется хорошо развитый не только вокальный, но и речевой слух. В основном это касается певцов-артистов оперетты, певцов мюзиклов, водевилей, учителей музыки, воспитателей, а также деятелей духовной сферы — священников, диаконов, использующих в своей деятельности как певческий, так и речевой голос. Вокальному педагогу, как и исполнителю такого плана, необходим хорошо развитый не только вокальный, но и речевой слух.

Речевой слух определяется как способность воспринимать и воспроизводить звучащую (разговорную) речь. Сформированный слух состоит из следующих основных частей: а) физический слух — способность воспринимать звучащую речь в различной динамической громкости; б) фонетический слух — способность различать и воспроизводить звуки речи с учетом того или иного языка, его фонетики; в) звуковысотный слух — способность точно воспринимать и воспроизводить мелодику, тон и окраску звучащей речи; г) темпоритмический слух — способность слышать и воспроизводить темпо-

ритмические изменения разговорной речи. Если один из перечисленных основных частей речевого слуха будет плохо развит, слух нельзя считать совершенным.

Речевой слух тесно взаимосвязан с музыкальным и вокальным слухом. Однако он имеет свои специфические отличия. Ребенок или взрослый может точно, выразительно говорить, изменять мелодию, ритм, тембр разговорного голоса и не иметь в то же время музыкального и вокального слуха. Объясняется это тем, что музыкальная мелодия имеет точную высоту, а речевая мелодия только «общую», примерную высоту. Голос в разговорной речи скользит по звуковой шкале вверх и вниз без определенной фиксации, и высота звука воспринимается и воспроизводится суммарно, нерасчлененно. Это явление объясняется тайной высшей нервной деятельности. Исследования по этому вопросу показали (Гершуни Г. В., 1967), что у человека в результате сенсорных афазий, пассивного поражения левой доли коры головного мозга, нарушается восприятие речи, речевой слух, а музыкальный слух при этом сохраняется. И наоборот, поражение правой височной доли не затрагивает речевой слух, но зато нарушает музыкальный и вокальный слух. Поэтому можно сделать вывод, что речевой слух и голос помимо вокального слуха и голоса нуждаются в специальном развитии (что практически не исключается). В то же время речевой и вокальный слух имеют много общих признаков. В основном, это чувство темпа, ритма, динамики, а в определенной степени высоты и выразительности произношения. Данную общность певческого и речевого слуха можно и нужно использовать для их общего взаиморазвития.

О ПСИХОЛОГИИ ПЕНИЯ И РЕЧИ

Психология освоения певческих навыков.

При занятии пением не все учащиеся в одинаковой степени воспринимают и выполняют указания, объяснения и показ своего учителя, не все одинаково оценивают свои достижения и недостатки. Одни быстро усваивают певческие навыки («схватывают на лету»), другие медленно. Одни внимательны, сосредоточены, другие не собраны, рассеяны. Эти индивидуальные различия объясняются особенностями протекания у учащегося ряда психологических процессов:

- 1) интеллектуальных — связанных с познавательным процессом;
- 2) волевых — выражающихся в усилиях, направленных на достижение сознательно поставленных перед собой задач;
- 3) эмоциональных — связанных с переживанием учащимся своего отношения к процессу музыкально-певческих занятий.

Данные процессы складываются и формируются на основе ощущений, восприятия, представлений, понятий, памяти, воображения, мышления, чувства и воли. Информация о работе голосового аппарата поющего попадает в кору головного мозга, благодаря ощущениям, восприятию, вниманию. Там с помощью механизмов памяти данная информация сохраняется, перерабатывается с помощью мышления и воображения, превращается в опыт, используемый в певческой, речевой и других видах деятельности.

Роль ощущения и восприятия в пении и речи.

В пении и речи участвуют две группы ощущений: внешние — отражающие колебание звуковых волн через слух (слуховой анализатор) и внутренние — идущие от движения мышц голосового аппарата. Ощущения могут быть простыми и более полными (по количеству, насыщенности и др.), переходящими в восприятия. В последнем случае внешние и внутренние ощущения воспринимаются певцом не поодиночке, а более цельно, в виде так называемого «чувственного образа». У профессиональных вокалистов хорошо развиты специализированные ощущения. Например, певец хорошо ощущает звук и одновременно работу дыхания; работу резонаторов и четкость произношения слов и т. п. У каждого певца эти ощущения неодинаковы. У одних ярче проявляются слуховые ощущения, у других — мышечные, у третьих — слуховые и зрительные и так далее. Французский ученый Р. Юссон насчитывает девять областей, в которых главным образом сосредоточены (локализуются) ощущения в пении: на твердом нёбе, на небной занавеске, на задней глоточной стенке, в области гортани, в области костяка лица, внутри трахеи, в области груди, брюшного пресса и нижней брюшной полости и др.

Из всех перечисленных ощущений наиболее конкретными являются ощущения, связанные с понятием опоры звука, опоры дыхания и пения в высокой позиции. Именно на данных видах ощущений вокальные педагоги больше всего фиксируют внимание учащихся. Для этого используется различная терминология: «ощути при вдохе воздушный пояс», «ощути шар во рту», «вдохни на улыбке и ощути запах чудного цветка» и так далее. Интенсивность, яркость и осознанность своих ощущений

певцом зависит от его нервной системы, от процессов, протекающих в его органах чувств и во всем организме. В начале обучения певческие ощущения, как правило, очень расплывчатые, трудно фиксируемые. Часто певцу кажется, что он уже нашел правильные ощущения: благодаря им он взял верный звук, высокую ноту и так далее. На другой день он их «теряет», забывает. Ибо его главные опорные точки ощущений еще не сформировались. По приобретению им певческого опыта, эти ощущения дифференцируются и конкретизируются. Опытный певец может правильно петь «без слуха», оказавшись в «слуховой изоляции». Например, при пении с находящимся рядом громким источником звука, заглушающим его голос: в оркестре, хоре, в зале с плохой акустикой. Данный комплекс ощущений является для нервной системы важным сигналом, по которому и осуществляется контроль за голосообразованием.

О пользе и вреде сознания в пении и речи.

При обучении пению привычные речевые автоматизмы (форма и степень открытия рта, речевой вдох, выдох и так далее) становятся непригодными. Трудность организации певческого звукообразования заставляет учащегося обращать внимание на причины неудач. Возникают наблюдения, сравнения, поиски новых приемов, отказ от старых действий. Так постепенно автоматизированные речевые действия начинают осознаваться и перестраиваться в певческие. В зависимости от типа ученика, от его способности анализировать, отбирать и запоминать возникающие ощущения зависит успех развития голоса. Особенно необходим сознательный контроль работы голосового аппарата при переучивании, пе-

рестройке неправильно заученных движений и представлений о звуке. Постепенно учащийся, приобретая певческий опыт, сам начинает отличать плохой результат от хорошего, то есть сознавать процесс фонации (звукообразования). В то же время сильное загромождение учащегося специфическими вокальными терминами порой приносит больше вреда, чем пользы. Попытки учащегося удержать в поле зрения работу отдельных органов (движения диафрагмы, «движение ребер», «ощущение зевка» и так далее) и систем голосового аппарата сразу ему не под силу, да в этом и нет особой нужды. Поэтому в начале обучения певческий процесс должен быть несколько неосознан. Терминология простая, доходчивая до понимания. Такой путь можно было бы назвать «от практики к теории» и затем опять к практике. «Ученик, еще не усвоивший и не ощутивший необходимых навыков, — пишет С. П. Юдин, — не может произвольно управлять механизмом своего голоса и должен ограничиться интуитивным его управлением, как бы ощупью. Теория пения не существует для учителя, а для ученика — только в достаточной степени практически подготовленного...» (Юдин С. П. *Формирование голоса певца*. М.: 1962, с. 151).

На более поздних этапах обучения, когда навыки голосообразования правильны и автоматизированы, надобность анализа техники пения в большей степени отпадает. Здесь нужен только некоторый общий контроль поющего по технике пения. Все внимание должно быть направлено на творческие исполнительские задачи. Когда поют певцы высокого класса, как, например, Л. Паваротти, М. Кабалье, Ф. Шаляпин, Э. Карузо, Марио Ланца, А. Нежданова или дети-вундеркинды, то создается впечатление, что

они как бы нигде не учились пению, настолько их исполнение естественно и непринужденно, выразительно. В то же время, даже на самой высокой стадии автоматизации навыка, когда техника пения уже на высоте, все же иногда возникает необходимость включения сознания в процесс голосообразования: при преодолении сложного пассажа, взятии высокой ноты и т. д. Известный итальянский певец Марио дель Монако говорил, что может сидеть часами над преодолением голосом возникшей технической трудности, если спетая им нота его не устраивает. Когда же он поет на сцене, мы воспринимаем его естественное, эмоциональное пение и не подозреваем, что почти каждая нота прошла предварительную сознательную отделку.

Крупные певцы — всегда волевые люди.

Л. Дмитриев, педагог, профессор

Значение воли, внимания, памяти при обучении пению.

В педагогической практике известно, что хороших успехов в учении достигали учащиеся с хорошими волевыми качествами. И наоборот, менее волевые ученики становились посредственными певцами или совсем теряли голос по своему «безволию», так как не умели организовать свою работу в отношении развития и охраны голоса. Задача учителя — развить у ученика работоспособность, настойчивость и ответственность за свой природный дар — голос, чтобы учащийся умел сказать «нет», когда необходимо отказать себе в «удовольствиях», связанных с нарушением голосовой гигиены и т. п. Воля крепнет и развивается в борьбе с препятствиями, но препятствиями, посильными для преодоления. Развитие воли начинается с

самого простого: поддержания голосовой формы, выполнения учебных заданий и т.п. При работе над вокальной техникой и, в частности, при формировании звука, волевые усилия ярче всего проявляются к началу певческого акта (при вдохе, атаке звука) и к его завершению. При обучении пению большую роль играет память учащегося. Различные ее виды (логическая, механическая, двигательная, слуховая, эмоциональная, зрительная и др.) способствуют произвольному и произвольному запоминанию всего комплекса ощущений при воспроизведении звука.

Существенное значение при обучении технике пения и исполнительства играет осознанное запоминание. Помощником памяти является внимание и сосредоточенность. Внимание, как избирательное свойство сознания, основывается (по Павлову) на том, что всякий возникающий в коре полушарий очаг возбуждения вызывает торможение окружающих участков. Существенное качество внимания — его устойчивость. Последнее поддерживает интерес к конкретной работе. Поэтому важно отбирать для работы те произведения, которые интересны для учащихся. В то же время, углубление в музыкальный материал, стремление выявить в нем новые стороны, сосредоточивание внимания на некоторых технических моментах пения — концентрирует внимание ученика. Запоминанию способствует установление ассоциативных связей — использование всякого рода сравнений, противопоставлений (как средство произвольного запоминания). Так, в накоплении багажа памяти играют роль мыслительные процессы, и, в частности, осознанное освоение приемов техники и выразительности пения. Учитель не только показывает, как петь, но и разъясняет, как это лучше делают другие певцы.

Некоторые советы по развитию памяти и запоминанию вокальных произведений.

К выучиванию произведения (или вокализа) наизусть нужно приступать после его разбора, когда будет точно освоен музыкальный текст и намечены певческие установки: взятие и добор дыхания, позиционное оформление звука и тому подобное. Для успешного запоминания произведения необходимо:

1) активно настроить себя на запоминание, его точность;

2) предельно точно установить срок запоминания;

3) во время работы включать различные виды памяти: слуховую, зрительную, эмоциональную, двигательную, вокально-позиционную, образную и др.;

4) постоянно сравнивать отдельные фразы, фрагменты, части в произведении и запоминать их отдельные особенности. Например, в произведениях трехчастной формы — крайние части (здесь срабатывает так называемый «эффект края»), в произведениях куплетной формы — отдельные куплеты и тому подобное;

5) наметить и выделить в произведении опорные пункты, «ориентиры» памяти (характерный аккорд, мелодический оборот, сочетание слов и тому подобное), и чтобы затем уметь начать петь произведение наизусть с любого места;

6) при заучивании наизусть отдельных фраз, частей, фрагментов произведения, важно, чтобы они были невелики по размерам, легко укладывались в памяти;

7) работу над трудными местами произведения важно сочетать с пропеванием произведения целиком.

Певца, у которого нет воображения, ничто не спасет от творческого бесплодия — ни хороший голос, ни сценическая практика, ни эффектная фигура...

Федор Шаляпин, русский певец

О певческом воображении.

Для музыканта, певца, как и для других людей творчества, важнейшее значение имеет наличие богатого воображения. Вообразить — значит увидеть, мысленно представить, прочувствовать то, о чем мы хотим сказать, чтобы затем эмоционально это выразить голосом. Великий композитор и пианист Сергей Рахманинов считал, что композитор должен обладать такой силой воображения, чтобы в его сознании возникла отчетливая картина будущего произведения, прежде чем будет написана хоть одна нота... (*Рахманинов С. В. Письма. М.: Музгиз. 1955, с. 560*). Певец имеет дело с так называемым «воссоздающим» видом воображения, когда ему приходится на основе словесного текста и музыки воссоздавать в яркой форме образы, переживания как бы заново. Например, певец поет песню, романс или арию. В воображении он рисует себе картину действий персонажа, обстановку событий, природу и т. д. Это позволяет ему выразительнее произносить текст вокального произведения. То есть если воображение позволяет по чертежу представить деталь, то по нотам — реальное звучание музыки, обогащенное воображением исполнителя. Материалом для воображения служат знания, впечатления и личный опыт. Певец должен не только с помощью воображения «входить» в образ, но и уметь переключать свое воображение при смене исполняемых произведений, как, например, на концерте. Вообра-

жение используется и при работе над вокальной техникой. Например, по рассказу или показу педагога ученик воображает внутреннее раскрытие рта, глотки, «посыл» звука в резонаторы и так далее. Затем воспроизводит этот звук голосом. Не менее важно педагогическое воображение, когда педагог умеет вообразить результат от предложенного им приема: упражнения, проводить мысленные эксперименты, «прикидывать» будущий тембр учащегося, прогнозировать в воображении дальнейший путь развития ученика и другое.

Надо уметь петь гнев, сострадание, боль, шутку, насмешку, поцелуй, лукавство, смелость — словом, всю гамму чувствований.

Б. В. Асафьев,
русский композитор, педагог

Об эмоциональности в пении и речи.

Для того чтобы хорошо, выразительно петь, необходимо иметь не только хорошо развитый певческий голос, музыкальный (вокальный) слух. Нужна еще и хорошо развитая эмоциональная сфера. Именно при ней, даже при небольшом певческом голосе, пение приобретает способность воздействовать на «сердца» слушателей, то есть в пении должна быть гармоническая согласованность голоса, слуха и эмоций. Эмоции тесно связаны с работой подкорковых центров, которые управляют деятельностью вегетативной нервной системы (часть нервной системы, направляющая деятельность кровообращения, дыхания и т. п.). Возникшее в результате работы коры головного мозга возбуждение иррадирует (распространяется) в подкорку внут-

ренных органов и систем, в том числе собирает иной тонус в нервной системе. Поэтому эмоции всегда проявляются в виде вегетативных реакций: учащается сердцебиение, меняется дыхание. В результате, поющий краснеет, бледнеет, ощущает сухость в горле и тому подобное. Под влиянием эмоций изменяется двигательная сфера, меняется мимика, характер движений, взгляд. В голосе изменяется тембр, высота звука, темп, динамика речи, манера говорить и тому подобное. Даже в обыденном разговоре голос редко бывает бесстрастным. Он всегда в той или иной степени эмоционален. В пении, при исполнении вокальных произведений, певческий голос, мимика и жесты должны принимать в этом участие и всегда определяться внутренним состоянием исполнителя. К сожалению, много юных и взрослых певцов поют «сухо», невыразительно. Это явление объясняется в основном причиной минимального включения эмоциональной сферы в слухо-моторную, то есть нет гармонической согласованности голоса, слуха и эмоций.

Влияние эмоций на характер звучания голоса в пении и речи.

Как известно, говорящий и поющий человек пользуется, в сущности, общими средствами выражения эмоций, т.е. общим алфавитом, несмотря на существующие различия в пении и речи. Психофизиологической основой этой универсальности и общей понятности языка эмоций является зависимость характера издаваемого звука человека от физиологического состояния его организма, испытывающего ту или иную эмоцию, а также состояние органов голосового аппарата. Например, в гневе вся мышечная система, в том числе голосовые связки, и

органы дыхания сильно напряжены, что отражается на характере звука. Звук приобретает несколько темную окраску. И, наоборот, при выражении радости характер звука сильно изменяется в сторону звонкости, металличности. Согласно акустической теории, пение на улыбке, сопровождаемое расширением ротового отверстия, приводит к смещению форматных частот в более высококачественную область, то есть акустические признаки эмоций всегда диктуются физиологическими признаками состояния поющего или говорящего. Поэтому эмоциональным факторам лучшие певцы и вокальные педагоги придают большую роль. «...нельзя петь, находясь в нейтральном эмоциональном состоянии, — пишет М. Э. Донец-Тессейр, — исполнение упражнений, вокализов, романсов, арий, песен всегда требует определенной внутренней эмоциональной настроенности, без которой немыслима правдивая передача содержания музыкального произведения...» (*Донец-Тессейр М. Э. Опыт воспитания сопрано. В кн.: Вопросы вокальной педагогики. М. 1967, вып. 3, с. 120-133.*). Даже пение без слов (вокализов, упражнений) требует музыкально-интонационной, эмоциональной выразительности. Эмоция — это ключ, которым открываются не только выразительные возможности певческого голоса, но и технические способы их достижения. То есть эмоциональная настройка обучающегося создает высокую степень собранности в певческом процессе, облегчая ему преодоление отдельных вокально-технических неудобств. Здесь происходит как бы саморегуляция деятельности голосового аппарата, помогающая находить нужную окраску звука, соответственно характеру исполняемого произведения.

Эмоциональность в быту и «сухость» в пении.

Часто в жизни многие юные и взрослые певцы очень эмоциональны. Однако пение их все же невыразительно, мало эмоционально. И наоборот, человек в своем поведении в быту может быть мало эмоционален по природе, а при пении он как бы «оживает», становится другим — его эмоциональная сфера сильно активизируется. Исполнение им произведений вызывает у слушателя приподнятое настроение, волнение. Это можно объяснить тем, что эмоциональность в быту и эмоциональность, проявляемая при исполнении вокальных или инструментальных произведений, — не одно и то же. Эмоциональность в быту рефлекторна (непроизвольна), часто не подчиняется воле. Эмоциональность, проявляемая при исполнении вокальных произведений, подчиняется и должна подчиняться воле, то есть замыслу исполнителя. В то же время эмоциональность — это еще и природное качество. Не случайно в некоторых музыкальных вузах при прослушивании абитуриентов, поступающих на вокальное отделение, проверяют эмоциональные задатки, или так называемый эмоциональный слух (Морозов В. П. *Занимательная биоакустика*. М.: Знание, 1987, с. 188-189). При его обнаружении такому абитуриенту отдается достаточное предпочтение, так как он более перспективен даже при не очень ярких голосовых данных. Однако много зависит и от музыкального воспитания. Если у учащегося с самого начала обучения внимание фиксируется исключительно на развитии техники пения и всякие эмоциональные проявления при вокальных занятиях пресекаются, то это со временем приведет к изоляции слухомоторики от эмоциональной сферы, а следовательно, к эмоциональной «сухости» исполнения.

О ложных эмоциях и правдивости исполнения.

При исполнении музыкальных произведений зритель тогда верит исполнителю, когда его исполнение искренно, нет искусственности в мимике, жестах и голосе. Однако правдивость такого исполнения — дело непростое. Порой оно приобретается большим трудом, а многим и не удается, если не учить этому искусству с раннего возраста, когда выражения чувств еще живут в ребенке вместе с его природной детской непосредственностью. Если художник всю жизнь развивает остроту своего зрения, умение видеть и различать тончайшие оттенки цветов, то музыкант постоянно развивает свой слух. Как известно, у больших музыкантов слух бывает предельно обострен от природы. Например, Моцарт в пять лет от фальшивых звуков бросался на пол и плакал. В искусстве исполнителя-певца надо иметь особый слух на правдивость исполнения. Эти свойства и способности великий реформатор драматического театрального искусства К. К. Станиславский называл чувством правды. Знаменитое выражение Станиславского: «Стоп! Не верю!» — относилось часто к тем актерам и певцам, которые играли формально или преувеличивали свои чувства, то есть добавляли к верному чувству, по выражению Станиславского, заметный «плюсик». Все искусство заключается в волшебном «чуть-чуть». Чуть больше придать украшений (жестом, мимикой или тембральной окраской голоса, вздохом и так далее) так же плохо, как и «недодать» тому или иному персонажу характерных образных черт. Найти подлинную меру — самое трудное в исполнительском искусстве. Известный артист В. О. Топорков описывает случай со своим домашним попугаем, который реагировал на человеческий смех и сам хохотал только в том случае,

если человек, будучи чем-то рассмешен, смеялся искренне от души. Если же смех был притворный, лишь только для того, чтобы возбудить смех у попугая, то попугай никак не реагировал на это. Самые талантливые актеры сколько ни пытались обмануть попугая, ничего у них не получалось. «Видимо, в своих действиях, — замечает В. О. Топорков, — мы что-то пропускали или преувеличивали, делали ненужные преувеличения, по которым попугай безошибочно определял нашу фальшь, как бы говоря: “Не верю!”» (*Топорков В. О. Искусство сценической правды. «Стоп! Не верю!» в кн.: О воспитании актера. М. 1982, с. 32-50*).

Натуральные слезы — еще не искусство.

Правдивость переживаний не имеет ничего общего с натуральным переживанием. Известная певица А. В. Нежданова пишет, что когда она на сцене плакала настоящими слезами, реально переживая состояние Виолетты, всем известного персонажа оперы Дж. Верди «Травиата», это не произвело на публику должного впечатления. Это явление отмечали и другие выдающиеся певцы. Так, Ф. И. Шаляпин предостерегал начинающих и даже зрелых певцов от малейшего проявления натурализма в пении. Нам известен случай, когда начинающую певицу С. Ю. на концерте посетило состояние натурализма — «захотелось плакать». «Здесь, — говорит она, — я вспомнила советы бывалых и, отчасти, Шаляпина, его книгу “Маска и душа”. Эта подсознательно жившая во мне информация помогла мгновенно перестроить себя, взять свои чувства “в руки”. Затем пошло все хорошо». Сам Ф. Шаляпин описывает случай с тенором, исполнявшим роль Канио из оперы Леонкавалло «Паяцы»... Артист плакал

на сцене собственными слезами, в то время как публике нужны были слезы Канио. Поэтому и осмеяла публика тенора. «Дисциплина чувства снова возвращает нас в сферу сознания, к усилению чисто интеллектуального порядка, — пишет в этой связи Шаляпин. — Соблюдение чувства художественной меры предполагает контроль за собой... Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует: “Слишком много слез, брат, — говорит корректор актеру. — Помни, что плачешь не ты, а плачет персонаж. Убавь слезы”. Или же: “Мало, суховато, прибавь”» (*Шаляпин Ф. И. Маска и душа. в кн.: Шаляпин. Литературное наследство. М. 1957, с. 301-303*).

К. С. Станиславский замечал, что актер или певец, исполняющий роль на сцене с излишним старанием, попадает в состояние аффекта и тем нарушает правду чувства, вселяя в зрителя недоверие. Певец-актер должен сам верить тому, о чем он поет. Возникает вопрос: как же верить, когда кругом «подделка», условность? Например, певец или певица поет романс о природе, цветах или играет роль какого-нибудь персонажа из оперы, а кругом нее никаких цветов нет и т.д. Однако певец-актер должен относиться к воображаемому цветку или другому воображаемому объекту, как к живому, издающему тонкий аромат. Согласно разбуженному воображению, рефлекторно подключается эмоциональная сфера: произвольно появляется нужный жест, мимика, окраска голоса. Порой эти внешние движения, тембральные и интонационные изменения незначительны, но достаточно сильны своим воздействием на слушателя, так как правдивы. Сила такой сценической правдивости, эмоционального воздействия на слушателя, будет зависеть

от наличия развитого воображения, детской наивности и доверчивости.

Дети — готовые певцы-актеры!

Правдивости исполнения, кроме природных эмоциональных задатков, способствует сильно развитое воображение, детская наивность и доверчивость. Недаром К. Станиславский часто советовал актерам наблюдать за игрой детей, учиться у них умению создавать иллюзию подлинной жизни персонажа исполняемого произведения. У детей очень гибкое и подвижное воображение. Достаточно сказать ребенку, что перед ним Баба Яга или что он на сцене в роли лодыря, зайца, как сразу это же проявляется в голосе и во всем сценическом поведении ребенка. Дети верят в правду своих чувств и умеют не замечать окружающего, если это может помешать игре. К. Станиславский, работая с актерами-певцами, часто говорил им: «...когда вы дойдете в искусстве до правды и веры детей в их играх, то вы сможете стать великим исполнителем». Больших актеров-певцов всегда отличает детская вера в восприятии сценических событий. Таким образом, дети — это уже почти готовые актеры. Задача учителя — не только не растерять этих качеств по мере взросления учащихся, но и развивать, совершенствовать их дальше.

Развитие правдивости исполнительских эмоций.

Для правдивости, эмоциональности, выразительности пения необходимо тренировать учащегося на оживление эмоциональных состояний. Нужно учиться запоминать различные эмоциональные состояния, чтобы затем с помощью фантазии, воображения оживлять их и включать в творческий процесс. Цель

таких упражнений — установление связи эмоциональной сферы со слухо-моторной, т. е. с помощью волевого (сознательного) воздействия вызвать координированную работу всех компонентов исполнительского аппарата поющего. «Почему не каждый певец, музыкант, — замечает И. Т. Назаров, — может петь или исполнять пьесу с “чувством”? Потому что он не в состоянии сознательно вызвать какое-либо настроение. Т. е. человек радостен тогда, когда у него есть возбудитель радости» (Назаров И. Т. *Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования*. Л.: Музыка, 1969, с. 11). Правда, есть люди, которые кажутся всегда печальными или веселыми. Но этот процесс у них происходит бессознательно. Задача исполнителя — уметь вызвать любое настроение произвольно. Для такой тренировки практикуются различные приемы, методы и упражнения. Одним из таких методов является т. н. «метод эмоционального тренинга». Суть данного метода в том, чтобы учащийся тренировался произносить текст с различным эмоциональным подтекстом (радости, горя, раздражительности, протокольности и т. п.). С одной стороны, мы произвольно совершенствуем механизм голосообразования (стимулирующие состояния всегда способствуют четкой свободной работе органов голосового аппарата: артикуляции, дыхания, улучшению тембра и т. д.), а с другой стороны — развиваем эмоциональную выразительность голоса. Для этой цели можно использовать различные упражнения:

1) пение распевок на гласные, слоги, пение отдельных мелодических фраз из знакомых произведений с различным эмоциональным подтекстом (горя, радости, грусти, упрека и т. д.). Такие упражнения дети и даже взрослые поют с большим удовольствием;

2) пение музыкальной фразы на конкретные предлагаемые обстоятельства*: воображаемому залу или рядом стоящему учащемуся, группе учащихся (если зал воображаемый, то ученик должен ясно представить цвет одежды отдельных зрителей, черты лица, глаза и т.д.), выработывая таким способом т.н. «рефлекс цели»;

3) тренировать певческий и речевой голос на многозначность вокально-исполнительской интонации, т.е. умение передать «второй план» (подтекст). Например: петь фразу «Как я тебя люблю», а в это время думать «Как я тебя ненавижу», или петь «Как мне грустно», а в это время думать «Как мне весело, легко» и т.д. В данном случае слова и мелодия являются лишь внешней оболочкой более сильного чувства, которое лежит в контексте произведения;

4) произносить в речи или в пении (речевой манерой вокализации) отдельную фразу с удлинением отдельных гласных для активизации положительных эмоций. Например: «Он такой до-обрый человек». Для развития произношения отрицательных эмоций произносить фразу с удлинением согласных звуков. Например: «Ух, какой мерзавец», будет произноситься с утроенным «м» и «р» — «мммеррррзавец», «гадкий человек» и т. д. Произносить отдельные слова, фразы по слогам. Например: «Я ка-те-го-рически протестую».

* Рассказывают любопытный случай с одним известным актером, которому во время спектакля сообщили, что умер его отец. Будучи глубоко тронут таким известием (актер очень любил своего отца), он вскрикнул. Позже, забыв эту эмоцию, непроизвольно родившуюся в состоянии стресса, он оживлял ее в творчестве, в ролях трагического характера, которые затем ему очень удавались.

Большую пользу оказывает выполнение данных упражнений мысленно. Особенно показано мысленное исполнение упражнений, произведения на природе, на фоне рассматриваемой картины, затем воображаемой картины или природного пейзажа. Когда учащийся, не прибегая ни к каким внешним приемам, научится с помощью небольших волевых усилий вызывать различные настроения (радость, печаль, спокойствие и т.д.) на подобных упражнениях, то при пении произведений эти настроения, оттенки в голосе при произнесении слов будут проявляться непроизвольно. То есть, при соответствующей предварительной тренировке, произведение без сознательного включения воли певца окрашивается оттенками различных настроений, согласно характеру и содержанию музыкального и поэтического текста.

О мимике и жестах.

Мимика — это выразительное движение мышц лица, отражающее чувство человека в пении и речи. Мимика является внешним отражением внутреннего душевного состояния, зрительным дополнением к слуховым впечатлениям от исполнения. С другой стороны, мимика может влиять на тембр голоса. По известному выражению французского педагога-вокалиста Дельсарта, «тембр коренится в мимике, а мимика в психике» (*Библиография 47, с. 69*). Вызвав искусственную улыбку лица, мы тем самым непроизвольно через группу биотоков мозговых нейронов вызываем радостное настроение всего организма, которое отражается на качестве звука, его тембре. Мимика связана с жестом. Жест — это движение руки или тела, обозначающее или сопровождающее речь или пение. Жест, как и мимика,

является «зеркалом души», отражением его внутреннего состояния, переживания. По принципу обратной связи, жестом, как и мимикой, можно воздействовать на качество тембра голоса. Существует язык жестов, включающих до 700 тысяч различных сигналов. Это своего рода система шаблонов. Например, всякое «непременно» выражается направлением движения руки, тела сверху вниз, а всякое «может быть» — снизу вверх. Утвердительный жест — вертикальный, отрицательный — горизонтальный и так далее.

В пении и художественном чтении перед аудиторией жесты должны быть правдивы, экономны и выразительны. Предварительная работа над красотой мимики, жеста возможна, но их возникновение в пении должно осуществляться непроизвольно. У детей мимика и жесты, как правило, возникают непроизвольно, и, следовательно, они правдивы. В то же время, многое в этом вопросе зависит от учителя музыки, его метода работы. Если эмоциональные проявления детей с самого начала будут пресекаться, не направляться в нужное творческое русло, то дети со временем начнут петь очень «академично», как маленькие «старички». И эта закреплённость останется надолго. И наоборот, если с самого раннего возраста будет воспитываться культура эмоций, подбираться соответствующий репертуар и упражнения и вестись над ними правильная работа, то с возрастом эмоциональная выразительность будет еще более совершенствоваться и облагораживаться.

РОЛЬ НАСЛЕДСТВЕННОСТИ И СРЕДЫ В ВОСПИТАНИИ ПЕВЧЕСКОГО И РЕЧЕВОГО ГОЛОСА

О наследственности и взаимосвязи вокальной и музыкальной одаренности.

Общеизвестно, что ребенок, как и взрослый, может быть музыкально одаренным и не иметь профессиональных вокальных данных. И наоборот, есть люди, у которых певческий голос отличного качества сочетается с плохим музыкальным слухом, слабовыраженной музыкальностью, неэмоциональностью исполнения и так далее. Занятие пением (особенно для тех, кто хочет стать певцом-солистом или ансамблистом) требует не только наличие певческого голоса, но и целого комплекса индивидуально-психологических и музыкально-слуховых особенностей. Этот комплекс музыкальных способностей принято называть музыкальной одаренностью (Б. М. Теплов, 1947). Составной и весомой частью музыкальной одаренности является музыкальность — способность эмоциональной отзывчивости на музыку (первая ступень музыкальности). Когда ребенок или взрослый может достаточно тонко, дифференцированно, эмоционально воспринимать, а затем воспроизводить музыку во всех ее темпо-ритмических, мелодических, гармонических и других изменениях, тогда мы говорим о так называемой высокой музыкальности. Чем больше человек «слышит» в музыке, тем больше он музы-

кален. Абсолютная немзыкальность (если такая вообще наблюдается) характеризуется тем, что музыка переживается как «звуки, ничего не выражающие». Поскольку музыкальные (как и вокальные) способности являются врожденным качеством, то до сих пор существуют противоположные точки зрения об их наличии у детей.

Некоторые музыканты-теоретики считали, что музыкальность свойственна всем или почти всем (А. Б. Маркс, С. Ф. Надель). Другие придерживались противоположного мнения, считая, что музыкальность есть врожденная способность, не поддающаяся или мало поддающаяся воспитанию (К. Сисор, 1919). Известный музыкальный психолог Б. М. Теплов на основе анализа исследований американских психологов и собственных наблюдений пришел к выводам, что врожденными являются не музыкальные способности, а только задатки, на основе которых эти способности развиваются. Музыкальность человека зависит от его врожденных индивидуальных задатков, но она есть результат воспитания и обучения. Основное, что должно интересовать педагога и исследователя, отмечает Б. М. Теплов, это вопрос о том, какова музыкальность обучающегося и каковы пути ее развития (*Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей, изд. АПН РСФСР, М., 1947, с. 48-49*). В этом смысле справедливы выводы американского психолога Эндьюса (1905), одного из первоначальных авторов теории музыкальных тестов, считавшего, что никакого ребенка нельзя рассматривать как безнадежно немusicalного, пока ему не дана возможность музыкального обучения (*там же, с. 47*). По его мнению, в музыкальной одаренности многое зависит от практики.

Несколько сложнее обстоит дело с вокальной одаренностью, которая должна сочетать в себе почти весь комплекс музыкальной одаренности, на основе которой должно осуществляться развитие специфических вокально-технических слуховых и исполнительских качеств певца. Проблема выявления вокальной одаренности, как мы уже знаем, не такая уж простая. Из вокальной практики известно, что певческий голос может проявляться не только в детском, но уже в достаточно зрелом возрасте (как, например, у М. Глинки), и небезуспешно. И бывает наоборот: вокально одаренные дети по наступлении зрелости становятся безголосыми. Конечно, здесь велика роль соблюдения основных принципов и методики вокального воспитания детей, музыкальной среды, способствующей раскрытию певческих данных, а также генетического кода семьи.

Об особенностях наследственности вокальных данных.

Певческие успехи детей и взрослых объясняются не только высоким уровнем обучения, благоприятной музыкальной средой, но и генетическими особенностями. Не исключено, что лица, имеющие необходимый генетический багаж, способны ярче проявить себя в музыке (часто, в определенной направленности — пианист, скрипач, духовик и т. п.) или в пении — сольном или ансамблевым. Роль наследственности в формировании почти всех способностей человека достаточно велика. Однако выявить наследственную предрасположенность в определенном виде деятельности, в том числе музыкальной и связанной с ней вокальной, достаточно трудно. Некоторые исследователи-

генетики считают, что едва ли когда-либо будут найдены «гены таланта, гены одаренности», поскольку поведение человека обусловлено действием не одного или нескольких генов, а различием многофакторных структур, анализ которых чрезвычайно труден (В. Б. Шварц, 1976). Более реальной представляется задача выявления некоторых особенностей механизма наследственности, в чем и как она себя проявляет.

Наблюдение за детьми в продолжение ряда лет показывает, что принадлежность ребенка к тому или иному типу развития и конкретного вида деятельности определяется довольно рано. Многие исследования среди родственников обнаруживают различные корреляционные (взаимосвязанно-приспособляемые) зависимости, как в группах «родители — дети», так и в группах «братья — сестры». Однако их толкование часто бывает затруднительно из-за различных жизненных условий, рассмотрение сравниваемых родственников в хронологическом аспекте, малого количества изучаемых поколений, малого числа детей в одном поколении, трудности учета посторонних факторов. Проблема наследственных певческих способностей, или так называемой вокальной одаренности (профессиональных певцов-любителей или потенциальных певцов, имеющих вокальные данные) членов отдельных семей — почти не исследована. Так, согласно уже имеющимся сведениям и по некоторым наблюдениям в вокальном искусстве, имеют место случаи близкого родства среди выдающихся вокалистов. Во многих семьях вокальная одаренность проявилась и проявляется у нескольких и даже у всех детей сразу. Это известные «голосистые» семьи знаменитого испанского певца и во-

кального педагога, тенора М. Гарсиа (отца Полины Виардо и Марии Малибран, выдающихся профессиональных певиц мирового масштаба) и сына Мануэля Гарсиа — знаменитого вокального педагога, но, правда, с посредственным вокальным голосом. Русская семья Пироговых, где из шести «голосистых» братьев трое стали выдающимися оперными певцами, солистами Большого театра. Здесь важно учесть и то, что не все члены «голосистых» семей могут и желают стать певцами. Об этом говорит знаменитый современный итальянский певец Лучано Паваротти, свидетельствующий о том, что у его отца (хотя и не ставшего певцом) был голос намного богаче, чем у него самого. Известный певец С. Я. Лемешев вспоминает, что его мать обладала прекрасным голосом и в возрасте 90 лет изумительно пела народные песни, поражая красотой тембра. Данный список можно продолжать до бесконечности.

В то же время, даже среди «голосистых» семей, не все дети одинаково вокально одарены, а некоторые из них почти вовсе без певческого голоса, музыкального слуха или эти данные достаточно посредственны. Однако вывести более точную генетическую закономерность, проявление вокальной одаренности того или иного члена семьи в детском и зрелом возрасте, прогнозировать пополнение юного таланта в лице ребенка пока что задача не из легких для науки, родителей и учителей. Тем не менее ясно, что у поющего особенно музыкально и вокально одаренного голосом ребенка, как правило, всегда в семье (по отцу или по матери) есть или был кто-нибудь с голосом и музыкальным слухом.

Учитель, хормейстер, работающий с детьми и подростками, должен иметь точные сведения о вокаль-

ных данных их родителей (а также их близких родственников) и об их голосовых заболеваниях, если таковые были. Все это дает педагогу дополнительную информацию о возможном проявлении в лице того или иного учащегося яркой певческой одаренности (с целью бережной ее охраны); прогнозирования, воспитания «средних» и посредственных певческих голосов; необходимости профилактики голосовых нарушений, способных передаваться по наследству (астматический бронхит, неспецифический ларингит и т. п.).

Передаются ли детям от родителей индивидуальные певческие качества голоса (тембр, сила, диапазон и т.д.) и техника пения?

Р. Юссон описывает наблюдения известного исследователя А. Томатиса, свидетелевавшего о наблюдении им частных случаев семейного вокального миметизма (греч. миметез — подражатель) — явление, когда ребенок (сын или дочь) обнаруживает поразительное сходство своего вокального тембра с тембром родителей (*Библиография 56, с. 210-211*). Оказывается, что благодаря наследственности, у детей может возникать анатомо-физиологическая конструкция голосовых органов, близкая к конструкции родителей, что способствует сходному звучанию их голосов, особенно тембров. Это поразительное тембральное сходство, на основе обратных слуховых связей, может длиться годами. Одному известному врачу и ученому Е. М. Малютину, занимавшемуся в свое время вопросами формы небного свода в пении, удалось заснять небный свод выдающегося певца Л. Собинова и его родного брата, под фамилией Волгин, унаследовавших от родителей сходство строения

ротоглоточного канала и небного свода. И хотя небный свод Волгина, по сравнению со сводом Собинова, чуть шире и короче, братья были очень схожи по тембру своих голосов — как результат наследственной передачи анатомо-физиологического строения органов голосового аппарата от их родителей. Возможна ли передача родителями детям техники пения? Из биологии мы знаем, что любые изменения, происходящие в организме, не затрагивающие его генотип, т. е. наследственную основу, не передаются потомству. Более того, самые разные виды упражнений органов, включая певческие, речевые упражнения (мышечные, резонаторные, слуховые) не наследуются. Навыки, приобретенные в свое время родителями, не передаются детям. Последним приходится осваивать их заново. Исследования физиолога И. П. Павлова и его учеников показали, что тренировка прародителей, родителей не облегчает обучение потомков, даже если один и тот же навык повторяется более чем в ста поколениях. Единственное исключение представляет закрепление в организме детей резко выраженных изменений функций и структур организма их родителей, которые они приобретали под воздействием интенсивных занятий. Однако такие изменения не наследственные и с течением времени сглаживаются. В то же время, на наследственность вокальных свойств ребенка можно влиять извне, через музыкальную (вокальную) среду, не затрагивая прямым образом сам механизм наследования признаков, т. е. его генотип. Это объясняется тем, что любое внешнее влияние, которое безразлично для механизма наследственности, все же сказывается на результате действия этого механизма. Гены хотя и существуют сами по себе, т. е. независимо от внеш-

ней среды, все же находятся в организме, который очень зависит от этой внешней среды. То есть судьба генов определяется благополучием их «носителей». Например, если на организме неблагоприятно сказывается музыкальная (певческая) среда, а также природная окружающая среда (климатические условия, образ жизни и т. п.), языковые условия (слабая выраженность вокальности языка и др.), то можно полагать, что «представительство» таких генов в последующих поколениях уменьшается.

Почему сейчас голоса не те, что были раньше?

Автор книги «Причины упадка вокального искусства» К. К. Крижановский (М., 1901), известный оперный певец и педагог, еще в начале века частично оспаривал и разъяснял бытующее мнение о «вымирании» певческих голосов, об отсутствии таких певцов, какие были прежде*. Автор, обвиняя некоторых «немилосердных» композиторов (как, например, Р. Вагнер), не учитывающих голосовые возможности певца, приходит к заключению, что хороших певческих голосов, возможно, и меньше, чем в прошлом, но все-таки они еще есть. Сохранить их должны помочь хорошие учителя пения, а также сознательное отношение самих поющих к «судьбе» своего вокального таланта. Нужно заметить, что тревога музыкальной общественности более стала лет назад, заставившая автора написать такую книгу, небезосновательна. На основе современных

* Немецкий композитор и дирижер Рихард Вагнер, во время своего концертного турне по странам Европы (1859 — 1863) побывав в России, назвал ее «страной басов». Очень было бы наивно ожидать подобного «комплимента» сегодня, несмотря на то, что певческое массовое и профессиональное воспитание детей и взрослых, казалось бы, улучшилось.

представлений о степени «истощения» вокальных генов последних поколений дать исчерпывающие сведения будет несколько затруднительным. Однако ясно то, что в последние 30-50 лет наблюдается почти что полное «вымирание» басов-октавистов (басов-профундо). Также достаточно ощущается «дефицит» низких и сверхвысоких голосов (в учебных заведениях, профессиональных хорах и т.д.), да и вообще хороших, богатых голосов типа меццо-колоратурных сопрано (как Мария Каллас) и тем более феноменальных голосов, как у Франческо Томаньо, Титта Руффо и др.

Произошла, на наш взгляд, так называемая «уровнировка» музыкальных одаренностей. Массовое вокальное воспитание, которое было больше рассчитано на «безголосых» учащихся, начало произвольно и непроизвольно «пожирать» вокально одаренных детей и «средняков», которые могли бы проявить свои вокальные данные в зрелости более естественным путем, минуя т. н. динамическое «насилие», преждевременное «вытягивание» из них непосильного академического звукообразования в домутационный период (в момент становления голосовой функции)*. Очевидна тревога педагогов, врачей-фониаторов, ларингологов последних лет и факты о голосовом кризисе детей, подростков и взрослых во всех сферах вокальных жанров в таких, например, богатых традициями пения странах, как Украина, Россия и даже Ита-

* О фактах певческого кризиса можно судить в ранее опубликованных статьях в украинском центральном журнале «Музыка». Это статья И. Зеленецкой «Кто запоет в хоре завтра?» (1990, №3); статья Н. Назимовой «Все начинается с детства» (1990, №1); выступление профессора вокальной кафедры Киевской консерватории М. Егорычевой (1984, №3) и др.

лия, — результат неудовлетворительного певческого воспитания не только последнего поколения, но предшествующих поколений*. То есть генетическое уменьшение «представительства» вокальных генов передается от родителей к детям. Влияние не всегда здоровой музыкальной (певческой) и общей жизненной среды не заставило себя ждать. Можно полагать, что прошлые 100–200 лет, периоды «изобилия» певческих голосов, обязаны богатству голосового генофонда своих предков. Ибо процесс такого накопления осуществляется в экологически чистых не только природных, но и в «певческих» условиях процветания церковного и народного пения. Таким образом, поведение организма человека, музыкально-певческая и природная среда производят отбор носителей определенных певческих генов. При изменении внешних условий, постепенно изменяется частота отдельных генов, находящихся в определенное время в данной области, т. е. популяции**. Вместе с тем, изменение частоты отдельных генов в популяции дает эволюционный (развивающийся) процесс (Н. В. Тимофеев-Ресовский, 1973). Так действует наследственный потенциал человека — генофонд — двигательно-мышечная, слуховая, звуковая активность. Максимально умеренная певческая, а больше речевая и общемузыкальная тренировка детей и подростков в домутационный период, полное прекращение голосовых

* О причинах упадка вокального искусства в наше время можно прочитать в книге А. Ведерникова «Чтоб душа не оскудела». М., 1989.

** Популяция (лат. народ, население) — группа особей (самостоятельно существующих организмов) одного биологического вида, имеющая общий генофонд и способность свободно скрещиваться с группами других генов.

занятий в период мутаций, щадящий голосовой режим в период постмутации, уменьшение и устранение риска развития голосовых и общих заболеваний организма уменьшают дифференциальную возможность потери певческих голосов в настоящем и будущем.

В каком возрасте лучше всего обучать пению?

Все психическое развитие человека не протекает плавно и равномерно. В определенные периоды жизни ребенок или взрослый особенно чувствителен к определенным педагогическим воздействиям или, как говорят психологи, сенситивен к ним. Например, на второй, третий год жизни ребенок молниеносно овладевает языком, благодаря его сенситивности к лингвистическим явлениям. В каком возрасте человека следует чему-то учить? Это пока что загадка для ученых. Ибо сенситивность еще не существует. Тем не менее, из практики мы знаем, что музыкой, в частности обучению игре на музыкальных инструментах, показаны занятия с самого раннего возраста, причем не только для инструменталиста (пианиста, скрипача), но и для будущего певца-солиста или хориста. Здесь работает так называемый закон НУВЭРС (необратимого угасания возможностей эффективного развития способностей)*.

Однако отсутствие специальных творческих занятий в детском и юношеском возрасте никакой опасности типа НУВЭРС не представляет (за исключением детей с голосовой патологией). Часто

* Данный термин введен психологами; указывает на необходимость использования наиболее подходящего или т. н. золотого времени и возможности для реализации творческих способностей человека.

случается наоборот. Певческие голоса, «не тронутые» в детстве, «созревшие» как бы в естественных природных условиях, радуют красотой тембра, силой в зрелом возрасте. Именно среди этого контингента ~~голосов~~ ~~многие~~ ~~имеют~~, как говорится, поставленные голоса от природы (полностью или на две трети). В пример этому можно привести известного тенора Пласидо Доминго, который имел все возможности заниматься пением с детства (родители его — известные исполнители в жанре «Сарсуэлы» — комедии с пением, танцами и разговорными диалогами). Однако в домутационный период он занимался общемузыкальной подготовкой. В восемь лет уже выступал перед публикой как пианист, мечтал о карьере дирижера. Запел П. Доминго лишь после шестнадцатилетнего возраста, сначала как баритон, а затем как тенор. Это не помешало ему утвердиться не только как симфоническому дирижеру, но и как выдающемуся оперному певцу современности.

Подобные случаи, когда инструменталисты не без успеха обращаются к пению в несколько зрелом возрасте, не единичны (например, пианистка, затем певица Зара Долуханова, М. Маркези и др.). Более того, большинство профессиональных оперных певцов (а также любителей пения) в детстве не занимались пением (а многие даже, к сожалению, и музыкой). Из вышеизложенного следует, что там, где «экологически» неудовлетворительно поставлено воспитание певческого голоса детей, а порой просто его беспощадная эксплуатация — погоня за «лауреатством», интенсивные концерты, утренники и так далее — есть смысл побереечь голосовые ресурсы, ограничиваясь только общей музыкальной подготовкой. Занятия пением в более позднем

возрасте никакой биологической опасности для развития певческого голоса не представляют. Если же все-таки ребенок занимается в музыкальной школе (студии, гимназии, поет в хоре), то родители, и, конечно же, учителя, должны позаботиться о том, чтобы сохранить ему голос; даже если он не будет профессиональным певцом, актером, учителем. То есть передавшие сыну (дочери) наследственный дар — певческий голос — родители вместе с педагогами не должны (по незнанию, халатности и т. п.) его отобрать.

Однако вокальная наследственность в детские годы может быть более или менее выражена. Примером к этому может служить выдающийся итальянский певец, тенор Марио дель Монако, имевший в детстве некрасивый, низкий, грубый голос. Из-за этого мальчишки дразнили его именем одного страшного персонажа из народной сказки. Родители же отдавали предпочтение его родному брату Марчелло, унаследовавшему певческий голос, красиво звучащий уже в детстве. Но выдающимся вокалистом стал все-таки Марио, певческий голос которого по-настоящему проявился и сформировался (по мощи, диапазону, тембру и т. п.) лишь по наступлении зрелости. Здесь, конечно, нельзя не отдать должное детским мечтам Марио стать певцом, а затем большому трудолюбию, настойчивости, хорошему первому вокальному педагогу. Однако важно то, что у родных братьев, в одинаково благоприятной музыкальной певческой семейной среде, «реализация» голосового генофонда состоялась в различные возрастные периоды.

Здесь уместно вспомнить высказывание Д. Бэтса, вокального педагога, автора книги «Постановка голоса у детей» (1914), считавшего, что для опытного

учителя всякий детский голос должен быть многообещающим и дети должны научиться ценить свой голос не только такими, каковы они теперь, но и каковы они могут быть. Многие прекрасные певцы, как известно, воспитали свои голоса из очень мало обещающего материала... (*Бэтс Джеймс. Постановка голоса у детей. М., 1914, с. 7*). Таким образом, вокальная одаренность родителей может служить для педагога важным дополнительным фактором, указывающим на возможность проявления певческого голоса не только в детстве, юношестве, но и в зрелости.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕВЧЕСКИХ ГОЛОСОВ И ИХ КЛАССИФИКАЦИЯ ПО ДИАПАЗОНУ, ТЕМБРУ, ХАРАКТЕРУ ЗВУЧАНИЯ

Общая классификация певческих голосов.

В начальные периоды развития вокального искусства классификация певческих голосов была очень простой и делилась на два типа: мужские — тенор, бас и женские — сопрано, альт. (Такой принцип деления еще практикуется сейчас в хорах.) По мере развития техники пения и усложнения репертуара, певческие голоса стали классифицироваться более подробно: по диапазону, тембру, объему, характеру, выразительности звучания, силе и т. п.

В настоящее время профессиональные певческие голоса принято различать следующим образом:

— женские голоса:

сопрано колоратурное — до¹ — фа³, соль³;

сопрано лирико-колоратурное — до¹ — ми³, фа³;

сопрано лирическое — до¹ — до³;

сопрано лирико-драматическое — до¹ — до³;

сопрано драматическое — до¹ — си², до³;

меццо-сопрано (альт) лирическое — ля — ля², си²;

меццо-сопрано (альт) драматическое — ля — ля², си²;

контральто (женский бас) — (ми) фа — фа², фа²-диез;

— мужские голоса:

тенор-альтино — до¹ — ре, ми²-бемоль;

тенор лирический — до — до²;

тенор лирико-драматический — до — до²;
тенор драматический — до — си²-бемоль, до²;
баритон лирический — Ля — ля¹-бемоль;
баритон лирико-драматический — Ля — ля¹-бемоль;
баритон драматический — Ля — ля-бемоль;
бас-баритон высокий — Соль — фа¹, соль¹;
бас-баритон центральный — Фа — фа¹;
бас-баритон низкий — До, Ре — ми¹;
бас-профундо (октавист) — (Фа¹) Си¹ — до¹, ре¹.

В хоровом пении певческие голоса принято делить несколько проще:

1-е сопрано, 1-е тенора, 2-е сопрано, 2-е тенора, 1-е альты, 1-е басы, 2-е альты, 2-е басы, басы-октависты.

Классификация детских голосов:

— мальчики:

дисканты — до¹ — соль², ля²;

альты — ля — ре², ми²;

— девочки:

сопрано до¹ — соль², ля²;

альты ля — ре², ми².

Классификация певческих голосов по мощности (силе) звучания.

Оперные голоса — 110-120 дБ (децибел)*. Голоса оперетты — 90-100 дБ. Хоровые голоса — менее 80 дБ. Народные, эстрадные «микрофонные» голоса — менее 80 дБ. Детские голоса: старший возраст — менее 80 дБ, младший возраст — менее 60 дБ.

* Децибел — это единица измерения звука. Изменение звука на 1 дБ слухом почти не улавливается; 3 дБ — воспринимается слухом более четко; тикание наручных часов или звук падающей капли с крана — 20 дБ; шепот — 40 дБ; умеренно-громкая речь человека — около 70 дБ; пение оперно-концертного певца — в пределах 90–110 дБ; шум реактивного самолета (болевого порог ощущения) — 140 дБ.

Певческие голоса еще можно классифицировать по тембру, объему и общему характеру звучания. В связи с этим более легкие, подвижные голоса классифицируются как лирические, а более мощные, объемные и в то же время звонкие, «металлические» голоса — как драматические. В хоровом пении при определении голоса певца в ту или иную партию не столь важен тембр и характер звучания голоса, как его диапазон, звучание нижних и верхних нот и владение ими. Для более полного представления о типах и видах певческих голосов, рассмотрим их в отдельности. Разумеется, нижеприведенные характеристики певческих голосов больше относятся к более зрелым певцам. Например, двухоктавного диапазона или яркого певческого тембра начинающий певец может еще не иметь. Приобретение таких качеств возможно в процессе развития певческого голоса.

Голоса «сопрано» почти всегда отличаются гибкостью и блеском.

Г. Панюфка,
немецкий композитор, скрипач,
педагог

Высокие женские голоса: колоратурное и лирико-колоратурное сопрано. Особенности воспитания колоратурных голосов.

Под колоратурой принято понимать очень высокий женский голос, способный петь крайне «извилистые» виртуозные мелодии, всевозможные скачки, арпеджио и гаммообразные пассажи, с употреблением трелей, форшлагов и прочих украшений (от лат. «колор» — краска и от итал. «колоратура» — украшение).

Колоратурное сопрано имеет диапазон от до первой октавы до фа, соль третьей октавы. Некоторые редкие певцы берут соль-диез и ля третьей октавы, как, например, украинская певица Е. Мирошниченко. Кроме того, история вокального искусства знает некоторые феноменальные голоса, как, например, итальянка Ангелина Патти (1843 — 1919), имевшая в своем диапазоне фа четвертой октавы. В настоящее время такие феноменальные голоса практически не встречаются. По характеру звучания, верхние звуки колоратурного сопрано напоминают скрипку или флейту. В целом, голос звучит очень звонко, пронзительно. Средние и особенно низкие звуки звучат значительно слабее. Такой тип голоса хоть и не обладает большой мощностью, зато хорошо несется в зал и отличается большой подвижностью, легкостью и прозрачностью звучания, особенно при применении трелей, форшлаггов, стаккато. Колоратурный голос может довольно точно имитировать смех, пение птиц, стук дождевых капель, звучание флейты, скрипки и т.п. Не случайно в репертуар колоратурного голоса входят такие произведения, как «Соловей» А. Алябьева, «Соловей» М. Кривиченко, «Весенние голоса» и «Сказки Венского леса» И. Штрауса, известные высокими нотами, трелями, имитацией соловья, где требуется высочайшая техника пения, а также виртуозный оперный репертуар, воплощающий образы молодых героинь. Например, каватина и рондо Антонины из оперы М. Глинки «Иван Сусанин», ария Царицы ночи из оперы В. Моцарта «Волшебная флейта», Снегурочки из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» и др. В хоре колоратурный голос используется многими хормейстерами, регентами не всегда с большим энтузиазмом из-за его способности выделяться своей

пронзительностью, яркостью звучания. Однако все же некоторые опытные руководители хоров находят пути максимального использования этого чудного голоса в хоре, добиваясь при этом хорошего ансамбля, строя, чистой интонации. Для этого практикуются некоторые приемы:

- 1) смягчение звучности колоратурного голоса;
- 2) окружение колоратурного сопрано лирико-колоратурными или лирическими сопрано;
- 3) подстройка остальных певцов сопрановой партии под данный тип колоратурного голоса.

Природная высокая позиция звука такого типа голоса как раз способствует поднятию уровня интонации, настройки всех остальных голосов, на высокое головное звучание. В то же время, при пении в хоре, колоратурный голос не может полностью реализовать свои возможности, так как рабочий диапазон любого академического хора (в том числе и церковного) и его сопрановой партии по высоте расположен примерно на терцию ниже. Поэтому хормейстерам, регентам важно всячески поддерживать голосовую форму таких высоких типов голосов: давать им произведения с сольными эпизодами, подбирать соответствующие распевки и др. В свою очередь певицы, обладатели такого редкого типа голоса, особенно поющие соло, должны сами поддерживать свою голосовую форму. Известная певица колоратуры Д. Пантофель-Нечецкая считает, что без специального голосового режима (гигиены голоса) и голосовой тренировки такой голос не сможет «просуществовать и дня», «быстро теряет форму и ржавеет». Представление о колоратурном сопрано можно получить через прослушивание грамзаписей таких выдающихся певиц, как А. Галли-Курчи, Тотти Даль Монте, Е. Мирошниченко, Гоар Гаспарян и др.

Лирико-колоратурное сопрано.

Этот высокий женский голос обладает почти всеми свойствами колоратурного сопрано, но уступает ему несколько звуков в диапазоне и в общей подвижности голоса. Его рабочий диапазон от до первой октавы до ми, фа третьей октавы. Однако он звучит менее свободно и подвижно. При этом если в колоратурном сопрано возможны различные украшения, трели благодаря шлифовке его природных данных, то у лирико-колоратурного эти свойства приобретаются в результате упорного труда и хорошей вокальной школы. В то же время, лирико-колоратурное сопрано имеет и свои преимущества. Его голос несколько шире и мощнее по звучанию в средней части диапазона, чем у колоратурного сопрано. Поэтому этот голос может исполнять как колоратурный, так и лирический репертуар обыкновенного лирического сопрано и украшать любой академический хор. В хоре лирико-колоратурные сопрано поют в партии первых сопрано. Получить представление о данном типе голоса поможет прослушивание записей таких известных певиц, как А. В. Неждановой, В. Барсовой, Ренато Скотто, Беллы Руденко, Г. Олейниченко, Э. Бандровской-Турской и др.

При воспитании колоратурных и лирико-колоратурных типов голосов от вокального педагога требуются большие умения и знания техники пения, особенно навыка формирования звуков верхнего регистра, выработки кантилены и подвижности голоса, техники мелизматике, трелей. К сожалению, приходится встречать немало потенциальных голосов, так до конца и не раскрытых, а следовательно, использующихся как обыкновенное лирическое сопрано, поющее соло или в хоре.

Лирическое легкое и крепкое сопрано.

Лирическое сопрано — самый распространенный певческий голос среди женских типов голосов. Его диапазон — до¹ — до², до²-диез. Тембр голоса мягкий, задушевный и несколько похож на звук музыкального инструмента — гобоя. Среди лирических сопрано можно выделить голоса более мощные, объемные по плотности звука и голоса более легкие, слабые по силе и нежные по характеру звучания. В операх и опереттах таким голосам поручают петь партии молодых героинь: Татьяны в опере П. Чайковского «Евгений Онегин», Дездемоны в опере Дж. Верди «Отелло» и др. В хоре лирические сопрано составляют основу первых голосов сопрановой партии. Основным критерием отбора в хоровую партию первого сопрано является яркое и легкое звучание верхних нот. Получить представление о данном типе голоса поможет слушание звуковых записей таких известных певиц, как Е. Шумская, Мирелла Френи, Г. Вишневецкая и др.

Драматическое и лирико-драматическое сопрано.

Драматическое сопрано представляет собой звонкий, сильный и объемный певческий голос, плотно звучащий на протяжении двух октав от до¹ до до³. Такому голосу труднее удастся тихое пение — пиано и даже меццо-пиано. Зато они имеют мощный звучный голос на форте. Драматическому сопрано поручают пение цариц, как, например, княжна Ярославна из оперы «Князь Игорь» Бородина, партию Аиды из оперы Дж. Верди «Аида» и др. Представление о данном типе голоса можно получить с помощью прослушивания записей таких известных вокалисток, как Биргит Нильсон, Розы Понсель, Е. Сливинской, Н. Ткаченко и др. В хоре драматические сопрано обычно поют партию вторых сопрано.

Лирико-драматическое сопрано — это промежуточный вид голоса между лирическим и драматическим. В операх этим голосам поручают образы пожилых женщин, как, например, Домна Сабурова («Царская невеста» А. Римского-Корсакова) или Одарки («Запорожец за Дунаем» Гулак-Артемовского) и др. В связи с тем, что в настоящее время хороших крепких голосов, в том числе и драматических сопрано, становится все меньше и меньше, их репертуар вынуждены петь лирико-драматические сопрано. Получить представление о звучании лирико-драматического сопрано можно с помощью прослушивания грамзаписей таких известных певиц, как Мария Каллас, Ренато Тебальди, Т. Милашкина, Монтсеррат Кабалье, М. Биешу и др.

Низкие женские голоса: лирическое и драматическое меццо-сопрано, контральто.

Голоса меццо-сопрано и контральто менее гибкие, чем сопрано, но зато по характеру звука более драматичные и более приятные. *Меццо-сопрано* (от итал. *mezzo* — средний) — это как бы промежуточный голос между высоким голосом сопрано и самым низким женским голосом — контральто. В хоре такой голос называют альтом. Диапазон меццо-сопрано: от ля малой до ля, си второй октавы. Характерным признаком этого типа голоса является насыщенность, полнота его звучания в середине и мягкость, объемность и матовость звучания низких нот. По характеру звука, меццо-сопрано напоминает звук засурдиненной трубы. Меццо-сопрано бывает двух видов: более высокое — лирическое, типа голоса М. Максаковой, З. Долухановой, И. Архиповой; драматическое, более низкое и объемное по насыщенности и характеру звука, как, например, голоса Н. Обуховой, Е. Образцовой.

Также низкое меццо-сопрано отличается от высокого несколько меньшей подвижностью и более низкими грудными нотами. Меццо-сопрановый голос можно послушать (в исполнении вышеперечисленных или других певиц) в таких оперных партиях, как Кармен в опере «Кармен» Ж. Бизе, Любаши в опере Н. Римского-Корсакова «Царская невеста», а также при исполнении песенного или романсового репертуара такими вокалистами, как Г. Карева, и другими певицами.

Контральто, или «женский бас», самый низкий женский голос. В настоящее время контральто, к сожалению, встречается все реже и реже. Его диапазон от соль малой до фа, фа-диез второй октавы. Звук такого голоса напоминает звучание английского рожка, только еще большей полноты звучания. Грудной регистр, то есть нижняя часть диапазона голоса, достаточно густая, объемная, насыщенная по звучанию. Верхняя часть диапазона голоса (головной регистр) небольшая и менее интересная. Часто звуки второй октавы крикливы и неудобны, воспроизводятся с трудом. Таким образом, «коронные» ноты контральто — низкие. Звучание голоса контральто можно послушать в оперных партиях: Вани («Иван Сусанин» М. Глинки), Кончаковны в опере А. П. Бородина «Князь Игорь» и др. Правда, часто из-за «дефицита» этого типа голоса его вынуждены подменять низкие меццо-сопрано. Поэтому иногда на клавирах и пластинках может быть несоответствие. Так, в клавире может быть записано, что данную партию исполняет контральто, а в действительности в записи на пластинке может звучать меццо-сопрано. Поэтому важно сверять имена исполнителей. Представление об этом голосе можно получить по записям таких известных певиц, как Мариан Андерсон, Кетлин Ферриер, Лина Мкртчян и др.

Среди всех других голосов именно тенор может обладать редкостной тембровой красотой или же быть неприятным до отвращения... Вдобавок этот голос необыкновенно легко выходит из строя по причинам как физиологического, так и психологического порядка.

Дж. Лаури-Вольпи,
итальянский певец

Мужские высокие голоса: лирический и драматический тенор.

Тенор — это самый высокий тип мужского голоса. Его диапазон в сольных партиях от до малой до до второй октавы, а в хоровых партиях до соль¹, ля^{1*}. Особенную красоту тенорового голоса представляет верхний регистр, его «знаменитое» высокое теноровое си-бемоль, до². Это так называемые «королевские» ноты, за которые в Италии и других странах мира певцу платят большие гонорары. «Тенор — это верха, а бас — это низы», — говорят старые итальянские мастера пения. И хотя отдельное звучание ноты не самоцель, тенор без верхов или со слабыми верхами не может быть солистом — в лучшем случае он годен для хора, если у него сохранился фальцет. Затем идут остальные вокально-технические и исполнительские качества (сила голоса, тембр, подвижность и т. д.), необходимые каждому певцу. По характеру и силе звучания теноров подразделяют на лирические и драматические.

*Напомним, что мужские голоса принято записывать на октаву ниже по сравнению с женскими и детскими голосами. То есть если в сопрано 2-октавный диапазон певческого голоса записывается как до¹ — до³, то у тенора этот диапазон будет записан как до малой — до второй октавы (до — до²).

Лирический тенор нередко называют — тенор «ди-грация» (тенор изящества, красоты звука), а драматический тенор — «ди-форца» (тенор силы) или героический тенор, что само по себе характеризует звучание этих голосов. Некоторое отличие между ними наблюдается в диапазоне голоса. Так, у лирического тенора диапазон голоса может достигать до высокого до², до²-диез, в то время как у драматического тенора может и не быть высокого до², а лишь си¹ или си-бемоль второй октавы, но зато будет звучать очень мощно и эффектно для слушателя. Лирическому тенору поручается исполнение тех произведений, в которых необходимо выразить лирическую гамму чувств, где требуется мягкость, певучесть звука. Например, Ленский из оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, Альмавива из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник», песни и романсы и т.п.

Драматическому тенору поручаются вокальные произведения, оперные партии, где необходимо выразить драматические ситуации, как, например, Отелло в опере «Отелло» Дж. Верди, речитатив и ариозо Канио из оперы Р. Леонкавалло «Паяцы», Германн из оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама», а также романсы и песни, где необходимо подчеркнуть трагичность и торжественность, былинную величественность образа. Получить представление о звучании лирического тенора помогут грамзаписи таких известных вокалистов, как Л. Собинов, С. Козловский, С. Лемешев, Н. Гедда, Пласидо Доминго и др. Драматических теноров могут представлять такие выдающиеся певцы, как Э. Карузо, Ф. Таманьо, Ф. Корелли, Марио дель Монако, Н. Ханаев, К. Бергонци и др. В хоре лирические тенора обычно входят в партию первых теноров, драматические — в партию вторых теноров.

Лирико-драматический тенор — промежуточный между лирическим и драматическим. Следовательно, по характеру звучания голоса и по репертуару он может приближаться как к первому, так и ко второму типу голоса. Однако, в связи с малым количеством драматических голосов, он часто замещает драматического тенора. Научить отличать лирико-драматического тенора от других типов теноров поможет прослушивание записей таких певцов, как Б. Джильи, М. Ланца, В. Атлантов, Д. Узунов, Х. Каррерасс, З. Соткилава и др.

Характерный тенор по силе звучания и диапазону голоса равен лирическому тенору. Однако несколько отличается по тембру в сторону его резкости, холодности и даже некоторой надрывности звучания, наличия в окраске голоса горлового или сумбрированного оттенка. Такие голоса больше предназначены для исполнения комедийных персонажей в операх, опереттах, мюзиклах, а также вторых партий в операх. Например, Трике («Евгений Онегин» П. И. Чайковского), Юродивый («Борис Годунов» М. Мусоргского) и др.

Тенор-альтино — сверхвысокий лирический мужской голос. Диапазон от до малой до высокого ре, ми второй октавы. По силе звучания тенор-альтино не очень сильный, особенно в середине и низах. Его звучание напоминает укрепленный фальцет или высокий женский голос. Тенор-альтино легко идет наверх и легко преодолевает так называемые «переходные» ноты, что является для обыкновенного тенора сложным препятствием и требует большого труда по усвоению округления и прикрытия звука. Тенор-альтино хорошую услугу оказывает любому хору, особенно академическому, обогащая его красочность звучания, и увеличивает

диапазон всей теноровой партии, где-то на терцию-кварту вверх. Данный тип голоса можно послушать в таких операх, как «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова (партия Звездочета), в опере «Нос» Д. Шостаковича (партия Квартального надзирателя) и др.

Воспитание любого типа тенорового голоса, особенно развития его верхнего регистра, очень сложная и ответственная задача для вокального педагога. Здесь требуется большой опыт, знание специфики мужских голосов, техники прикрытия звука и сглаживания регистров. Можно сказать, что критерием мастерства вокального педагога является его умение поставить именно мужской голос, и особенно — тенор. К сожалению, часто приходится встречать не раскрытых теноров, поющих посредственными голосами в хорах или как солисты в качестве баритонов.

Баритон — это голос «обычный», «нормальный», он встречается среди певцов мужчин наиболее часто, тогда как голоса теноровые и басовые представляют собой своего рода исключение.

Дж. Лаури-Вольпи,
итальянский певец

Низкие мужские голоса: баритон лирический и драматический.

Баритон (от греческого баритонос, что означает «низкозвучающий»), конечно, по отношению к тенору. Диапазон баритона от ля большой до ля-бемоль первой октавы. По характеру звучания баритонов подразделяют на лирический, лирико-драматиче-

ский и драматический (бас-баритон). В настоящее время наиболее распространен *лирический баритон*. Он имеет более светлое, яркое звучание. По тембру и диапазону приближается к драматическому тенору. Произведения, написанные для этого голоса, имеют наиболее высокую тесситуру, как, например, партия Фигаро из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник», Онегина из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин», романсы М. Глинки, П. И. Чайковского, С. Рахманинова, Г. Свиридова и др. Получить представление о лирическом баритоне помогут звуковые записи таких вокалистов, как М. Баттистини, Г. Отс, С. Мигай, Ю. Мазурок, П. Лисициан и др.

Драматический баритон (бас-баритон) имеет сильный густой звук «металлического» тембра, приближающегося к басу. В опере он может исполнять как баритональные, так и партии высокого баса. Произведения драматического баритона обычно написаны низко, но в момент кульминации он поднимается до предельно высоких нот. Например, партия Грязного из оперы Н. Римского-Корсакова «Царская невеста», князя Игоря из оперы А. Бородина «Князь Игорь» и др. Получить представление о драматическом баритоне поможет прослушивание записей голосов Титта Руффо, И. Грызунова, М. Гришко, Л. Уоррена и др. При отсутствии драматических баритонов их репертуар поют лирико-драматические баритоны, обладающие качествами того и другого. Образцом лирико-драматического баритона могут служить звуковые записи таких известных певцов, как Тито Гобби, Ю. Гуляев, М. Магомаев и др. В хоре баритоны всех трех разновидностей входят в партию первых басов, при этом фа первой октавы они не поют или поют очень редко. Звуки же до¹, ре¹

и выше, которые встречаются в хоровых произведениях, баритоны, как правило, поют фальцетом или микстом (укрепленным фальцетом, слегка смешанным с грудной окраской звука). Иногда фальцет баритоны используют в сольном пении, но в качестве украшения. Например, в известной нам каватине Фигаро (из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник») баритон берет высокое теноровое до² зычным, броским фальцетом.

Бас — высокий, центральный, низкий, бас-буффо (характерный), бас-октавист или бас-профундо.

Бас — наиболее низкий мужской певческий голос (от итал. basso — низкий) с диапазоном Фа большой — фа первой октавы. Как и другие голоса, данный тип голоса подразделяется на более высокий и более низкий бас.

Высокий или певучий бас (бас-кантанте) имеет баритональный светлый оттенок. У него звучные верхние ноты и яркий центральный участок диапазона. Оперные партии: Сусанин («Иван Сусанин» М. Глинки), граф Альмавива («Свадьба Фигаро» В. Моцарта), князь Игорь («Князь Игорь» А. Бородина) и др. К таким басам можно отнести голоса Ф. Шаляпина, Б. Христова.

Центральный бас. Обладает насыщенным звучанием центральных и низких нот диапазона. Этим голосам доступны произведения как с высокой, так и с низкой тесситурой, включая и охват нижнего Фа и Ми-бемоль большой октавы. Оперные партии — Гремин («Евгений Онегин» П. И. Чайковского), Кончак («Князь Игорь» А. Бородина). К таким басам можно отнести голоса братьев Александра и Григория Пироговых, М. Рейзена, Н. Гяурова и др.

Низкий бас. У этого типа голоса несколько слабые и укороченные по диапазону верха, зато мощная, плотная середина и особенно низкие ноты. Это так называемый *профундовый* бас. Такие басы очень ценны в хоре, но также известны как солисты. Представители этих голосов — Поль Робсон, М. Михайлов и др.

Характерный бас, или бас-буфф. Этот бас может подделывать тембр под любой басовый голос или обладать на определенном участке диапазона качеством звучания, свойственного тому или иному басовому типу голоса. Таких басов называют еще комическими басами, так как им часто поручают петь роли пожилых людей, стариков или комические оперные роли: Карась («Запорожец за Дунаем» Гулак-Артемовского), Базилио («Севильский цирюльник» Дж. Россини), Лепорелло («Дон Жуан» В. Моцарта). В то же время в их репертуаре много положительных, величественных персонажей. В хоре такой голос используется как второй бас.

Бас-октавист, или бас-профундо. Басы-октависты поют октавой ниже обычных басов. Название бас-октавист применяется, как правило, к хоровым певцам. В сольном пении такой голос называется бас-профундо. Басы-октависты могут брать поразительно низкие ноты, доходя до «контра-Си» (Си контроктавы). В истории пения известны случаи, когда отдельные басы-октависты брали звуки соль, Фа контроктавы. На слух звучание таких низких нот образно напоминает как бы подземный гул или издали доносящийся рев реактивного самолета. Наличие в хоровой партии баса-октависта — большая роскошь и украшение всего хора. Кроме того, октависты расширяют диапазон басовой хоровой партии и всего хора на октаву вниз. К сожалению, в

настоящее время, бас-октавист — большая редкость. Их окончательное «вымирание» началось где-то 30-40 лет назад, а то и раньше. Хотя в некоторых профессиональных хорах можно встретить профундовый голос, но, как правило, это «музейная редкость». Представление об этом типе голоса можно получить посредством прослушивания некоторых старинных записей светской и церковной хоровой музыки, где участвуют басы-октависты*.

Промежуточные певческие голоса.

Такое определение характерно для певческих голосов, не имеющих четкой определенности диапазона — высокий, средний, низкий. То есть этот голос с промежуточным звучанием, например, не то лирический баритон, не то драматический тенор; сопрано или меццо-сопрано. Такие промежуточные голоса называют еще «неполными» голосами — тенор без верхов, меццо-сопрано без низов и т. п. Искусственное «подтягивание» таких голосов под общепринятые показатели часто бывает противопоказано (для качества звучания голоса, его устойчивости к утомляемости и др.), особенно на начальном этапе обу-

* Ценной находкой на сегодняшний день можно считать недавно вышедшую в свет пластинку с записью церковных песнопений под названием «Великий Архидиакон». К. В. Розов (1874 — 1923) за свой выдающийся голос был любимцем московской публики. Он пел в Синодальном хоре, постоянно служил в Большом Успенском соборе Кремля и в храме Третьяковской галереи, являлся солистом хора под управлением А. В. Александрова, концертировавшего по городам с программой светских и духовных песнопений. По воспоминаниям современников, голос Константина Васильевича представлял собой чудный необыкновенный по красоте и силе бас-профундо, истинное бельканто: ровное звучание на всем диапазоне, без каких-либо хрипов, качаний, срывов на высоких нотах, четкой дикцией и мощными профундовыми низами.

пяти различных октавах, начиная с ми в малой октаве, и заканчивала высочайшим ми в пятой октаве (ми — ми⁵). Госпожа Беккер делала длинную трель на фа³, а затем пела еще до соль³, ля³. Некий певец-любитель из Петербурга, бас, считал, что басовые партии для него слишком высокие, и он их транспонировал вниз — в результате чего пел прекрасное Ля контроктавы, но вверху только до первой октавы. Феноменален по силе голос выдающегося итальянского певца Фр. Таманьо (драматический тенор). По словам известного музыковеда И. А. Андроникова, когда Таманьо пел в Большом театре, то московские студенты умудрялись слушать его бесплатно — возле стен театра. И хотя на улице никогда не слышно ни оркестра, ни хора, голос Таманьо проникал сквозь слуховые окна на чердаке. Говорят, что перед пением ему приходилось шнуровать на голом теле специальный корсет, чтобы не вздохнуть полной грудью и не заглушить пением весь хор и оркестр. «Исключительный вековой голос», — писал позже о Таманьо Ф. И. Шаляпин в своей книге «Страницы моей жизни».

Феноменальными голосами, особенно низкими — басами, альтами, контральто (которые воспитывались и пели, главным образом, в церквях) славилась в прошлые века Россия и другие славянские страны (Украина, Болгария). Немецкий композитор Рихард Вагнер во время своего концертного турне по странам Европы (1859 — 1865) назвал Россию «страной басов», среди которых было много феноменальных голосов, басов-профундо (октавистов), служивших диаконами в церквях, а также певших в церковных хорах и театрах. Одним из таких феноменов был бас-октавист (начало XIX века) придворной певческой капеллы Телегина, на могильном камне

которого было высечено «контра — ФА». Поэт Н. А. Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо» говорит о певце Новоархангельском, который утром в порядке «пробы голоса» с успехом перекликался с диаконом из соседнего села, расположенного за несколько верст. Писатель Л. Кассиль в повести «Громобой» рассказывает, что Леонтий Архипкин (так звали певца), когда испортился у парохода гудок, с успехом заменил его, прогудев по просьбе капитана своим голосом и возвестив пристань о приближении парохода. За свой сильный и красивый богатырский бас певец получил прозвище «Громобой».

Нужно заметить, что не только мощными басами славилась Россия в тот период. В словаре А. М. Пружанского «Отечественные певцы» (1971) за период 1750–1917 годов мы находим подтверждение о достаточном наличии в то время ярких певческих голосов всех типов — мужских и женских, большинство из которых выходило за рамки общепринятой классификации. Это голоса, сочетавшие в себе как бы два типа — высокого и низкого (контральто — меццо-сопрано; баса — тенора и т.д.), или голоса, имевшие в своем диапазоне 2,5–3 октавы. Это такие знаменитые певцы, как Веденяпина Е. А. (сцен. псевдоним Массини), исполнявшая оперные партии и произведения лирико-колоратурного, драматического сопрано и меццо-сопрано; Леонова Д. М., имевшая диапазон от соль малой до до третьей октавы (зарубежные критики называли ее «чудным русским бриллиантом»); Латышева А. (настоящее имя Лилеева), исполнявшая сопрановые, меццо-сопрановые и контральтовые партии; Осип Петров, обладавший басом феноменальной силы, красотой тембра и диапазоном 2,6 октавы (от

«контра-Си» до верхнего соль-диез); А. Петрова-Воробьева (жена О. Петрова), обладавшая лучшим контральто в Европе по красоте тембра, феноменальной силе, большому диапазону в 2,5 октавы (от фа малой до си-бемоль второй октавы) и виртуозной вокальной техникой.

В настоящее время абсолютные и феноменальные голоса встречаются все реже и реже. Тем не менее нам рассказывал случай бывший работник Одесского оперного театра, что к ним на сезонную работу (примерно 35–40 лет тому назад) иногда в оперный хор приходил подрабатывать певец К. (правда, не имевший музыкального образования) всегда с вопросом: «Какие вам нужны голоса — басы или тенора?» Если была необходимость в тех или иных голосах, то он становился петь, разумеется, в одной из хоровых партий. Если он пел в басах, то он поражал всех своими «роскошными средними и низкими профундовыми нотами», включая и нижнее «контра-Си». Если же в этот или на другой сезон он пел в тенорах, то он украшал теноровую партию и весь хор зычными и в то же время компактными теноровыми нотами, включая крайние высокие теноровые ля¹, си¹.

Определение типа певческого голоса.

Практика показывает, что многие певцы не были вовремя раскрыты или отставали в своем развитии из-за ошибочного определения типа их голоса в период обучения. Достаточно вспомнить таких известных вокалистов, как баритон Т. Руффо, который в начале обучения в консерватории был ошибочно определен как бас, вследствие чего не смог петь и прервал обучение; теноров — болгарина Д. Узунова и итальянца Карло Бергонци, начинав-

ших свой творческий путь как посредственные баритоны; Ю. Гуляева, поменявшего тенор на баритон и др. Такие случаи, к сожалению, не единичны и сейчас, особенно в хоровом пении. Тип певческого голоса обычно проявляется сразу. Исключение составляет лишь небольшой процент учащихся, голос которых окончательно проявляется только в процессе занятий. Например, сопрано может постепенно начать тяготеть к меццо-сопрано или к лирико-колоратурному сопрано; баритон к тенору и т. д. Певческий голос определяют по ряду признаков: диапазону, тембру, удобству певческой tessitury, границе регистров (места расположения переходных нот), объему, наполненности звучания средних и крайних высоких и низких звуков. Некоторую информацию к размышлению дают фониатрические показания: размеры голосовых связок, величина кадыка, внешние телесные признаки и др.

Основными признаками определения типа голоса является диапазон и тембр. Сам диапазон дает неполные сведения о типе голоса. У начинающего певца он обычно не развит и не дотягивает до двух октав, особенно на верхах. У некоторых учащихся диапазон может быть полным и даже превышать две октавы. Однако не все звуки будут равноценны по звучанию. Некоторые ноты могут быть напеты «искусственным» звуком, усвоенным через подражание, в результате пения не в своей tessiture и т. д. На помощь приходит тембр. Напомним, что у низких голосов (басов, меццо-сопрано, контральто) он несколько притемненный, матовый, больше грудной окраски. Особенно чисто, объемно звучит середина и низ. У высоких лирических голосов (сопрано, тенор) окраска голоса светлая, звонкая,

особенно на верхах. Низы звучат слабо. Однако бывают исключения, когда, например, тенор на середине звучит как баритон — объемно, наполненно, а у сопрано хорошо звучат не только верхние ноты, но и середина и низ. Здесь могут проявляться не только индивидуальные природные задатки, но и недостатки, усвоенные вследствие подражания манере пения других певцов: сопрано — альту; тенор — баритону и др. Определить тип голоса можно и по границам регистров (переходных нотах). Обычно на переходных нотах голос меняет окраску, переходит на открытый белый звук или фальцет (у мужских голосов). У некоторых учащихся имеется природная сглаженность этих переходов (границ регистров), однако их все равно можно услышать — по притемненности тембра, сужению объема звука и др. Для определения типа голоса бывает достаточным спеть учащемуся несколько арпеджированных трезвучий, попевок, чтобы выявить силу, объем, тембр, полный и рабочий диапазон. Рабочий диапазон, как известно, на несколько звуков снизу и сверху короче полного диапазона. Например, если полный диапазон у лирического сопрано до¹ — до³ октавы, то рабочий — ми¹, фа¹ — соль², ля². Для полного выявления голосовых и музыкальных данных можно предложить учащемуся спеть знакомую песню в нескольких тональностях. Это подскажет, на какой высоте, в какой тесситуре (в каких пределах звучания верхних и нижних звуков) лучше всего звучит голос. Также можно спеть две песни или попевки. Одну в высокой, другую в низкой тесситуре и сравнить, где голос звучит ярче, полнее. Исполнение песни также позволит судить об исполнительских задатках учащегося.

О физиологических, речевых и внешних телесных признаках типа певческого голоса.

На тип голоса частично указывают фониатрические показания о физиологии гортани (сделанные врачом-фониастром). Это величина гортани, в особенности размеры щитовидного хряща (кадыка), длина и ширина голосовых связок, длина резонаторов, форма небного свода и др. Самая большая гортань и голосовые связки — у низких типов голосов. Самая маленькая гортань и размеры голосовых связок у высоких голосов, особенно у лирических теноров и колоратурного сопрано. Однако бывают исключения. Например, у выдающихся итальянских теноров Энрико Карузо, Марио дель Монако, русского певца Л. Собинова, Н. К. Печковского были басо-баритональные голосовые связки. Не случайно Карузо иногда мог спеть партию баритона и даже баса. Собинов также в одно время спел и записал на грам-пластинку баритональную арию Онегина из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин». То же практиковал дель Монако. Некоторую трудность при определении и воспитании голоса представляют те учащиеся, у которых есть природные несоответствия в строении голосовых органов. Например, гортань басовая, а резонаторы теноровые или голосовые связки меццо-сопрано, а резонаторы и небный свод (купол) сопрановые и т. п. Такой вариант строения голосовых органов можно сравнить со скрипкой, у которой струны от виолончели, виолончель — со струнами контрабаса и т. п. В таких случаях не следует торопиться с окончательным определением типа голоса, а лучше ограничиться его временным определением. Нужно подождать какое-то время для приспособления голосового аппарата к новому сложному для него режиму работы. Некото-

рые педагоги, исследователи при определении певческого голоса предлагают учитывать внешние телесные признаки: рост, телосложение, и даже цвет волос, глаз. Так, Шиллинг, Лузингер и Барт, исследовавшие связи величины тела и типа голоса, пришли к заключению, что у высоких людей можно обнаружить заметное понижение среднего регистра. Тенора обладают более низким ростом, чем баритоны и басы. То есть, с возрастающей величиной тела, учащаются низкие голоса. Басы часто по телосложению атлеты, высокого роста. Рост баса часто бывает выше 180 см и редко ниже 170 см. Рост тенора обычно находится в пределах 175 см. Выше 180 см теноров почти не бывает. Выше 180 см не так часто встречаются баритоны (*Барт И. А. Классификация человеческого голоса. Лейпциг, 1979. с. 63-65, на нем. языке*). Басы и альты чаще имеют темные волосы и темные глаза. Тенора и сопрано, напротив, чаще имеют более светлые глаза и волосы.

Некоторые педагоги, врачи-фонологи при определении певческого голоса пытаются учитывать разговорный голос поющего: объем, окраску звука, высоту, на которой разговаривает поющий, и др. Безусловно, что можно чаще встретить баса или контральто, говорящего низким голосом, чем, например, сопрано или тенора. Однако разговорный голос, как мы знаем, часто не соответствует его певческому голосу (по тембру, диапазону, силе и т. п.). Например, высокое сопрано может говорить ниже его певческого голоса. Бас, баритон и меццо-сопрано может говорить в средней и даже выше средней тесситуры. Конечно, для баса, кроме атлетического сложения и высокого роста, больше характерен еще и низкий разговорный голос, чем, например, для лирического баритона или тенора. Однако наличие ряда исключений дают

основания рассматривать фонологические и внешние телесные признаки как дополнительные и не очень весомые. За основные признаки все-таки следует считать диапазон и тембр. Ниже приводим таблицу наиболее основных признаков по определению типа певческого голоса:

Тип голоса	Диапазон 1) минимальный 2) максимальный 3) тембр	1) Границы регистров (переходные ноты) 2) удобная тесситура	Фонологические данные: 1) длина и ширина голос. связок 2) длина резонаторов 3) форма небного свода 4) величина кадыка
Сопрано	1) до ¹ — фа ² , соль ² 2) до ¹ — до ³ 3) светлый, звонкий, особенно на середине и верхах	1) ми ² , фа ² , Фа ² -диез 2) высокая	1) 14-19 мм на 1,5-2 мм 2) 153-183 мм 3) узкий, крутой 4) мало выражен
Тенор	1) до — фа ¹ , соль ¹ 2) до — до ² 3) светлый, яркий	1) ми ¹ , фа ¹ , фа ¹ -диез 2) высокая	1) 18-22 мм на 2,2-3 мм 2) 190-200 мм 3) узкий, крутой 4) малозаметен
Меццо-сопрано (альт)	1) ля — ми ² , фа ² 2) ля — ля ² , си ² -бемоль 3) грудной, матовый, особенно на середине и низах	1) до ¹ , ре ¹ , ре ¹ -диез и до ² , до ² -диез, ре ² 2) средняя и низкая	1) 18-21 мм на 2-2,5 мм 2) 167-183 мм 3) чашеобразный 4) более заметен, чем у высоких голосов
Баритон	1) ля — ре ¹ , ми ¹ 2) ля — соль ¹ , Соль ¹ -диез 3) светлый, но с большей грудной окраской, чем тенор	1) ре ¹ , ми ¹ -бемоль, ми ¹ 2) средняя	1) 22-24 мм на 3-3,5 мм 2) 215-240 мм 3) узкий, но менее глубокий, чем у тенора 4) более заметен, чем у тенора

Тип голоса	Диапазон 1) минимальный 2) максимальный 3) тембр	1) Границы регистров (переходные ноты) 2) удобная tessitura	Фониатрические данные: 1) длина и ширина голос. связок 2) длина резонаторов 3) форма небного свода 4) величина кадыка
Контральто (женский бас)	1) ми — до ² , ре ² 2) ми — фа ² 3) мягкий, грудной окраски на всем диапазоне	1) си ² , до ² , до ² -диез 2) средняя и низкая	1) 19-22 мм на 2,5-3 мм 2) 185-215 мм 3) более плоской формы 4) крупный, выпуклый
Бас	1) Фа — до ¹ , ре ¹ 2) Фа — фа ¹ 3) матовый, объемность и густота звука на середине и низах	1) ля, си, до ¹ , до ¹ -диез 2) средняя и низкая	1) 24-25 мм на 3-4,5 мм 2) 233-250 мм 3) чашеобразный, несколько плоский 4) крупный, выпуклый

КАК НАУЧИТЬСЯ ПРАВИЛЬНО ДЫШАТЬ В ПЕНИИ И РЕЧИ?

Школа пения — это школа дыхания.
Фр. Ламперти, педагог по вокалу

Певческое дыхание не всеисцеляющее средство.

П. В. Голубев, педагог по вокалу

Пойте хорошо, а дышите так, как вам удобно.

Броджи, педагог по вокалу

Значение дыхания в пении и речи.

Умение дышать — это первое, что необходимо для певца, мастера художественного слова, учителя. Не случайно известные вокальные педагоги, певцы прошлого и современности так много времени уделяли и уделяют навыку дыхания. Также четкая выразительная речь не может получиться без хорошей дыхательной опоры. В жизни мы дышим чаще произвольно, не задумываясь о продолжительности вдоха и выдоха. В пении и сценической речи необходим более продолжительный выдох на звуке, а следовательно, и больший запас воздуха. Способность длительного дыхания (выдоха) — дар природы. Однако правильные занятия могут значительно укрепить и развить его. Крупный рост спортсмена, большая по объему грудная клетка, хорошо развитые легкие еще не говорят о наличии у него хорошего певческого дыхания. Известный вока-

лист А. П. Иванов в своей книге «Об искусстве пения» (1963) рассказывает случай, когда ему, еще начинающему певцу, студенту консерватории, пришлось соревноваться со спортсменом по количеству набранного в легкие воздуха и потерпеть фиаско. Однако не надолго. При попытке спеть несложную вокальную фразу ни один из спортсменов не был в состоянии удержать дыхания так, чтобы не добрать его лишней раз. Это происходит потому, что в пении дыхательные мышцы работают несколько в другом режиме, чем в спорте, физическом труде и жизненном дыхании и требуют специальной подготовки.

Дыхание может быть другом и врагом певца: или оно придаст его голосу полноту, полет, силу, или лишит его этих всех качеств, если они даже имеются.

К. В. Злобин, педагог по вокалу

Неправильное дыхание грозит потерей певческого голоса.

С правильным дыханием связано не только развитие певческого голоса, но и его охрана. Поэтому правильно усвоить технику дыхания важно уже в начале обучения, а затем в процессе певческих занятий ее следует укреплять и развивать одновременно с другими навыками звукообразования.

К сожалению, на практике часто бывает по-другому. Иногда педагогу-вокалисту кажется, что его ученик уже овладел певческим дыханием, а через время оказывается, что дышать ему неудобно, тяжело. Известная певица Большого театра М. П. Максакова вспоминает, что вначале ее учили певческому дыханию в течение года, а затем еще три года пришлось ей переучиваться от прежнего способа дыхания.

Частые случаи неправильно усвоенного певческого дыхания или пения без дыхания наблюдаются среди хоровых певцов, особенно любительских и учебных хоров. Внешне хористы как бы дышат правильно, берут дыхание в область живота и нижнюю часть груди, пытаются его экономно распределить во время выдоха и т. д., но в итоге — звук не на дыхании, или дыхание получается в виде «полуфабриката». Основные причины такого явления, на наш взгляд, две: 1) руководитель хора не может хорошо проконтролировать работу дыхания каждого хориста в отдельности (это дело индивидуальных занятий); 2) общепринятый произвольный способ усвоения певческого дыхания, часто практикуемый многими вокальными педагогами и хормейстерами, требует, как известно, много времени для его освоения (тренировки дыхательных мышц).

Иногда вынуждены переучиваться технике дыхания уже профессиональные певцы с большим певческим стажем, а в отдельных случаях и оставлять свою профессию. В основном это случается из-за потери певческой «дыхательной опоры» звука по причине пения сложного репертуара, пения в завышенной tessiture, а также злоупотребления силой голоса, связанной с чрезмерным вдохом, т.е. пением на слишком большом запасе воздуха («переборе» дыхания) и др.*

* Правильность певческого дыхания проверяется еще и временем. В отдельных случаях голосовой аппарат певца может приспособиться петь и на слишком большом запасе воздуха и нередко удивлять силой звука. Но со временем это грозит заболеванием органов дыхания, такими, как, например, эмфизема легких (вздутие легких, что сопровождается дыхательной недостаточностью, отдышкой, хроническим кашлем), и др. заболеваниями. Так, преждевременно оставить сцену пришлось выдающемуся итальянскому певцу с феноменальным по силе голосом, тенору Фр. Таманьо; Г. Мазини, обладающему несравненной красотой звука.

При правильном же усвоении певческого дыхания вокалисты имеют хорошо развитую грудную клетку, крепкие легкие и очень редко болеют органами дыхания.

О психологическом и выразительном значении дыхания в пении. Влияние характера произведения и манеры пения на качество дыхания.

Известный педагог по вокалу И. П. Пряшников в своей книге «Советы обучающимся пению» (1899) писал, что дыхание, кроме возобновления запаса воздуха, имеет еще психологическое значение — выражать наше душевное настроение. Веселый дышит легко и живо; огорченный — тяжело и медленно; страдающий, обремененный — сильно втягивает воздух и т. д. ... При передаче подобных настроений на сцене важно обращать внимание на дыхание и употреблять его соответственно требуемому настроению. Некоторые опытные певцы при пении вокальных произведений иногда в паузах, где дыхание легко брать, не берут его, чтобы подчеркнуть цельность, выразительность фразировки.

Часто от характера взятия дыхания зависит звучание, окраска голоса. Жесткое напряженное взятие дыхания рождает напряженный звук. Плавное, спокойное взятие дыхания способствует плавности, лиричности звуковедения.

С другой стороны, подбором характера произведения и манеры пения мы можем влиять на качество дыхания (и всего звукообразования поющего). Так, пение лирических произведений всегда способствует высокому типу дыхания; пение драматических произведений требует более полного глубокого вдоха.

Академическая манера пения также требует более полного глубокого дыхания. Народные и другие

декламационно-речевые манеры, осуществляемые на речевых артикуляциях (эстрадное, актерское, рок-пение и др.), возможны больше на среднем и высоком типе дыхания.

Три главные причины неправильного дыхания в пении и их устранение.

Главных причин неправильного или малоэффективного дыхания в пении три:

1. Недобор дыхания, когда поющий не умеет заpastись достаточным количеством воздуха и поет почти без дыхания.

2. Перебор дыхания, когда поющий, боясь петь без дыхания, берет его больше, чем нужно. В результате, он тут же его залпом израсходует, крикливо извлекая звук, или «запирает», искусственно передерживает дыхание, не выпускает его вместе со звуком.

3. Преждевременная утечка дыхания, когда поющий от неправильного открытия рта (зажатой нижней челюсти или недостаточного ее опускания на гласные А, О; пением на слишком большом зевке; искусственным удержанием в определенном положении языка, губ и др.) или из-за слабости, нетренированности дыхательных мышц, не может экономно расходовать воздух в пении. Если утечка дыхания происходит по причине неправильного открытия рта (и следовательно, неудовлетворительной работы всех остальных органов ротовой полости), то почти все поиски путей, способов улучшения певческого дыхания, без исправления данного дефекта, как правило, положительного результата не дают.

Неправильная работа органов ротовой полости сразу передается на работу глотки и гортани. Идущий воздух из легких, не получив акустического сопротивления во рту, не может заставить хорошо

смыкаться голосовые связки (связки) гортани, издающие звук, и выходит наружу больше «вхолостую».

Также на качество дыхания способна влиять осанка (положение корпуса и головы в пении). Первая ошибка начинающих — петь в полусогнутом состоянии (руки за спиной, грудь недостаточно «открыта», расправлена), что затрудняет работу легких.

Можно сказать, что работа всех голосовых органов взаимосвязана «по цепочке». Опытный педагог достаточно быстро устранит вышеописанные причины и в течение одного-двух уроков подключит дыхание к звукообразованию. Мы это делаем примерно так. Ставим учащегося напротив большого зеркала. С помощью рук и словесных указаний помогаем ему выпрямить осанку и правильно открыть рот, направить движение нижней челюсти, губ, расправить возможные морщины на лбу, способные передавать свое зажатое состояние на органы артикуляции и гортани. В результате правильно исполненных нескольких речевых, а затем и певческих упражнений, дыхание начинает подключаться автоматически.

Опытный педагог не будет вмешиваться в певческое дыхание, когда обучающийся поет правильно.

О природной постановке певческого дыхания.

Из практики вокального обучения известно, что если певческое дыхание учащегося начало формироваться произвольно, вместе со звуком, и учащемуся так петь удобно, то нет смысла предлагать какой-то другой «особый» способ вдоха и выдоха. Иначе можно разрушить все звукообразование «по цепочке». Здесь важно ориентироваться на качество певческого звука и не забывать опыт старых итальянских мастеров пения,

которые в таком случае советовали учащемуся: «Пойте хорошо, а дышите так, как вам это удобно». То есть дыхание имеет свойство приспосабливаться к певческому звукообразованию голоса и при правильном пении развиваться и крепнуть. Здесь срабатывает так называемый закон обратной связи.

В свое время врач-фонолог Тбилисской консерватории М. В. Нозадзе с помощью рентгеноскопического обследования большой группы певцов из профессиональных народных хоров (1968) обнаружила, что многие из них владели правильным нижним диафрагматическим певческим дыханием, хотя этому нигде не учились. То есть эти певцы в результате правильного пения, стремления к красивому выразительному звучанию, нашли для себя более пригодный вариант певческого дыхания интуитивно. В данном случае можно говорить о природной постановке певческого дыхания.

Некоторые профессиональные певцы и вокальные педагоги сознательно не вмешиваются в работу дыхания, а все внимание фиксируют на качество звучания певческого голоса. Этого принципа придерживался выдающийся оперный певец и вокальный педагог Марио дель Монако. Из книги Ю. А. Волкова «Песня, опера, певцы Италии» (1967) мы узнаем, что дель Монако большое значение придавал не дыханию, а положению гортани и работе органов ротовой полости, и тогда дыхание подключалось в работу автоматически.

Об опасности переоценки и недооценки значения дыхания в пении.

Профессор П. В. Голубев в своей книге «Советы молодым педагогам-вокалистам» (1963) замечает, что, к сожалению, еще имеется достаточное количество современных педагогов, возводящих певческое дыхание в фетиш (слепое поклонение). С этим нель-

зя не согласиться. При всем значении дыхания в пении оно все-таки только один из «китов», участвующих в образовании певческого звука. Ибо как бы мы ни развивали дыхание, без правильной работы органов ротовой полости и гортани, без постоянного стремления к звонкости и в меру округленности звучания (а в академическом оперно-концертном пении без техники прикрытия звука), поющий не сможет эффективно подключить его к процессу звукообразования, и дыхание будет выходить наружу больше «вхолостую».

В то же время для ряда учащихся очень полезны отдельные дыхательные упражнения (звуковые и беззвуковые). Здесь в каждом конкретном случае следует подходить индивидуально.

О мужском, женском и детском певческом дыхании.

Существует понятие мужского, женского и детского видов певческого дыхания. Основные их различия в том, что мужчинам присуще более низкое глубокое дыхание ближе к брюшному; женщинам — более высокое, ближе к грудному и даже верхнегрудному (особенно у сверхвысоких голосов — колоратурных и лирико-колоратурных сопрано). Однако при соответствующей тренировке женщины могут выработать (особенно средние и низкие голоса) навык более глубокого певческого дыхания. Хотя оно не всегда сочетается с женской голосовой конституцией.

Детям, особенно младшего возраста, так же, как и женщинам, свойственно более высокое дыхание, которое мы называем грудным. Для детей старшего возраста возможны уже некоторые изменения, которые больше характерны для певческого дыхания взрослых певцов. В то же время при определенной трени-

ровке у детей даже среднего и младшего возраста может формироваться певческое дыхание по типу взрослых певцов ближе-нижне-реберно-диафрагматическому и даже брюшному. Однако глубокое певческое дыхание, как правило, способствует формированию достаточно округленного («прикрытого») звучания певческого голоса, которое для детей в димутационный период еще является преждевременным. Практика показывает, что эффективнее всего практиковать освоение детьми произвольного способа певческого дыхания, начинающегося с выдоха (см. далее). Тогда певческое дыхание получает возможность рефлекторно приспособиться к голосовым возможностям поющего, что так важно в детском возрасте.

О двух способах освоения певческого дыхания и какой из них лучше?

В вокальной педагогике сложилось два основных способа освоения певческого дыхания. Первый совершается по формуле: вдох, задержка дыхания и постепенный выдох на звуке (пение). Второй способ совершается по несколько необычной формуле и начинается с выдоха: выдох, произвольный вдох и постепенный выдох на звуке.

Первый способ певческого дыхания называют еще произвольным, или физическим, так как поющий вынужден затрачивать много физических усилий на его организацию, особенно в начале обучения. То есть он вынужден контролировать в пении почти весь процесс дыхания: вдох, при котором нужно ровно встать, расширить нижние ребра и расслабить живот при втягивании воздуха; задержку дыхания, где требуется сохранение вдыхательной установки; выдох на звуке, где также нужно затрачивать физические усилия и внимание при постепенном израсходовании воздуха в момент пения.

Второй способ певческого дыхания называют еще «физиологическим», или произвольным (рефлекторным), так как поющий делает только одно сознательное произвольное движение — выдох или, как говорят, «сброс» дыхания. Остальную работу голосовой аппарат делает почти сам*.

Если поставить вопрос, какой из двух названных способов певческого дыхания лучше, то ответ может быть таков: научиться петь на дыхании можно двумя способами. Различие будет во времени, доступности, затрате физических усилий и сознательном контроле на его усвоение.

Мы в своей методике воспитания певческого и речевого голоса у детей и взрослых придерживаемся произвольного способа певческого дыхания. Разработанная нами методика позволяет каждому обучающемуся ребенку и взрослому быстро, легко, в непринужденной форме осваивать технику дыхания одновременно с другими навыками звукообразования.

Произвольный же способ певческого дыхания применяется лишь в отдельных случаях. Например, при наличии у обучающегося определенного опыта, когда произвольное певческое дыхание сознательно или интуитивно уже сформировалось. В случаях природной постановки дыхания и всего певческого звукообразования в целом со временем поющему важно осознать, как он дышит. Это необходимо, в первую очередь, педагогу, чтобы уметь учить других.

* Вообще дыхание в жизни и в пении (речи) в большей мере процесс более произвольный. Мы не можем достаточно видеть и ощущать работу бронхов, легких и диафрагмы. Однако в определенной степени мы по мышечным ощущениям можем руководить этим процессом. Поэтому в зависимости от степени контроля сознанием процесса дыхания и затраченных физических усилий мы будем подразделять певческое дыхание на два вида: произвольное и произвольное.

Поэтому мы кратко опишем методику освоения двух основных способов дыхания в пении и речи.

Методика освоения певческого дыхания произвольным способом. О некоторых преимуществах и недостатках данного способа дыхания.

Как мы уже отмечали, освоение певческого дыхания произвольным способом состоит из вдоха, задержки дыхания и постепенного выдоха со звуком (фонации). Все эти этапы выполняются слитно меж собой. Однако для ясности его понимания мы наподобие «замедленной съемки» рассмотрим их в отдельности.

Вдох при пении осуществляется в область живота и нижней части груди через рот и нос одновременно, подобно пловцу. (Некоторые певцы берут дыхание только носом. Однако этот прием подходит не всем, так как он может вызвать слишком округленное перекрытое звучание и затруднять пение в быстром темпе.) Для того чтобы вдох получился в меру глубоким, объемным и бесшумным, вокальные педагоги советуют обучающемуся при вдохе активно поднимать и расширять нижние ребра и одновременно ощущать запах чудного цветка или на зевке (полузевке) делать вдох так, чтобы воздух «дошел до пояса». Верхняя часть грудной клетки остается неподвижной. Некоторые учащиеся лучше ощущают вдох или, как говорят, «воздушный пояс» с помощью рук, то есть в момент вдоха, положив одну руку на боковую часть грудной клетки или живота.



Рис. 10.

Задержка дыхания осуществляется на мгновение. Некоторые певцы при задержке дыхания втягивают живот внутрь. В результате воздух переводится из области живота в подреберную часть. Грудная клетка, расширившись и слегка приподнявшись, продолжает удерживать воздух для выдоха, а мышцы в области живота освобождаются и становятся эластичными, пружинистыми. Если же делать вдох сразу грудью, минуя «воздушный пояс» (пространство живота в области пояса), то грудные мышцы быстро устают, начинают дрожать, что часто приводит к излишней вибрации или, как говорят, к «барашку», дрожанию голоса. Таким образом, выдох требует экономного расходования дыхания на протяжении всей музыкальной фразы, чтобы оно без остатка превращалось в звук. Это требует соответствующей тренировки для развития силы, выносливости дыхательных мышц. Если же медленный, «проточный» выдох долго не удается, то следует проверить правильность вдоха и задержку дыхания. Здесь возможны некоторые рекомендации:

— при взятии дыхания не должно быть судорожных порывистых движений мышц живота и грудной клетки. Также нельзя при вдохе поднимать плечи, так как это приведет к ключичному (верхнегрудному) дыханию, которое в пении не практикуется;

— чтобы при вдохе не возникало «перебора дыхания», следует учащемуся давать петь в медленном темпе короткие упражнения, попевки, где не требуется большого запаса дыхания и очень длительного выдоха;

— при завершении пения музыкальной фразы не следует выдыхать все дыхание, а лучше оставлять маленький резерв. Тогда каждый вдох как бы наслаивается на предыдущий. Певческая установка

после выдоха со звуком сохраняется, что позволяет быстро сделать новый вдох.

В целом можно заключить, что пение с использованием произвольного способа организации певческого дыхания на нюансах меццо форте и форте достигается легко, а вот пение на меццо пиано, пиано, пение вполголоса (меццо воче) — значительно труднее и требует длительной тренировки.

Не случайно учащиеся музыкальных учебных заведений (колледжей, училищ, консерваторий), практикующих произвольный способ дыхания, затрачивают много усилий и времени для его освоения. Особенно трудно освоение данного способа фонационного дыхания удается детям, подросткам (которым трудно осуществить сознательный контроль в пении) и певцам-любителям из-за их ограниченности времени занятия пением. В связи с этим мы предлагаем методику освоения другого способа певческого дыхания — «произвольно-непроизвольного».

Непроизвольный способ певческого дыхания и его преимущества.

Условно названный нами непроизвольный (произвольно-непроизвольный) способ певческого дыхания называют еще дыханием с малым количеством набираемого воздуха, «малое итальянское дыхание», «парадоксальное» дыхание и др. Хотя более точным названием могло бы быть дыхание, «начинающееся с выдоха (сброса)».

Вокальный педагог и ученый Д. Б. Дмитриев в своей книге «Основы вокальной методики» (1968) писал, что некоторые педагоги не считают нужным специально набирать дыхание для пения, а предлагают лишь хорошо выдохнуть перед вдохом. При этом дыхание

само войдет в легкие в том количестве, которое нужно. Они приучают пользоваться весьма малым количеством дыхания. Фактически, это так. Однако особенность произвольного способа дыхания не в малой «порции» вдоха, а в активной работе самих легких, в которых заложено много так называемых гладких мышц, способных независимо от нашей воли регулировать подачу воздуха при пении. То есть если в общепринятом произвольном дыхании мы сознательно активизируем работу диафрагмы, брюшных и грудных мышц (а легочная ткань лишь пассивно следует за их сокращением), то в произвольном способе дыхания грудная клетка почти неподвижна. Всю функцию обеспечения певца дыханием берет на себя другая группа мышц — гладкая мускулатура легких, которая работает помимо нашей воли и которая очень подвижна, способна точно регулировать процесс дыхания в пении. Поэтому певцу нет необходимости произвольно удерживать во время пения в определенном положении грудную клетку, расширять ребра, задерживать дыхание или думать, сколько ему взять воздуха и как его распределить в пении. Для него будет достаточным только сделать правильный выдох, то есть сброс дыхания. (А это же очень удобно для поющего, так как его внимание освобождается от излишнего самоконтроля за дыханием.)

Роль гладких мышц бронхов, как правило, в пении недооценивается, так как они малонаглядны и не поддаются непосредственному волевому контролю поющего. Известный академик Л. А. Орбели по поводу поисков лучшего певческого дыхания в своих ученых заметках (1947) отмечал, что физиологи и вокальные педагоги незаконно игнорируют роль и значение гладкой мускулатуры легочной ткани в регуляции дыхания и особенно при речи и пении...

Тем не менее из истории вокальной педагогики известно, что данный способ певческого дыхания успешно практиковался (осознанно и неосознанно) некоторыми выдающимися певцами, преимущественно итальянскими: М. Баттистини, Аделина Патти, Анджело Мазини, Антонио Котоньи, гениальным русским певцом Ф. Шаляпиным и др. (хотя какие-либо методические применения данного способа певческого дыхания до нас не дошли). Из вокальной практики известно, что все профессиональные певцы берут немного дыхания, но экономно его расходуют. Однако на основе своих «обманчивых» внутренних мышечных ощущений (свойственных нашей природе) считают, что они используют в пении большой запас воздуха и что их дыхание работает каким-то особым способом. В то время как точные пневмографические исследования их дыхания показывают обратную картину.

Бывает и так: при обучении пению начинающие певцы берут много дыхания, стараются больше произвольно вмешиваться в его работу, активизировать движение диафрагмы, мышц вдоха, выдоха и т.д. Затем, по приобретении певческого опыта, навыков звукообразования, их дыхание начинает «успокаиваться», стабилизоваться. Вдох и выдох становится экономным и приобретает больше форму произвольных автоматических движений. В итоге выясняется, что для пения совсем не нужно было брать большое количество воздуха, произвольно вмешиваться в его работу, а лучше было влиять на его работу косвенно. Большой запас воздуха, как известно, приводит к крикливости, форсированию, а произвольное вмешательство в работу дыхания затягивает его освоение на долгие годы. Тогда возникает вопрос, а не лучше ли осваивать правильно дыхание сразу?

О роли гладких легочных мышц в пении говорит тот факт, что во время болезни бронхов (бронхит, трахеит) певец при любом способе или типе дыхания почти полностью «выходит из строя» и не может петь. Профессиональные певцы, пользуясь произвольным способом дыхания, отличаются, как правило, высокой вокальной техникой. Известный ларинголог Л. Д. Роботнов, исследуя ряд таких певцов (1932), установил, что они затрачивают очень мало дыхания в пении и что их грудная клетка почти неподвижна, а у некоторых певцов грудная клетка к концу выдоха раздвигается (примерно у 2-3% случаев). При этом количества набираемого воздуха им хватало на самые длинные музыкальные фразы. Л. Роботнов такое дыхание назвал «парадоксальным дыханием».

Позже вокальный педагог и методолог К. В. Злобин в своей книге «Физиология пения в профилактике заболевания голоса певцов» (1958) попытался обосновать и несколько заново внедрить такой произвольный метод дыхания при обучении пению, условно назвав его нижнебрюшным. Он предлагал делать сброс дыхания (то есть запускать дыхание в работу) нижней частью живота. По мнению К. В. Злобина, такое дыхание тонизирует нервную систему певца, не вызывает перегрузки воздухом легких и тем самым охраняет голосовые связки от возникновения профессиональных голосовых заболеваний. Этих же принципов техники дыхания придерживается зав. вокальной кафедрой Санкт-Петербургской консерватории профессор А. Н. Киселев, демонстрирующий высокий вокальный уровень своих учеников.

Тем не менее данный способ певческого дыхания пока что не нашел широкого практического приме-

нения при обучении пению. Причин такого явления, на наш взгляд, несколько. Во-первых, нет достаточной информации и убедительных практических доказательств о преимуществах произвольного способа дыхания, не развеяны некоторые сомнения ряда вокальных педагогов и начинающих певцов о потенциальных возможностях дыхания с «малым количеством набираемого воздуха» (вдоха). Во-вторых, нет четкой разработанной методики освоения произвольного способа певческого дыхания с учетом типа и вида певческого голоса. Многолетняя практика применения данного способа дыхания по разработанной нами методике дает самые положительные результаты. При этом освоение дыхания таким произвольно-произвольным способом легко удаётся не только взрослым, но детям и подросткам.

Методика освоения певческого дыхания произвольным способом.

Методика освоения произвольного певческого дыхания заключается в правильном освоении техники первоначального «выдоха», то есть техники «сброса» дыхания (выброса из легких находящегося там воздуха). Дальнейшая работа голосового аппарата (вдох и постепенный выдох воздуха со звуком) осуществляется больше произвольно. Практически это выглядит примерно так. Перед началом пения (или перед возобновлением дыхания между музыкальными фразами), с помощью активного движения стенки живота внутрь, мы на мгновение выталкиваем находящийся там воздух, за которым тут же следует произвольный вдох по принципу проколото-го теннисного мячика (который после сжатия возвращается в свое прежнее положение, втягивая в себя воздух). Затем идет пение, то есть постепенный не-

произвольный выдох на звуке (фонация), где поющий уже может все внимание сосредоточивать для очередного сброса дыхания.

Правда, здесь следует различать два вида «сброса» дыхания. «Сброс» перед началом звучания музыкальной фразы, упражнения (когда мы еще не пели или после длительной паузы) и сброс при доборе дыхания, когда одна музыкальная фраза мгновенно сменяется другой. В первом случае мы делаем обыкновенный активный выдох без звука. Во втором случае, когда дыхание нужно быстро возобновить между сменяющимися музыкальными фразами, сброс дыхания делается уже в момент пения на последнем слоге звучащей музыкальной фразы. (Знак «V» означает сброс дыхания.)

Например:

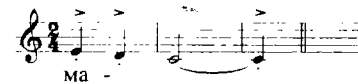


Сброс дыхания без звука хорошо вначале усвоить на речевых упражнениях. Например, произносить парные цифры, делая сброс дыхания после каждой пары цифр: 22V, 23V и т.д. Вариант II. Произносить парные цифры, делая сброс дыхания после нескольких пар цифр: 22, 23, 24, 25V-26, 27...V. Вариант III. Произносить несколько раз скороговорку, пословицу или стихотворную фразу из знакомой песни, делая сброс дыхания в конце фразы:

Коси коса V, пока роса V, роса долой V, и мы домой V.

Затем можно практиковать звуковые упражнения на соединение дыхания с пением. Упражнения исполняются на гласные или слоги, удобные для сброса дыхания. Во время пения движением нижней или

средней и нижней частью стенки живота внутрь необходимо слегка атаковать взятие звука:



Для некоторых учащихся показаны не только звуковые, но и *беззвучные дыхательные упражнения*. Приведем некоторые из них.

Упр. № 1 (6). После сброса дыхания медленно, но в то же время широко и свободно (как будто дышит весь организм) выдыхать воздух наружу, одновременно втягивая стенку живота внутрь. Затем опять стенка живота расслабляется для произвольного вдоха и опять следует широкий свободный выдох воздуха. Упражнение выполняется 3-4 раза подряд. Работа легких и всей системы дыхания в данном случае напоминает «меха», поочередно выдувающие и произвольно втягивающие воздух.

Упр. № 2 (7). После сброса дыхания плавно выдыхать воздух на ладони рук, пытаться их согреть подобно согреванию паром изо рта рук в морозную погоду.

Упр. № 3 (8). Лежа на спине, медленно выдыхать воздух или считать шепотом (1, 2, 3...), положив на живот несколько книжечек.

Вариантов подобных упражнений много. Но не каждому они способны дать максимальную пользу. Здесь важно смотреть, «ложится» ли голос на дыхание, т.е. соединяется ли дыхание со звуком. В противном случае у учащегося будут развиваться только общие дыхательные мышцы (как при занятии физкультурой), но не певческие.

Очень важно правильно выполнить сброс дыхания, а выдох делать как бы «проточным», «продувающим». Здесь возможны некоторые рекомендации:

1) для большинства мужских и некоторых женских типов голосов, у которых природное дыхание более глубокое и низкое, показано делать сброс дыхания больше нижней или средней и нижней частью живота;

2) для большинства женских и некоторых мужских типов голосов, а также детей и подростков, которым, как и женщинам, свойственно дышать более высоко, показано делать сброс дыхания больше средней или верхней и средней частью живота.

При удачном нахождении индивидуального варианта сброса дыхания у поющего за счет активизации гладкой мускулатуры легких, певческое дыхание укрепляется очень быстро, звук становится звонким, легким и полетным. Постепенно увеличивается сила и обогащается динамика голоса.

Дальнейшее совершенствование певческого дыхания будет осуществляться при освоении других навыков вокальной техники и исполнительства.

КАК НУЖНО ОТКРЫВАТЬ РОТ В ПЕНИИ И РЕЧИ

Я держусь мнения, что умение хорошо поставить (открыть) рот может по справедливости считаться одним из самых существенных и самых важных условий для певца.

Дж. Манчини,
итальянский педагог-вокалист.

Умелое раскрытие глотки и рта больше всего способствует постановке голоса.

А. Ф. Мишуга,
украинский певец и педагог

Значение формы и степени открытия рта в развитии певческого голоса и музыкального слуха.

От формы и степени раскрытия рта во многом зависит развитие певческого голоса и связанного с ним музыкального (вокального) слуха. Это объясняется тем, что система органов рта и всего ротоглоточного канала (глотки, мягкого и твердого нёба, губ, языка) прямым образом связана с работой гортани и дыхания, являющихся основой звукообразования, а также с работой резонаторов и органов слуха, способных влиять на окраску голоса (тембр), его музыкальную высоту, чистоту звуковысотной интонации.

В результате произвольных и непроизвольных движений, сужений и расширений пространства во рту и глотке звук в пении и речи постоянно изменяется по окраске, степени округления, звуковысотной дикционной четкости и выразительности произношения.

Контролировать качество певческого звука по органам ротовой полости удобно: ни работа дыхания, ни гортани не представляет такой наглядной картины, как органы рта. Здесь педагог и учащийся имеют возможность применить конкретный прием и тут же увидеть его результат. Например, открытие рта на улыбке дает больше светлую окраску звука. Если же этой улыбке добавить легкий полужезвон, то есть открыть рот шире изнутри, то качество звука резко поменяется в сторону его округления или «прикрытия». Если же после такого приема звук ухудшился, то педагог это легко обнаруживает и предлагает попробовать другую форму рта.

Как же правильно открывать рот в пении, когда у каждого обучающегося он имеет свое индивидуальное строение? Общим правилом для всех является то, что рот должен быть хорошо открыт. Особенно необходимо хорошо, объемно и в то же время мягко, легко открывать рот на гласные А, Я, О. При произношении этих гласных и слогов с ними должна хорошо двигаться вниз нижняя челюсть. На остальные гласные И, Е, Э и иногда на У рот больше открывается в ширину. Хотя в пении на У лучше открывать рот узко, сложив губы наподобие дудочки. Такая форма рта способствует звонкому произношению звука У (а затем и других гласных) за счет губного резонирования.

Зажатая нижняя челюсть и малое открытие рта (особенно на гласные А, Я, О) — характерный недостаток для начинающих.

Открытие рта в зависимости от качества звука и манеры пения.

В пении и речи объем и форма рта изменяются как внешне, так и изнутри. Эти изменения органически взаимосвязаны.

Например, изменение внутренней формы рта, увеличение или уменьшение его пространства отражается на внешней форме рта и на качестве звука в целом. И, наоборот, с помощью внешней формы и степени открытия рта можно также произвольно и непроизвольно влиять на работу органов ротовой полости глотки и гортани, образующих и формирующих звук.

Конечно, в пении (особенно для педагога) легче контролировать качество звука по изменениям внешней формы рта. Однако во многих случаях показано учитывать и внутренние пространственные изменения рта. С этой целью мы кратко рассмотрим основные формы открытия рта в пении и речи, условно их подразделив на внутренние и внешние.

Внутренние формы открытия рта.

Наиболее типичными формами внутреннего открытия рта в пении и речи можно считать две: в виде «ножниц» и в виде «клещей» (см. рис. 11 а, б на обороте).

Открытие рта по форме «ножницы» (в виде острого угла) изображено условно, схематически. Оно указывает на большее увеличение наружного ротового пространства и незначительное увеличе-

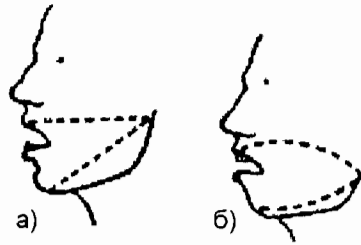


Рис. 11. Положение нижней челюсти.

ние внутреннего ротового пространства. Такая форма открытия рта характерна больше для четкой, выразительной (сценической) речи, пения, в так называемых декламационно-речевых манерах (эстрадной, народной, актерской и др.), а также для ряда академических (оперных) высоких голосов (сопрано, теноров), которым свойственно петь на высоком положении гортани. Умеренное округление, облагораживание и даже прикрытие певческого звука, что по-своему предполагает каждая из названных манер, при такой форме рта — возможна.

Данная форма открытия рта также показана для детей и подростков, которым свойственно петь на речевых артикуляциях, в меру округленным звуком или использовать легкий вариант академической манеры пения, предполагающий умеренно прикрытый или полуприкрытый звук (а следовательно, приближение или полную перестройку речевых артикуляций в певческие).

Открытие рта в виде «клещей», при котором ротовое пространство увеличивается больше изнутри, характерно, как правило, для академической (оперно-концертной) манеры пения, основывающейся на «прикрытом» певческом звуке. При таком способе открытия рта не всегда могут быть

видны зубы, особенно у низких типов голосов. Нижняя челюсть лежит свободно, как бы в «мешке». Вместе с челюстью в такой позиции несколько опускается корень языка и связанная с ней гортань, способствующая «прикрытию звука». Ротовое пространство в таком положении напоминает по ощущению легкий зевок или полузевок (отсюда и терминология «пой на зевке», «пой в куполе» и т. д.).

Внешние формы открытия рта.

Внутренняя форма открытия рта тесно связана с его внешней формой, также способной коренным образом влиять на качество звучания и развитие певческого голоса и слуха. Для некоторых типов голосов показано совмещать внешние и внутренние формы рта. Например, тенор или сопрано может петь на улыбке и одновременно на зевке. Если же ему петь на зевке противопоказано, то тогда он формирует звук больше внешней формой рта.

В настоящее время в пении практикуется, в основном, три формы внешнего открытия рта (см. ниже):

1) горизонтальное открытие рта, то есть пение на «улыбке» или полуулыбке (по форме произношения гласных Е, И);

2) вертикальное открытие рта с вытянутыми вперед губами (наподобие открытого рта рыбы) или овальными губами, прижатыми к зубам;

3) смешанный или комбинированный тип открытия рта. Смешанный тип открытия рта напоминает что-то среднее между горизонтальным и вертикальным его положением. Комбинированное открытие рта сочетает в себе две его основные по-

зиции. Например, внизу вертикальную, а сверху, при взятии высокой ноты, полугоризонтальную или горизонтальную.

Выбор формы раскрытия рта в зависимости от вида, типа голоса и индивидуального строения голосового аппарата.

Вышерассмотренные формы открытия рта важно избирать с учетом типа голоса (высокий, низкий, мужской, женский), природного строения гортани, органов ротовой полости (широкой, узкой), манеры пения и вокальной школы.

В отдельных случаях при правильном дыхании, природной свободе органов ротовой полости или природной постановке голоса рот может занимать правильное певческое положение как бы произвольно. В таких случаях поющему нужно только осознать работу этих голосовых органов. Но это явление редкое. Как правило, педагогу приходится подсказывать учащемуся, как лучше в пении открывать рот. В то же время выбор той или иной формы открытия рта не должен быть искусственным, навязанным извне, а исходить из удобства пения и качества звука поющего.

Известный педагог прошлого Дж. Манчини в своем трактате «Практические мысли и размышления о виртуозном пении» (1774) писал, что правила о том, как открывать хорошо рот, не являются общими для всех индивидов, ибо природа не одарила всех одинаковым отверстием рта и длиной зубов. Все эти и другие различия, зависящие от устройства органов голоса, заставляют учителей тщательно наблюдать, при какой величине и форме рта голос является более чистым, более звуч-

ным и более полным. Эти ценные положения вокальной педагогики, обогащенные современным положительным опытом, актуальны и сегодня. В то же время, в певческой практике сложились некоторые общие правила открытия рта в пении, согласно типу, виду голоса и голосовой «конституции» певца. Так, у высоких голосов (теноров, сопрано) рот в пении чаще принимает горизонтальную форму, то есть форму улыбки или полуулыбки, в виде легкого оскала верхних зубов, особенно на высоких звуках.

Положение губ на улыбке, при умеренном открытии рта, создает акустические условия, настраивающие голосовые связки на фальцетное смыкание, дающее легкий светлый по тембру звук, свойственный природе высокого голоса.

Средним и низким типам голосов, особенно баритонам, басам, удобнее петь на овальном положении рта, иногда с чуть вытянутыми вперед губами. Положение губ по форме гласной О или А при хорошо опущенной нижней челюсти настраивает голосовые связки на более глубокое смыкание, воспроизводящее звук более густого, грудного тембра. Иногда у данных типов голосов, при большом внутреннем открытии рта и глотки (приемом зевка), внешне рот может казаться малооткрытым, хотя сам звук — красивым, сильным и полетным. То есть малое или умеренное внешнее открытие рта подменяется большим внутренним открытием за счет увеличения внутриглоточного пространства: поднятия мягкого нёба, расширения глотки и фиксации устойчивого положения гортани.

Таким образом, высокие и низкие типы голосов из-за отличительных особенностей и размеров

строения органов ротовой полости глотки и гортани (большей длины голосовых связок), произносятся одни и те же гласные, вынуждены по-разному формировать певческий звук, сужать и увеличивать ротовое пространство, а следовательно, и по-разному открывать рот.

Форма и степень открытия рта так же зависят и от индивидуального строения органов ротовой полости. Например, лицам с широким строением лица, щек и подбородка удобнее формировать звук горизонтально, то есть открывать рот «пирожком», на улыбке.

Лицам с узким продолговатым строением лица и подбородка удобнее формировать звук вертикально, по форме гласных О, А. Всевозможные движения губ, языка, нижней челюсти при произношении гласных осуществляются в рамках избранного положения ротовой полости. В связи с этим в некоторых вокальных школах принято соответственно и классифицировать певцов: певцы с горизонтальной и певцы с вертикальной проекцией голосообразования. На более поздних этапах обучения некоторые педагоги (как, например, итальянский педагог маэстро Дж. Барра) советуют учиться поочередно совмещать эти две манеры с целью отдыха мышц голосового аппарата, качественного взятия отдельных, чаще крайних, нот диапазона голоса, изменение его тембровой окраски и др. Например, певцу с вертикальной формой открытия рта рекомендуется на некоторое время (на протяжении фразы, периода вокального произведения и т. д.) сменить ее на горизонтальную, то есть попеть на полуулыбке или улыбке, затем опять возвратиться к своей основной форме рта.

Мы при работе с учащимися уделяем очень большое внимание освоению техники открытия рта. В начале обучения, независимо от манеры пения, типа, вида голоса и даже индивидуальных особенностей строения органов ротовой полости, мы стараемся научить учащегося хорошо свободно открывать рот. Особенно большое внимание уделяем движению нижней челюсти вниз на гласные А, Я, О.

В то же время освоение навыка открытия рта мы увязываем с тремя остальными навыками — техники дыхания, певческой осанки (положения головы и корпуса) и произношения звука. Этому способствует далее описанный нами интонационно-речевой метод, а также «мануальный» метод, то есть постановка и корректировка работы ротовой полости, особенно движения нижней челюсти учащегося, с помощью рук педагога. Нужно сказать, что этот метод очень хорошо работает, особенно когда учащийся не может хорошо открывать рот и формировать звук по словесным рекомендациям педагога. Так, по истечении нескольких уроков, когда учащийся научится правильно формировать более удобные гласные (А, О, Я), можно закреплять этот навык на других гласных, на материале упражнений, попевок.

В этих целях в качестве вспомогательных упражнений можно рекомендовать:

1) свободное откидывание нижней челюсти вниз при произношении А, Я, О и их слогосочетаний;

2) легкое покачивание нижней челюсти в стороны в момент произношения всех видов гласных и их слогосочетаний;

3) работа с зеркалом: наблюдение за движением нижней челюсти, движением губ, положении головы и др.;

4) фиксация и контроль открытия рта, освобождения движений нижней челюсти с помощью рук самого учащегося. Для этого мы предлагаем учащемуся в момент опускания его нижней челюсти указательным или большим пальцами обеих рук нащупать у себя под ушами образовавшиеся «ямки», или надавливать пальцами рук на боковые части лица (см. рис. 12).



Рис. 12.

Произношение звуков и пение нескольких легких упражнений при опущенной нижней челюсти с помощью контроля рук учащегося позволяет ему запомнить это положение рта, а затем уже хорошо открывать рот при произношении звука самостоятельно.

Для некоторых учащихся показаны упражнения по развитию подвижности отдельных органов полости рта, особенно нижней челюсти, губ и языка. Приведем несколько из них.

Упражнения для челюсти:

1. Раскрыть рот на 2-3 см и делать подвижные повороты нижней челюсти: вперед, вправо, влево, а затем по кругу.

2. Делать круговые движения нижней челюстью вправо, влево с одновременным «мычанием» или «нычанием». При «нычании» можно рот слегка открыть.

Эти упражнения улучшают четкость дикции, подвижность нижней челюсти и упраздняют пение «сквозь зубы».

Упражнения для губ:

1. Делать поочередные движения сомкнутых губ вперед, в стороны «на улыбку».

2. Двигать сомкнутыми губами (в виде поцелуя) вперед, вправо, влево, вверх, а затем по кругу с ускорением, при этом челюсти должны быть сжаты.

3. Делать круговые движения губ с тихим «мычанием» и постепенным ускорением. При «мычании» звук должен быть тихим, но светлым, ярким, как бы «звенеть» на губах.

Данные упражнения делают губы подвижными, упругими. Одновременно «мычание» развивает губной резонанс, что способствует четкости дикции, звонкости и полетности голоса.

Упражнения для языка:

1. Поочередные движения кончика языка к уголкам приоткрытого рта — вправо, влево; затем, высунув язык изо рта, опускать вниз и поднимать вверх.

2. Движение языка вверх и назад к маленькому язычку, затем возвращение в исходное положение.

3. Сворачивание языка в трубочку.

4. После некоторой тренировки все упражнения выполнять с одновременным «нычанием» или «мычанием».

Все эти упражнения делают язык гибким и подвижным. При пении удерживать насильно язык в каком-либо положении не следует. Он должен занять такое положение сам, произвольно.

В целом приведенные упражнения поначалу хорошо выполнять ежедневно, хотя бы 2-3 минуты. Затем, по приобретении определенной подвижности артикуляционного аппарата, их можно делать непосредственно перед пением или чтением, в качестве голосовой разминки.

ПЕВЧЕСКАЯ ОСАНКА

Поза певца должна быть непринужденной, благородной, элегантной.

Г. Панофка,
немецкий композитор, скрипач,
педагог по вокалу, муз. критик

Где бы ни возникло в теле судорожное напряжение или зажатость, всегда к ним с большей или меньшей степени присоединяется «зажим» в гортани...

К. А. Мартинин, немецкий педагог

Положение корпуса и головы в пении и речи. Влияние осанки на работу гортани и дыхания.

Певческая осанка, возможно, не имела бы слишком большого значения в пении, если бы она не была связана с работой гортани (как источника звука), с работой дыхания и с работой всей артикуляционно-резонаторной системы. Например, слишком высокий подъем головы, одновременно приподнимающий гортань, может слишком приоткрыть и «обелить» певческий звук. Слишком большой наклон головы, впалая скованная грудь затрудняют открытие рта, свободу грудного резонирования звука и свободу гортани.

Поэтому в пении осанка имеет как эстетическое, так и физиологическое значение. С одной стороны, красивая поза певца — лицо без гримас, отсутствие лишних, неоправданных движений, всегда производит благоприятное впечатление на аудиторию. С другой стороны, осанка способна влиять на развитие и охрану певческо-

го голоса. Она помогает активно мобилизовать и при необходимости освобождать нужные мышцы голосового аппарата, особенно при пении предельно высоких звуков. Так, из практики мы знаем, как перед взятием высокой ноты певец должен подготовиться к этому акту заранее, хотя бы за несколько секунд: хорошо свободно стать, слегка расправить грудь, подобрать удобное для него положение головы (а значит, положение гортани), хорошо опереться на одну ногу. Многие вокалисты делают это произвольно. Чтобы красиво, ярко прозвучала высокая нота, она должна сперва хорошо прорезонировать в резонаторах груди, лица (маски) и во всем теле. А для этого тело певца должно находиться в наиболее удобной для него позе.

Основой правильной певческой осанки является: выпрямленный корпус по вертикальной оси, хороший упор на одну ногу или слегка расставленные ноги, свободные руки и свободное от гримас лицо. Голову в пении следует держать прямо, «гордо» (величественно) и в то же время свободно. Нередко поющему полезно представить, что на голове он держит сосуд с водой. Такое ощущение дает ему почувствовать как бы прямую ось, на которой ровно помещены корпус и голова.

Известный реформатор театрального искусства К. С. Станиславский советовал певцам и актерам учиться осанке у арабских девушек, которые носят на голове кувшин с водой. Такая посадка головы обеспечивает естественную внешнюю красоту головы, шеи, а также произвольно устанавливает в удобное положение для пения гортань.

Впалая грудь, гримасы на лице (особенно морщины на лбу), руки, скрепленные в ладонях за спиной, вытянутые вперед голова и шея (или голова тянется за звуком вперед, вверх) — характерный недостаток начинающих.

Опыт показывает, что зажатая бровь или морщина на лице является причиной зажатого звукообразования, затруднения движения голоса наверх.

Также мешает звукообразованию впалая грудь, затрудняющая свободу дыхания и резонирование грудной клетки. Здесь возможны следующие рекомендации:

— работа с зеркалом (наблюдение за положением корпуса, головы в момент пения);

— пение возле угла шкафа или стенки: слегка прислонившись к углу задней частью тела (лопатками и головой) и в то же время расправив корпус и голову по вертикальной оси. Этому также способствует легкий прогиб позвоночника в поясе.

Положение головы не должно затруднять движение нижней челюсти вниз при открытии рта. У учащихся, которым удобно петь на высоком положении гортани, голова в пении должна занимать слегка приподнятое положение.

Ноги при пении должны быть выпрямлены в коленях и немного расставлены. Если тело опирается на одну ногу, то выпрямлена в суставе должна быть только одна нога. Если же две ноги будут расслаблены в коленях, то создастся впечатление несобранности тела, то есть плохой осанки. У женщин такая манера возникает от туфель с высокими каблуками.

Вместе с тем певческая осанка не должна напоминать солдатскую стойку «смирно», если этого не требуется для характеристики образа (герой, военный). Все тело в момент пения должно сочетать активность, свободу и напоминать большой резонатор, в котором певческий звук постоянно резонирует эхом во всех частях тела.

При сильной скованности тела показано во время пения практиковать легкие движения: ходьбу по аудитории, легкие гимнастические упражнения с

одновременным «мычанием» и «нычанием» (пением с закрытым или приоткрытым ртом).

По усвоении основных правил певческой осанки можно временно попеть в других положениях тела — сидя, лежа. Переключение внимания поющего на новые мышечные действия отвлекает его от зажимов, особенно в мышцах верхнего плечевого пояса, шеи и лица, что очень важно для правильной работы голосового аппарата.

На более поздних этапах обучения некоторые опытные педагоги в поисках красивого звука практикуют другие всевозможные положения тела. Например, известный современный итальянский педагог Дж. Барра (по свидетельству его ученика Б. М. Лушина, 1982), с целью развития у певца ощущения эластичности и мышечной свободы органов дыхания (особенно верхней части брюшной стенки), нередко рекомендовал петь упражнения сидя, свободно откинувшись на спинку стула и закинув ногу на ногу, или стоя, поставив одну ногу на стул.

Умение петь в различных положениях тела (сидя, лежа, во время танца и т.д.) очень важно для специалистов определенного профиля: певцов-артистов оперетты, драматических актеров, артистов мюзиклов, актеров кукольных театров, хоровых певцов, учителей музыки и работников детских садов.

Например, учителю музыки, музработнику детского сада часто приходится петь в положении стоя или сидя, да еще и в сопровождении музыкального инструмента. Поглощенный дополнительными задачами — звучанием инструмента, поющий, как правило, начинает хуже контролировать (а чаще вовсе не контролирует) качество звука, в том числе и певческую осанку. В этом случае важно обращать внимание на положение тела сразу, в момент репетиции, при разучивании песни и т. д.

Также подобные изменения классической осанки практикуются певцами при характеристике художественного образа вокального персонажа: герой-победитель, царь, паж, снегурочка и др.

Мимика певца служит не только внешним выражением эмоций, она влияет на тембр голоса.

В. Нестеренко,
певец, педагог по вокалу

Значение положения рук, жестов и мимики лица в пении.

Руки не должны мешать певческой осанке! Гримасы на лице и зажатые руки — «враги» певца! Часто учащиеся, начинающие певцы не знают, куда им «девать» руки во время пения. То есть руки им как бы мешают петь. Это часто происходит от скованной работы голосового аппарата, особенно гортани, ее окружающих мышц, а также от напряженности мускулатуры тела и самих рук. Бывает, что внешне поющий как бы «свободен телом», активно жестикулирует руками в плечевых и локтевых суставах и т.д. Но при всей этой внешней свободе у него зажатые кисти и на лице морщины (зажатая бровь, прищуренные глаза и т. д.).

Малейшая скованность отдельного участка лица и рук тут же неблагоприятно сказывается на певческой осанке, работе гортани и общем качестве звукообразования. Поэтому руки поющего, в зависимости от сценических обстоятельств, должны уметь выполнять как большие, так и малые движения. Этому способствует навык свободы тела, а также умение «разговаривать» руками и лицом в момент пения: просить, указывать, ободрять, упрекать и т.д. То есть жест в пении только тогда правилен и свободен, когда он возникает по внут-

ренному побуждению, как результат правильно прочувствованного эмоционального настроения исполняемого произведения и даже упражнения или вокализа. Порой эти движения очень незаметны, миниатюрны, но по силе воздействия на слушателя они значительно превосходят выпуклую, напыщенную жестикуляцию. В то же время, такие жесты благоприятно сказываются на певческой осанке, как бы дополняя ее естественное положение. Есть жанры певческого искусства, где жестов как таковых не предполагается или они очень скупы. Например, при исполнении траурной, духовной музыки, в церковном пении и др. Этому способствует само эмоциональное состояние поющего, проникнутое содержанием молитвенного текста исполняемого им произведения. Однако правильность положения корпуса и головы в пении здесь также необходима.

О певческой позе сидя.

Часто артистам оперы, певцам-артистам оперетты, хоровым певцам, особенно на репетициях, приходится долго петь сидя, что затрудняет работу дыхания, грудного резонирования звука и правильную работу гортани. Здесь важно придерживаться тех же правил осанки, что и при пении стоя, особенно при положении верхней части туловища. Положение ног и рук при пении сидя имеет более выразительное значение. Они как бы дополняют красоту певческой осанки. В то же время после окончания репетиции, где практиковалось пение сидя, показано попеть 5-10 минут стоя, с целью раскрепощения работы голосового аппарата, особенно гортани и дыхания.

ТЕХНОЛОГИЯ (МЕТОДИКА) ПОСТАНОВКИ ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА

...одни педагоги в своей работе над постановкой голоса считают главным дыхание, другие — работу гортани, третьи — резонаторы и т. д. Я присоединяюсь к тем педагогам, которые в процессе обучения необходимые навыки развивают одновременно (гармонически): и дыхание, и резонаторы, и гортань, а также музыкальность, дикцию, умение грамотно произнести фразу и др.

П. Тренина, певица

Первая стадия обучения певца чаще всего бывает решающей...

А. Доливо, певец, педагог

Этапы формирования звука.

Формирование певческого звука является заключительным и самым главным по отношению к остальным вышеописанным навыкам — дыхания, техники открытия рта, постановки корпуса и головы (гортани) в пении.

Слушателя менее всего интересует, как певец дышит, как работает его гортань. Его больше интересует, как певец поет, каковы качество и выразительность его голоса. В то же время, красивый певческий звук

невозможен без техники дыхания, правильного открытия рта, удобного для пения положения головы и гортани и др. То есть весь процесс голосообразования тесно взаимосвязан. Поэтому попутно с усвоением навыка формирования звука мы будем давать рекомендации по освоению других вокальных навыков. Саму технологию формирования звука мы условно разделим на пять основных этапов:

1. Настройка голоса на высокую позицию. Освоение техники пения закрытым и приоткрытым ртом.
2. Освоение элементов певческого звукообразования с помощью гласных и согласных.
3. Освоение техники округления и прикрытия звука.
4. Развитие кантилены, беглости (подвижности) голоса.
5. Развитие художественной (эмоциональной) выразительности голоса.

И хотя педагог с учащимися эти этапы работы на каждом занятии охватывает почти одновременно (в большей или меньшей степени), для удобства понимания мы излагаем их в отдельности.

Освоение техники пения закрытым, приоткрытым и открытым ртом.

Каждый певец часто начинает распевку с «мычания» или «нычания» (пение на согласные М или Н), то есть с настройки голоса на высокую позицию*.

* На высокую позицию можно настроить голос и без «мычания» или «нычания», а посредством пения резонаторных гласных и согласных (сонорных). Этому принципа придерживались некоторые педагоги-вокалисты, например Эверарди. Он предпочитал настраивать голос на высокую позицию посредством слогов типа «мама-мья» и др. Другие певцы и педагоги придавали пению закрытым ртом особо большое значение (Э. Карузо, Дж. Барра).

Звук в высокой позиции всегда звонкий, светлый, яркий, полетный, звучит свежо и не стареет с годами. «По-настоящему поет тот, кто умеет переносить звучание голоса в голову...» — говорят итальянские мастера пения. Также высокая позиция звука способствует его округлению и прикрытию, что важно для дальнейшей работы над голосом. Необходимость умения петь в высокой позиции относится ко всем типам голосов, включая и самых низких — басов, контральто. Особенно необходимо сохранить высокую позицию звука на низких нотах. Для настройки голоса на высокую позицию рекомендуется пение упражнений закрытым и приоткрытым ртом (перекрытие ходов в носоглотку приемом опускания небной занавески и поднятием средней части языка), а также пение резонативных гласных и согласных (ми, ни, е, я и др.).

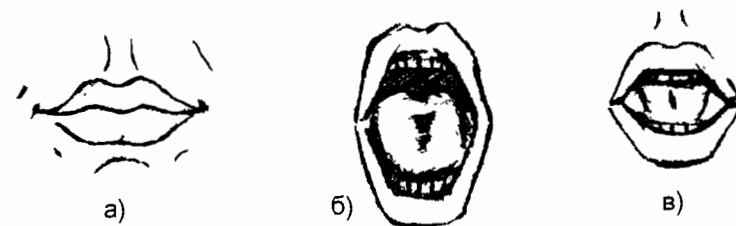


Рис. 13. Пение:

а) закрытым ртом б) открытым ртом в) закрытым ртом

По нашим наблюдениям, образованию звука в высокой позиции также способствует правильный наклон головы и связанное с ним положение гортани (с учетом индивидуальности учащегося). Упражнения на пение закрытым и приоткрытым ртом мы предлагаем петь на очень тихой динамике. Обычно большинство педагогов практикуют с учащимися «мычание» или «нычание» на mezzo форте или форте. Определенная польза в этом есть. Одна-

ко практика показывает, что польза от таких упражнений будет значительно выше, если их петь очень тихо и без малейшего напряжения гортани, окологортанных и лицевых мышц. От громкого «мычания» во рту увеличивается акустическое сопротивление звуку (импеданс), выходящему из гортани. Голосовые связки начинают плотно смыкаться, возникает необходимость перестройки регистров, и дальнейшее продолжение пения закрытым ртом станет затруднительным и невозможным. Поющий будет вынужден прекратить «мычать» или перейти на естественное пение с открытым ртом.

Пение же закрытым ртом на тихой динамике, сопровождаемое неполным краевым смыканием голосовых связок, позволяет без особого труда преодолевать все регистровые неудобства, настраивать голос на высокую позицию и одновременно снимать голосовые утомления от продолжительных или сильно экспрессивных занятий. От тихого пения закрытым ртом голосовые связки массируются и тонизируются, звучание голоса освежается. Приведем несколько упражнений, практикуемых нами для настройки голоса на высокую позицию звучания.

Упражнения 1, 2, 3:

Three musical exercises for voice training, each starting with a piano (*ppp*) dynamic marking. Exercise 1 is in 3/4 time, Exercise 2 in common time, and Exercise 3 in common time. All are in the key of D major. Exercise 1 is labeled "М или Н", Exercise 2 "М...", and Exercise 3 "М".

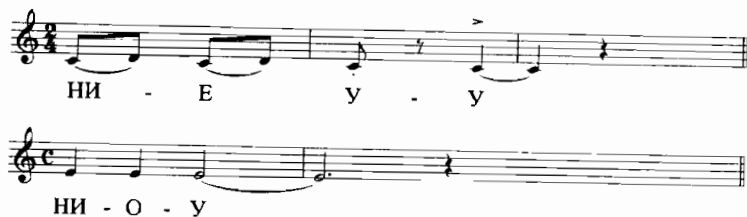
Данные упражнения исполняются по полутону вверх и вниз. Для четкости атаки звука на пианино к согласным М, Н можно присоединить согласные К, В (КМ, ВМ) и др.

Примечание 1. При малейшем ощущении зажатости, неудобства, особенно на верхах, пение следует прекратить и возвратиться в удобную тональность. Причину зажатости следует искать в сильном наклоне головы вниз или вверх, громком звуке или произвольном его усилении, морщинах на лице, напряженном положении языка (при пении приоткрытым ртом), пения длинных фраз без возобновления дыхания.

Примечание 2. Более успевающие учащиеся могут при пении подобных упражнений имитировать звук скрипки (высокие голоса) или виолончели. Нужно заметить, что этот прием имитации способен принести учащемуся огромную пользу, как для развития слуха вообще, так и для настройки голоса на высокую позицию, развития чувства «инструментальности» звука. Для этого важно предварительно послушать игру хорошего виолончелиста, скрипача или флейтиста, чтобы в голове предварительно существовал эталон красивого инструментального звука. И хотя качественная имитация сразу может не получиться, но со временем на более поздних этапах обучения это станет возможным. Важно постоянное стремление к «инструментальности» звука, и оно появится. Некоторые учащиеся легко имитируют инструментальный звук, его окраску и пульсацию (вibrato). Такие упражнения им хорошо помогают при естественном пении открытым ртом.

Примечание 3. Для некоторых учащихся, которым пение закрытым ртом все-таки не удастся в

силу каких-то физиологических особенностей строения голосового аппарата или приобретенных дефектов (зажатости гортани, неправильно ранее усвоенных навыков пения закрытым ртом), настройку голоса на высокую позицию лучше пока осуществлять на индивидуально подобранных гласных и согласных (см. ниже).



Начало формирования певческого звука с помощью гласных и согласных.

Начальные элементы певческого звукообразования, произношение звука следует осваивать с тремя остальными вышеописанными навыками: певческим дыханием, техникой открытия рта и навыком положения корпуса, головы и гортани в пении.

Для этого мы берем несложное мелодическое упражнение и поем его на нейтральную гласную, чаще на А или Я. Такое упражнение может быть нисходящим или восходящим.



Одновременно следим за:

1) формой и степенью открытия рта, особенно за свободным движением нижней части челюсти вниз на гласных А, О (на И, Е челюсть сильно вниз не опускается), и за тем, чтобы не было гри-

мас, сильно влияющих на свободу работы и качество звука*;

2) за правильным певческим дыханием и, в особенности, за активным проточным выдохом («сбросом» дыхания) и произвольным вдохом перед началом произношения звука**;

3) за положением корпуса, головы и гортани. Положение корпуса при пении должно быть ровным, позвоночник прямой и слегка прогнут в области пояса (крестовины). Грудь расправлена, свободна. Голова слегка приподнята, чтобы не стесняла движение нижней челюсти.

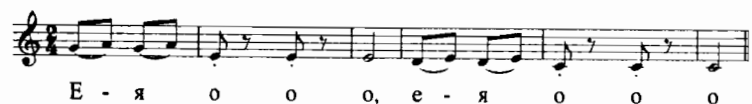
Исполняется данное упражнение в меру громко на форте или меццо форте. Йотированная гласная Я (й+а) хорошо настраивает голос на высокую позицию звука и помогает отрабатывать движение нижней челюсти вниз. Повторяющиеся звуки в данном сочетании («соль — пауза — соль») помогают сохранять высокое головное звучание на середине и низах (благодаря согласным С и ЛЬ) и

*Нужно заметить, что многие учащиеся любят оправдывать свои гримасы, говорят, что «я так привык (ла)», «мне это не мешает» и т. п. Между тем, вопрос крайне принципиальный и приучиться петь без гримас нужно уже в самом начале. Известные актеры и певцы (К. Станиславский, Ф. Шаляпин и др.) придавали этому вопросу большое значение. Малейший зажим тела (лица, кисти руки и даже отдельного пальца) считался прямой причиной неудачно произнесенного звука. Здесь не следует смешивать художественную выразительность мимики, диктуемую образом произведения, и элементарную зажатость отдельных мышц тела или лица.

** Учащиеся, ранее привыкшие пользоваться другим, произвольным способом дыхания, могут придерживаться своей привычной схемы (вдох — задержка дыхания — выдох). Вдох должен быть умеренно глубоким в области нижней части ребер и живота и без перебора воздуха. Выдох со звуком — плавный, экономный.

частично округлять звук. На последнем звуке «соль» всегда делается сброс дыхания и произвольный вдох для пения упражнения в следующей тональности. При произношении звуков «соль — соль» показано помогать дыханием — атакой нижней или средней части стенки живота (область подложечки) внутрь, для активизации работы мышц-выдыхателей.

Приведем еще несколько упражнений и попевок, на которых удобно отрабатывать начальные певческие навыки. Это так называемые упражнения «треугольники» или «четырёхугольники», сочетающие в себе по 3-4 гласных и звонких сонорных согласных.



Напомним, что при пении данных и последующих упражнений и попевок важно правильно открывать рот. На А, Я, О следует хорошо открывать

рот, опуская и даже слегка покачивая нижнюю челюсть вниз. На гласных И, Е, Ы (зи, ни, не, ми-е, ми-я и т.д.) рот сильно не открывается. Они поются как бы сквозь зубы, зато при слегка оттопыренных губах вперед. Гласная У поется при узко вытянутых губах вперед (в виде узкой трубочки), с целью резонанса звука. Подмена гласной У на О; Е на А, особенно на верхах — частые ошибки начинающих и даже зрелых певцов.

При правильном исполнении этих упражнений обучающий результат очень высок. Подобранные интервалы, слогосочетания резонативных йотированных гласных и согласных (как, например, зи, ни, йо, я, у, соль и др.) хорошо раскрывают природный тембр голоса, способствуют формированию высокой позиции звука, развитию опоры дыхания, четкой дикции, а также облагораживают и округляют звук.

Параллельно с упражнениями практикуем пение попевок, фраз из текстов произведений, вокализов. На попевках хорошо отрабатывать четкость дикции и закреплять плавность голосоведения со словом.

На фразах из вокализов хорошо отрабатывать технику дыхания, широту и кантиленность звука. При выборе попевок, фраз из произведений и вокализов важно, чтобы они были «вокальны», мелодичны, удобны по диапазону, интервалам, сочетанию гласных и согласных звуков.

В качестве примера приведем несколько из них:
— для средних и высоких голосов:

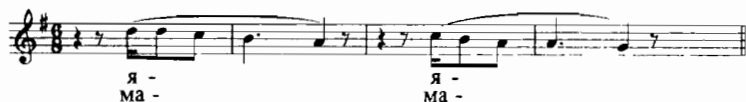
«Дед Алеку», румынская народная песня



Ф. Абт, вокализ №7



Г. Зейдлер, вокализ №6



— для низких и средних голосов:

Ф. Абт, вокализ №3



«Я вас любил»

А. Алябьев, сл. А. Пушкина



«Вот мчится тройка удалая», русская народная песня



«Ах ты, степь широкая», русская народная песня



Развитие певческого голоса с помощью интонационно-речевого метода.

Разработанный нами так называемый интонационно-речевой метод позволяет за относительно короткое время выявить и развить лучшие качества певческого голоса и слуха у детей и взрослых, а также устранить различные голосовые нарушения и дефекты, как, например, хроническую сипоту, гнусавость, тремоляцию, «узлы» на голосовых связках (обычно требующих хирургического вмешательства), включая и случаи заикания.

Суть данного метода в том, что развитие певческого голоса начинается и первоначально строится на основе развитого декламационно-распевного речевого голоса и, в частности, развития речевой интонации, ее мелодии, ритма и темпа и др. В связи с этим мы условно определили название метода — интонационно-речевой.

Физиологической основой метода является природа речевых скольжений разговорного голоса человека, которые формируются с детства в процессе усвоения языка. Присущие скольжения гласного звука по диапазону вверх и вниз служат образованием не только мелодии речи, но и разговорной речи вообще.

В процессе практики нам удалось установить, что если давать определенную нагрузку на эти скользящие движения голоса, при условии хорошей дыхательной опоры, четкой артикуляции с последующим охватом нижних и верхних звуков (то есть преодоления регистровых переходов), то речевой голос не только укрепляется, развивается, приобретает диапазон, силу, полетность, соответствующий тембр, но приближается по многим характеристикам к певческому звукообразованию. Это дало основание предположить, а затем и осуществить перевод развитого распевного речевого голоса в певческий голос.

Для того чтобы лучше понимать и научиться пользоваться данным методом, важно вспомнить, что такое интонация, разговорный голос, какое его соотношение с певческим голосом. Известно, что у одного и того же человека певческий голос может значительно отличаться от его разговорного голоса тембром, силой, диапазоном, выразительностью произношения и т. д. Ибо голосовой аппарат в

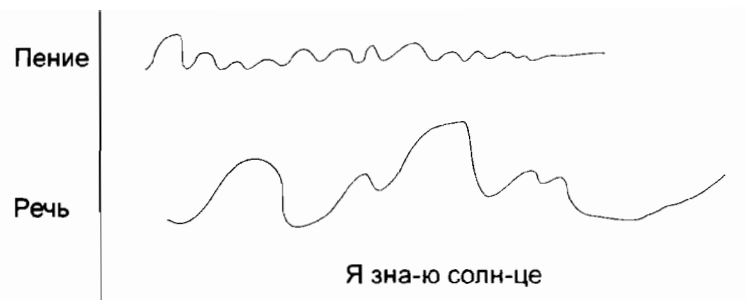


Рис. 14.
«Мое солнышко», народная итальянская песня.
Обр. Э. Капуа

Следовательно, в разговорной речи интервал точной фиксации не поддается, а по своему звуковедению он имеет определенную крутизну. Если мы на бумаге на определенном отрезке поставим точки, через которые проходит мелодия речевого голоса, то получим извилистую кривую:

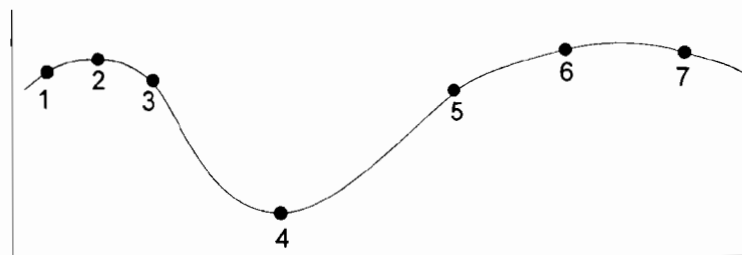


Рис. 15.

Началом восходящей и нисходящей мелодии будет точка перегиба (см. цифры 2, 4, 7). При этом интервал звука речи возникает не только при изменении направления движения мелодии, но и при ее монотонности, хроматизме. В связи с этим бывает трудно определить речевые интервалы на слух и часто приходится довольствоваться их общим определением — большие, средние и малые интервалы. Если в музыке или пении при выражении му-

зыкальной мысли нужен точный интервал, то в речи важна не столько точная величина интервала, сколько его направление. Например, одна и та же интонация вопроса может быть выражена движением голоса вверх на интервал терции, квинты (более сильный по значимости вопрос) и даже октавы. То есть мелодия речи может выполнять свои смысловые функции одинаково как при большом, так и при малом диапазоне голоса. Сама величина интервала в речи во многом зависит от силы эмоций. Большая интенсивность эмоций расширяет интервал, малая — сужает. Поэтому акустическое образование речевого интервала часто зависит от эмоционального состояния говорящего.

Таким образом, каждая гласная, слог в речи имеют свою маленькую мелодию, а слово, состоящее из нескольких таких слогов, а затем фраза, предложения в сумме образуют свою развернутую речевую мелодию. Каждый звук в этой мелодической кривой имеет свое определенное место и, следовательно, свою музыкальную высоту (несмотря на ее нечеткую звуковысотную определенность).

В этом смысле сама речь уже является музыкой. Известный реформатор театрального искусства К. С. Станиславский называл буквы, слоги и слова музыкальными нотами в речи, из которых создаются такты, арии и целые симфонии. При этом чем речь выразительней (как, например, сценическая речь драматического актера, профессионального чтеца), тем она музыкальней, ближе к пению. Например, если бытовому разговорному голосу присущ узкий диапазон 5-6 тонов, монотонность, пестрота произношения гласных и согласных звуков, то поставленный сценический речевой голос имеет более широкий диапазон (до 1,5 октавы и более), большую силу,

полетность, а также умеренную округленность и напевность звучания. В сценическом речевом го- лосе могут проявляться элементы певческого виб- рато. Однако напевность сценического голоса не должна переходить в вокализацию. Ибо вокализи- рованная речь, в которой присутствует вокальный тембр, теряет свою естественную разговорную на- певность и звучит в общении несколько неестест- венно.

Вокализированная речь строится на певческих артикуляциях прикрытого звука. В такой манере нередко говорят оперные певцы, которые произво- льно переносят в речь привычные вокальные ус- тановки (ощущение зевка, широкой глотки и т.д.). Частично она используется в церковном богослу- жении при произнесении возгласов.

Вокализированная речь не предполагает быть использована в рамках нашего метода, так как при ней не включается в работу «дополнительный ре- зерв» — речевой механизм, способный положи- тельно влиять на развитие речевого, а затем певческого голоса и слуха. Мы практикуем декламационно- речевую распевность речи, осуществленной на раз- говорном положении органов ротовой полости, глот- ки и гортани. Сначала это как бы отделяет речевой голос от певческого. Но по мере развития речевой напевности, речевая и певческая функции предель- но сближаются, певческий голос начинает улучшаться, развиваться и совершенствоваться.

На напевность речи способен влиять язык, на котором человек говорит. Наиболее певучими в мире считаются некоторые языки романской и славян- ской групп (итальянский, старославянский и укра- инский), в которых фонетические сочетания слов и музыки отождествляются в такой степени, что сама

по себе речь уже есть мелодия. Определенным ви- дом напевности обладают тональные языки, как, например, вьетнамский, китайский, японский и др. По сравнению с европейскими, в таких языках не- сколько сложнее выглядит мелодический рисунок слога, слова. Здесь изменение высоты тона (тоновая модуляция) сопровождается очень подвижными, резкими перепадами, скачками вверх или вниз от регистра к регистру. Изменение интонации в слоге, слове связано с изменением интонации всей фразы, что требует достаточно четкого слуха. Однако эта разница лишь количественная и особого влияния на развитие певческого голоса и музыкального (во- кального) слуха не имеет.

Таким образом, разговорный голос, если ему при- дать необходимый процент декламационной напев- ности, можно переводить в певческий голос, вклю- чая и академическую манеру пения. Данный пере- вод может быть скачкообразным и поэтапным. Скачкообразным можно назвать тот случай, когда голос речи переходит в академическую манеру пе- ния как бы скачком. Поэтапным — когда распе- ная речь переводится сначала в так называемую декламационно-речевую манеру пения (народную, эстрадную и др.), как наиболее близкую к речи, а затем в академическую манеру пения (если этого требует специализация обучающегося). Для даль- нейшего совершенствования певческого голоса мож- но подключать другие методы и упражнения по развитию прикрытия звука, плавности, выработке его подвижности и т. д.

Для практической работы над голосом нами были разработаны две группы упражнений. В первую группу вошли упражнения на развитие мелодии разговорной речи со всеми ее составными компо-

нентами (тембр, сила, динамика и др.). В их исполнение положен выше описанный принцип развития внутрислогового распева отдельных слогов, слов с охватом верхнего и нижнего регистров речевого голоса. Материалом таких упражнений может служить произношение парных цифр (22-23 и т. д.), слогов, слов, фраз, предложений с утвердительной или вопросительной интонацией:



Рис. 16.

В нотном изложении данное упражнение будет выглядеть примерно так:



Разумеется, данная нотная запись условна, ибо речевая мелодия глиссандирует, скользит по полутонам, четвертям и точно ее записать по нотам невозможно. При правильном выполнении данного упражнения речевой голос за относительно короткое время увеличивается в диапазоне, силе, громкости (полетности); улучшается тембр, речевой слух, выразительность произношения, что положительно воздействует на качество певческого голоса, музыкального и вокального слуха.

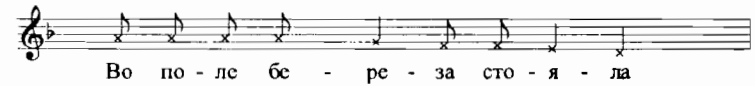
Во вторую группу вошли упражнения по подготовке к переводу речевого голоса в певческий. Материалом для таких упражнений могут служить несложные попевки, фразы из текстов песен, которые исполняются различными способами вокализации. В основном это метод ритмодекламационной и

нотированной (омузыкаленной) декламации. Затем, данные попевки, фразы поются обычным способом. Метод ритмодекламации предполагает декламацию текста нараспев, на одной высоте тона, но с соблюдением музыкального ритма и темпа:

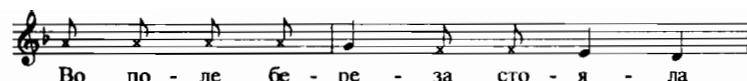
Русская народная песня



Метод нотирования, или омузыкаленной декламации:



Напомним, что знак «X» обозначает приблизительное соблюдение высоты звука. Слова как бы наполовину поются, наполовину проговариваются, т. е. декламируются нараспев. Затем данные попевки, фразы исполняются обычным способом вокализации, т. е. поются. Переход с ритмодекламации, или нотированной декламации, в обыкновенное мелодическое пение может быть скачкообразным, когда голос учащегося сразу легко переходит в пение или постепенно, когда учащемуся удастся перейти на пение (т. е. точную мелодическую высоту звука) лишь в каких-то отдельных местах попевки. В подобных случаях показаны вспомогательные упражнения. В основном, это пропевание данной попевки, фразы закрытым ртом перед тем, как ее спеть голосом, а также комбинированные упражнения на взаимопереход: декламационное чтение — пение; ритмодекламация — нотированная декламация — мелодизированное пение; распевно-декламационное чтение — пение в народной или декламационной манере — академическое пение и др.



Во по - ле бе - ре - за сто - я - ла

или



Во по - ле бе - ре - за сто - я - ла

Затем данное упражнение поется в манере пения, по которой специализируется учащийся: академическое пение, народное, эстрадное и т. д.

ОСВОЕНИЕ ТЕХНИКИ ОКРУГЛЕНИЯ И ПРИКРЫТИЯ ЗВУКА

Прикрытие звука является основным механизмом певческого звукообразования и требует от педагогов вдумчивого к нему отношения.

Р. Юссон,
французский ученый, певец

Для меня тот, кто не умеет прикрывать звук — не певец.

Д. Я. Ацгуладзе, певец, педагог

Искусство пения — это искусство округления и прикрытия звука.

Этап округления и прикрытия звука является самым сложным, ответственным и самым решающим в успехе обучения пению. От правильного округления и прикрытия зависит развитие не только верхнего участка диапазона голоса, но и всех других его качеств: тембра, силы, полетности, кантилены, подвижности, выносливости, долговечности и т. д. Это дает основания к выводу, что искусство пения — это искусство округления и прикрытия звука*.

* Значение терминов округления и прикрытия несколько неодинаково. Округление достигается небольшим притемненным сомбриванием звука за счет небольшого изменения положения органов рта, придания мягкому нёбу куполообразной формы («пой в куполе»). Прикрытие звука осуществляют

Как бы учащийся ни упражнялся в технике дыхания, четкости дикции, плавности, подвижности голоса, без навыка округления и прикрытия звука он никогда не сможет научиться петь. Правда, бывает и так, что начинающий певец, работая над певческим дыханием и положением гортани, начинает округлять и прикрывать звук произвольно, так как работа дыхания и гортани тесно взаимосвязана. Обычно певцы и педагоги, достигшие прикрытия таким способом, склонны утверждать, что искусство пения — это умение дышать или умение найти правильное положение гортани и т. п. Однако практика показывает, что такой вывод будет далеко не полным. Особенности строения голосового аппарата каждого обучающегося очень разнообразны, и для освоения техники прикрытия также требуется разнообразие приемов и методов. Одному прикрытия удастся через освоение дыхания, другому — посредством удачно подобранного сочетания гласных и согласных, третьему — в результате поиска высокой позиции звука и т. п.

Вначале кратко рассмотрим технологию прикрытия звука с помощью гласных и согласных. Для прикрытия звука (разумеется, и для его округления) важно удачно подобрать гласную или ее сочетание за счет образования «купола» и расширения нижней части глотки. По мере повышения звук сначала округляется, а затем округление переходит в прикрытие. В результате голос не только еще больше притемняется, но и изменяется в своем качестве, особенно в тембре. Гласные нивелируются, сближаются между собой по окраске звучания (А приближается к О, О к У, И к немецкому \ddot{U} и т. д.), увеличивается их сила, полетность. В этом специфика и красота прикрытого звука. В народном и других неклассических манерах пения практикуется только легкое округление звука.

тание с согласной, наиболее удобной для голоса обучающегося. Тогда, подстраивая под нее другие гласные, легче достигать прикрытия и выравнивания голоса*. Поэтому у каждого профессионального певца имеются одна или несколько «любимых» гласных, которые помогли ему в свое время освоить прикрытие звука**.

Выбрать ведущую гласную можно путем сравнения, послушав их в определенной последовательности (А-Е-И-О-У или У-О-А-Е-И) или в отдельности по одной или две. Для высоких голосов, поющих в основном на среднем или высоком положении гортани, чаще удобны для прикрытия И, Е, немецкое Ъ. Для средних и низких голосов — чаще О, У, А. Но бывает много исключений. Поэтому педагогу, даже работающему с однотипными голосами, важно знать технику прикрытия с помощью различных гласных. Однако вначале ознакомимся с общими положениями, методикой и упражнениями, используемыми нами для освоения техники округления и прикрытия звука.

* Ввокальной педагогике метод подбора гласных и согласных, с помощью которых наиболее полно раскрываются певческие данные поющего, принято называть фонетическим методом. Наша задача — подобрать гласные и согласные звуки с учетом удобства освоения прикрытия звука и дать методику их применения.

** Например, у великого итальянского певца Марио дель Монако «любимой» была гласная У, на которой он начинал распеваться, выстраивать звучание голоса. Другой известный педагог и певец Дж. Барра свой метод работы над голосом строил на гласные И, Е и частично на У — наиболее резонативные звуки. Многие певцы и педагоги добивались хороших результатов, посредством ведущих гласных А, О, французского $i\ddot{u}$ (звучащего наподобие русского Ю) и др. Здесь следует учитывать тип голоса, индивидуальность обучающегося и сам метод работы педагога.

Чтобы звук получился округленным и прикрытым, необходимо научиться прикрывать переходные ноты. Кратко напомним месторасположение переходных звуков (от грудного регистра к головному), условно обозначив их маленьким четырехугольником:

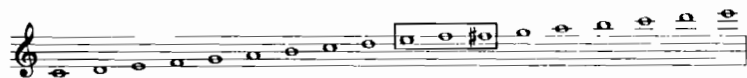
— сопрано:

грудной регистр смешанный регистр головной регистр



— тенор:

грудной регистр головной регистр



— меццо-сопрано:

грудной регистр смешанный регистр головной регистр



— баритон:

грудной регистр головной (фальцетный регистр)



— контральто:

грудной регистр смешанный регистр головной регистр



— бас:

грудной регистр головной регистр



Механизм прикрытия звука заключается в увеличении сопротивления звуку, идущему из гортани посредством изменения пространства во рту и

глотке. Данное сопротивление еще называют *импедансом*. В результате такого сопротивления (увеличения импеданса) звук попадает в резонаторы, грудное звучание обогащается головным и выходит в наружное пространство. Данное сопротивление или прикрытия звука можно осуществлять несколькими способами:

1) посредством произвольного увеличения или перераспределения пространства в глубинной части рта и глотки: приемом зевка, полузевка, поднятием мягкого нёба, изменением направления посылы звука и в некоторых случаях изменением положения гортани;

2) посредством притемнения звучания гласных, приближения открыто звучащих гласных к более округлым и прикрытым: А к О, О к У, И к Ы, Е к Э и др.;

3) посредством пения сонорных, звонких согласных (М, Н, З, Р, Л), резонативных гласных И, Е, а также гласных, непроизвольно увеличивающих пространство в глубинной части рта и глотки. Это гласные О, У, Э, немецкое Ü, французское EU (звучащее наподобие русского Ю).

Следовательно, вокальные упражнения следует насыщать побольше подобными слогами, которые непроизвольно способствовали бы и прикрытию звука. Особенно высокий эффект достигается при пении упражнений, попевок на слоги, состоящих из сонорных согласных и резонативных гласных типа И, Е, У, а также йотированных гласных и звонких согласных типа ЗИ-Е-Я, НИ-Я-СОЛЬ, которые мы часто включали в упражнения.

Приведем некоторые из таких упражнений и попевок:

— для всех типов голосов:



ми ми ми ми я соль, соль
 ни ни ни ни ё соль, соль
 соль- соль, соль



я- я- я- соль соль, соль
 соль соль соль- я соль, соль
 ни-ей ни-ей ни-ей я соль, соль
 ма- ма- ма- мо- соль, соль

широко, распевно



я- соль, соль
 ма- соль, соль
 соль- мо у, ух



я о я о я о я соль, соль

— для средних и высоких голосов:



я соль, соль
 ма, мо - соль, соль
 ни, я - соль, соль
 зи, о - у - ух



По - е - дем кра - со - тка ка - га - тья да...



срeдь не-ско - ше - ной тра-вы го-ло-вой ка - ча - я



я- е - я - соль, соль
 мо- ма - е - соль, соль
 соль- мэ - е - соль, соль

При пении этих и других упражнений на переходных звуках можно помогать себе легким полувздохом или вздохом. Однако не во всех случаях, потому что вздох способен вызывать понижение гортани, что может быть противопоказано учащимся, которым свойственно петь на среднем или высоком положении гортани.

В целом представленные упражнения и попевок очень полезны и эффективны для освоения техники прикрытия и развития голоса. Однако если данный навык все-таки осваивается некачественно или вовсе не получается, тогда следует подключить дополнительные приемы и методы. Это индивидуальный подбор гласных и согласных звуков, с которыми лучше начинать прикрытие (выбор любимой гласной), а также приемы и методы прямого воздействия на положение и режим работы органов голосового аппарата: положение гортани, формы и степени открытия рта, техники выдоха и др. (см. далее).

Гласная А есть основа голоса.

Ф. Ламперти, педагог

Особенности формирования округленного и прикрытого звука под гласную А.

Многие педагоги для прикрытия звука используют гласную А. При пении на гласную А гортань занимает среднее положение — это значит, что она очень «демократична» и подходит ко всем типам голосов, особенно на начальном этапе обучения. Существует много советов прикрытия звука на гласную А, и все они — по-своему ценны. Много зависит от учащегося: какой прием ему подойдет. Так, известный итальянский педагог Ф. Ламперти (1813–

1892) в своем руководстве «Искусство пения» советовал неподвижно установить гласную А в глубине горла... и в дальнейшем не менять ее характера (очевидно, имеется в виду сохранять неподвижность глотки и гортани), а само ее произношение должно быть не открытым, а прикрытым, как при произношении итальянского слова l'anima. Подобные советы дают и другие педагоги. Например, М. Гарсиа рекомендовал гласную А брать точно в самой глубине глотки. М. Глинка советовал петь гаммы на литеру А итальянскую; К. Эверарди рекомендовал петь гласную А так, как она звучит в словах matina. К. Станиславский предлагал округлять звук А и другие звуки произвольным способом, ставя перед поющим определенную драматическую задачу. Например, произнести гласную А с чувством радостного удивления, упрека и т. д.

Современные педагоги практикуют в основном два приема прикрытия с помощью гласной А: 1) петь А наподобие гласной О («пой А, а думай, что поешь О», «приближай звучание А к О или У»); 2) петь А на ощущении зевка или полузевка. Степень зевка зависит от высоты звука и художественных задач исполнителя. Так более прикрытый матовый звук достигается более глубоким зевком, светлый легкий звук — легким полузевком. Однако данный прием вызывает и немало проблем. Во-первых, поющий не всегда точно может рассчитать объем и глубину зевка, даже если он ему подходит. Во-вторых, многим учащимся зевки совершенно не подходят (особенно высоким голосам), так как он вызывает искусственное понижение гортани. А на низком положении гортани, как мы знаем, больше свойственно петь низким и крепким драматическим голосам.

Для выработки естественности и свободы произношения звука, правильного движения нижней челюсти вниз мы в начале обучения уделяем много внимания правильному формированию гласной А. Практикуется пение нисходящих квинтовых попевок, трезвучий на гласную А и др. Когда голос криклив, то хорошо комбинировать А с сонорными согласными и/или заменять ее йотированной гласной Я (й+а). После соответствующей подготовки можно практиковать прикрытие звука с учетом вышеизложенных правил о положении гортани. Нужно заметить, что если у учащегося голос хорошо прикрывается на гласную А, то эту возможность нельзя не использовать. Распространение прикрытого А на другие гласные и взаимообогащение ими дает красивый, объемный, яркий звук. Если прикрытие на А не удастся, тогда в качестве ведущей следует избрать другую гласную.

Округление и прикрытие звука с помощью гласных И, Е.

Гласные И, Е, по сравнению с другими гласными, наиболее «зычные», звонкие, способствующие полетности звука, хорошо настраивают голос на высокую позицию и прикрытое звучание. Приемы по развитию и прикрытию голоса с использованием этих гласных широко практикуются в итальянской и других вокальных школах, особенно при работе с высокими голосами. Наш опыт показывает, что гласные И, Е полезно применять ко всем типам голосов, но опять же с учетом положения гортани. Эти гласные при пении повышают гортань, поэтому более удобны для высоких голосов. Однако их можно применять и при воспитании низких голосов для развития звонкости звука (а следовательно, и для

его прикрытия), но только после того как у поющего первоначально сформируется звук на других гласных А, О, У. Тогда последовательность упражнений будет несколько другой (А-Е-И-О-У; У-И-А; ма-е-ма и т. д.).

Особенно показано пение гласных И, Е при глубоко перекрытом звуке, а также при хроническом сипе и охриплости. Нам удавалось восстанавливать многие «изношенные» голоса благодаря упражнениям и попевам с преобладанием именно этих резонативных гласных. В то же время применение данных гласных и их комбинаций с согласными требует осторожности и умения. Первая ошибка — пение с сильно поджатой челюстью и безжизненно вялыми губами, отчего возникает зажатый горловой звук. Вторая ошибка — произношение гласных И, Е по типу А, О или Э, то есть при сильно опущенной челюсти вниз*.

Произношение гласной Е должно ориентироваться на произношение последующего звука Й (любви моей, мечты твоей и др.). Некоторым учащимся удобно произносить гласную Е на улыбке, как бы «смакуя», а гласную И приближать к немецкому *Ï* или французскому *EU* (звучащих наподобие русского Ю). Также прикрытию звука И способствует положение губ, которые должны быть слегка оттянуты от зубов вперед, наподобие раскрытого рта рыбы.

* Известный итальянский певец Дж. Лауро-Вольпи в своей книге «Вокальные параллели» (1972) пишет о другом известном певце и педагоге Д. Барра, который, унаследовав от своего учителя Де Лючия дефект петь все высокие звуки на Э, искажал этим все слова. Лишь в конце карьеры Барра понял, что его яркий, теплого тембра тенор из-за этого дефекта не занял того места, которое мог бы занять.

Технология прикрытия звука на основе гласных У и О.

Эффективность применения гласной У как ведущей по сравнению с другими гласными в том, что она настраивает органы голосового аппарата на прикрытое голосообразование непроизвольно. То есть у поющего автоматически в нужных пределах расширяется глотка, подымается мягкое нёбо, активизируется работа голосовых связок, дыхания и слегка понижается гортань. Все это облегчает внимание поющего от контроля за голосообразованием. Кроме того, гласная У очень резонативная, придает звуку не только объем, но и звонкость, металличность, способствуя этим его прикрытию.

Певец и педагог Марио дель Монако, постоянно практиковавший метод прикрытия и выравнивания голоса с помощью гласной У как ведущей (затем к ней последовательно подстраивались другие гласные — И, Е, О, А), пришел к заключению, что упражнения на данную гласную хорошо развивают гибкость гортани и автоматически подключают певческое дыхание. Постепенно звук начинает прикрываться, резонировать во всем теле от «головы до пят», мощь голоса увеличивается на 30-40% (Ю. Волков. *Песни, опера, певцы Италии. М., 1967, с. 115-128*). Об этом свидетельствуют записи голоса певца, его изумительно красивые и мощные средние и верхние ноты. Правда, дель Монако имел басовые голосовые связки и пел на пониженной гортани. Не случайно гласную У вокальные педагоги больше применяют для прикрытия звука у низких голосов. В то же время данную гласную можно использовать и при работе с высокими голосами. Для этого мы предлагаем несколько полезных, на наш взгляд, рекомендаций:

1) при пении упражнений на гласную У гортань должна занимать положение, свойственное индивидуальности поющего, а не обязательно низкое, на что провоцирует сама гласная;

2) независимо от типа и вида голоса гласную У следует произносить на узко вытянутых вперед губах, как при держании во рту очень тоненькой палочки. В качестве вспомогательного приема можно сначала произнести У речевым голосом, а затем в этом же положении губ спеть ее. Такой способ произношения гласной усиливает ее резонанс, автоматически соединяет грудную и головную окраску звука, способствуя его округлению и прикрытию, улучшает дикцию.

Подмена произношения У на О — характерный недостаток начинающих и даже многих зрелых певцов. Исключения могут составлять лишь крайние верхние звуки, на которых гласная У высокими голосами чаще произносится горизонтально (на улыбке), как бы сквозь зубы.

Натолкнуть поющего на прикрытия может помочь еще один прием. Это мысленное формирование гласной У в момент пения других звуков. То есть все гласные и согласные произносить на внутриглоточном ощущении главной У, особенно на переходных нотах. Однако на верхах данные ощущения следует на время забывать и на прикрытой основе несколько приоткрывать звук с целью усиления его яркости и полетности.

Для прикрытия звука в качестве ведущей можно использовать гласную О, и многие педагоги отдают ей особое предпочтение. Например, известный педагог И. И. Плешаков считал, что натолкнуть поющего на внутримышечные ощущения прикрытого звука лучше всего с помощью гласной О, чтобы затем

подстраивать к ней остальные гласные. То есть пение в позиции гласной О смягчает работу гортани и колебания голосовых связок (усиливая этим резонанс звука), способствует поднятию мягкого нёба, наводит на ощущение зевка и глубокого вдоха. В результате звук несколько притемняется, смягчается и непроизвольно прикрывается.

Упражнения на гласную О любят практиковать в хоровом и ансамблевом пении с целью смягчения «плоскости», «пестроты» открытого звука, снятия его «крикливости» (в любительских хорах певческие голоса в основном не поставленные) и достижения этим ансамблевой слитности отдельных голосов. Данное округление и прикрытия звука происходит за счет внутриглоточного купола, непроизвольно образуемого при произношении гласной О.

В сольном академическом пении, как мы знаем, округление звука уже недостаточно и требуется его прикрытия, которое достигается не только за счет купола, но и за счет легкого расширения глотки и удобного положения гортани (для этого необходимы индивидуальные занятия). Лучше, конечно, когда эти пространственные изменения рта, глотки и гортани происходят непроизвольно, чтобы поющий не думал о них. Гласная О, как и гласная У, как раз способствует этому. Особенно хорошо настраивают на прикрытия звука слоги Ос с сонорными согласными М, Н, С, а также упражнения и попевок на комбинации чистых и йотированных гласных (соль, йо, ньо, мо; мо-е-у; соль-е-соль; ньо-я-соль и др.), которые мы часто включаем в упражнения. Много здесь зависит от типа и вида голоса. Так, для низких голосов гласную О показано произносить вертикально, когда рот приобретает форму овала, вытянутого вниз, или овала с суженной серединой (наподобие цифры 8).

Высоким голосам средние и низкие звуки удобнее произносить овально, а крайние высокие звуки можно несколько приоткрывать, то есть О приближать к гласной А.

Наиболее распространенные в пении гласные — полуоткрытые А и О. Но важное значение для тренировки и развития голоса имеет также французское EU.

Тотти Даль Монте,
итальянская певица

Прикрытие звука с помощью характерных гласных и согласных — немецкого Ü, французского EU, сонорных согласных З, М, Н, а также согласных Л, Р, Б, В и украинского Г.

Немецкое Ü и французское EU (звучащие наподобие русского Ю) хорошо настраивают звук на высокую позицию и прикрытие, особенно если их произносить при небольшом открытии рта, как бы сквозь зубы и при слегка оттянутых губах вперед. Затем к Ü или EU подстраиваются другие слоги, включая гласные А и О, где требуется значительно больше открытие рта, но позиция звонкого прикрытого звука сохраняется.

Очень эффективно, на наш взгляд, округлению и прикрытию звука способствуют сонорные согласные М, Н и особенно З. Из фонетики и физиологии пения мы знаем, что все звонкие согласные (Б, З, В, Д, Л, М, Н и др.) имеют точно заданную высоту тона и произносятся при больших сужениях, перекрытиях в ротовой полости. Это создает сильное акустическое сопротивление звуку, идущему из гортани (большой импеданс). В результате звук произволь-

но округляется и прикрывается, поэтому в вокальных упражнениях мы постоянно включаем эти согласные в комбинации с чистыми и йотированными гласными (зи-е-я; зи-е-соль-соль, ни-е-у и др.). Особенно показано использование этих слогов в центре диапазона (вверху петь их труднее). Здесь грудной звук обогащается высоким головным звучанием, округляется и создает базу для прикрытия высоких звуков.

Некоторым учащимся удается уловить принцип образования прикрытого звука с помощью менее употребляемых согласных, таких, как Л, Р, Б, В, украинского Г, и опытный педагог этот шанс не упустит. Например, согласную Л часто любили применять такие педагоги, как М. Гарсиа, Ламперти, Габель, Эверарди и др. Тем не менее Л, как и согласная Р, все-таки трудны для произношения, ибо связаны с движением кончика языка, его вибрациями, затрудняя этим расширение глотки (как необходимого условия прикрытия звука). В этом смысле Л. Роботнов справедливо замечал, что согласные Л и Р трудны для пения и способны легко расстроить механизм вокализации (*Роботнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов. М.: Музгиз. 1932, с. 39*).

Тем не менее согласные Л и Р хорошо способствуют образованию твердой атаки звука и выравниванию динамического диапазона голоса. Не случайно греки называют эти согласные наиболее плавными. При их произношении важно стремиться скорее возвращать кончик языка в исходное положение. Упражнения с согласной Р и Л, ее комбинации с йотированными гласными (ре-ря ре-рё, трей-ля-соль; рье-я-соль; бра-е-у и др.) показаны при глубоком «перекрытом» звуке, плохой дикции, а также

для укрепления фальцета и микста (благодаря усилению, с помощью этих гласных, твердой атаки звука) и превращения его в полновесный певческий голос. С этой целью также показаны попевки и фразы из произведений, преимущественно состоящих из подобных слогов, например, «Во поле береза стояла», «Родина моя» и др.

Специфическая согласная Г употребляется в речи и пении на старославянском, украинском, белорусском, южнорусском и некоторых других языках и наречиях, хотя в несколько измененном виде. Так, в генетическом отношении согласная Г ближе всего к латинскому H (homo, hominis) и греческому Γ (гамма), произносимому также мягко, с широко открытой и динамически активной глоткой, как, например, в словах «сапог», «пирог» или в восклицаниях «а-га», «о-го», «гей!» и др.

Эта гласная может помочь поющему в формировании прикрытого звука. Выдающийся итальянский педагог К. Эверарди несколько сожалел, что в русском языке нет звука, соответствующего французскому H, который существует в украинском языке и др. Из книги Л. Вайштейна «Камилло Эверарди» (1924 г.) мы знаем, что маэстро советовал ученикам при пении той или иной гласной мысленно представлять после нее звучание мягкого согласного Г. Этот прием способствует италинизированию гласных, то есть их округлению и прикрытию за счет непроизвольного расширения глотки и насыщению звука сочными грудными обертонами.

По нашим наблюдениям, упражнения на согласную Г в сочетании с гласными способствуют выработке плотного микста, насыщению звука грудными обертонами и чаще показаны голосам, нуждающимся в соответствующей звуковой эмиссии, а также

голосам, «запертым в маску», у которых звук искусственно выужен за счет злоупотребления носовым резонатором.

Сколько певцов, столько и методов...
Энрико Карузо, итальянский певец.

Прикрытие звука должно быть сугубо индивидуальным.

Зураб Соткилава, грузинский певец

Вокальные «секреты» или система дополнительных приемов и методов по округлению, прикрытию и развитию диапазона певческого голоса.

Как мы уже отмечали, развитие диапазона, красоты тембра, силы, кантилены, беглости и всех других положительных качеств певческого голоса решающим образом зависит от навыка округления и прикрытия звука. Для многих начинающих певцов общепринятые приемы и методы прикрытия (приближение гласных И, Е, Я к Ы, Э, А, пение на зевке) бывают малоэффективны или вовсе не подходят из-за индивидуальных особенностей строения певческого голосового аппарата. Тогда опытные педагоги (или сами учащиеся, имеющие некоторый опыт пения) ищут и применяют другие дополнительные приемы и методы и порой добиваются хороших результатов. Разумеется, что ниже описанные приемы, методы и упражнения нельзя применять все сразу. Поначалу будет достаточным применение какого-то одного из ниже описанных методов, чтобы звук, если не полностью, то хотя бы частично, округлился, прикрылся, увеличился в диапазоне. Позже, с целью совершенствования качества звука, особенно верхних нот, возможно использование (подключение) других приемов и мето-

дов. Например, фонетический метод (подбор гласных и слогов, способствующих прикрытию и развитию голоса) хорошо сочетается с методом посылы звука в верхние резонаторы («маску») или методом эмоционального тренинга и т. п. Затем, когда звук достаточно прикроется, выровняется по тембру и увеличится в диапазоне, можно приступать к дальнейшему совершенствованию голоса — развитию кантилены, беглости, выразительности пения и т. п. То есть как опытному врачу важно иметь много медикаментов для восстановления здоровья своего пациента, так и педагогу-вокалисту важно владеть системой приемов и методов (которые еще называют вокальными «секретами») и уметь их использовать в нужный момент.

Кратко расскажем об известных и малоизвестных приемах, методах, упражнениях, многие из которых забыты, не описаны, «скрываются» или неполно освещены в научно-методической литературе, и изложим основы методики их применения с учетом нашего опыта работы с учащимися.

Метод округления и прикрытия звука посредством организации работы певческого дыхания. Приемы и дыхательные упражнения, способствующие прикрытию и развитию певческого голоса.

Нередко употребляемые педагогами образы: «пой на ощущении вдоха» или «проточного выдоха», «представь, что во время пения вдох продолжается», «поддерживай голос дыханием под ложечкой» имеют целью не только усвоение техники дыхания, но и техники формирования звука, его округления и прикрытия. Если это удастся, то обычно педагог и учащийся становятся сторонниками взгляда, что

«искусство пения — это искусство дыхания». Механизм этого явления в том, что дыхание тесно взаимосвязано с работой гортани и органами всей артикуляционно-резонаторной системы (рот, глотка, носоглотка и др.), формирующих звук. Например, глубокий вдох в область нижних ребер и живота способствует понижению гортани и увеличению пространства во рту и глотке. Если такое положение удобно для поющего, то звук у него автоматически прикрывается. Петь становится легче, развивается диапазон, сила и все другие качества голоса. Чаще такая позиция подходит низким голосам. Высоким голосам, поющим в основном на высоком положении гортани, важно, чтобы положение голосовых органов при вдохе не изменялось, а сам вдох был не очень глубоким. Не случайно высокие колоратурные голоса часто используют в пении наряду с нижнереберным дыханием высокое грудное и даже ключичное дыхание.

Для прикрытия и выравнивания голоса посредством работы дыхания можно использовать следующие приемы и упражнения:

1. *Прием задержки дыхания перед началом пения.* Эта задержка должна быть мгновенной. Сделав вдох и запомнив внутреннее ощущение при вдохе, поющий в этой же позиции извлекает звук, который непроизвольно прикрывается. Физиологическая сущность данного приема в том, что в момент задержки дыхания вход в гортань непроизвольно суживается, что является главным условием прикрытия и выравнивания звука. Этому способствует применение педагогом образной терминологии, например: «пой с чувством удивления», «вдохни запах чудного цветка и на этом ощущении извлекай звук» и др.

2. Прием пения на «проточном» выдохе. Дыхание в пении, как мы знаем, должно создавать эластичную поддержку звуку, выходящему наружу. Дыхательные мышцы, особенно в области диафрагмы, должны быть упругими, но не закрепощенными, свободно играть, «трепетать». Дыхание должно не «запираться в животе», а как бы продуваться вместе со звуком. По выражению Дж. Барра, дыхание в пении должно гудеть, как гудит пламя в камине при хорошей тяге — тогда звук будет свободным, проходящим, захватывающим резонансные зоны и прикрытым. Когда же дыхание нажато, звук теряет резонанс и становится открытым и крикливым.

Нередко певцы, которым с помощью правильной организации работы дыхания удается влиять на качество звука, уделяют его развитию много времени, изобретая индивидуальные приемы и упражнения. Например, известный русский певец Д. Смирнов, отличавшийся, по выражению С. Лемешева, необъятным дыханием и культурой звука (*С. Я. Лемешев. Путь к искусству. М., 1982, с. 126*), выполнял свое любимое упражнение так: держал перед собой страусиное перо, и, сжав губы, словно собираясь тушить свечу, он тянул гамму на пиано, поддерживая ровность колебания пера на всем диапазоне голоса.

Любимым беззвучным дыхательным упражнением К. Эверарди было согревание рук выходящим изо рта воздухом. Нужно заметить, что эти упражнения очень полезны, неоднократно проверялись нами на практике и не имеют права на историческое забвение. Правда, их эффект выше, если перед возобновлением запаса воздуха делать сброс дыхания (активный выдох оставшегося воздуха из легких), а гортань и органы ротовой полости ставить в позицию прикрытого звука.

Приведем еще несколько практикуемых нами упражнений, показанных как для развития самого дыхания, так и для прикрытия и развития певческого голоса:

1) считать одиночные и парные цифры с постепенным ускорением, держа рот и глотку в позиции округленного или прикрытого звука (наподобие произношения гласных О, Э или немецкого Ů). Перед возобновлением дыхания делать активный выдох. Приема сброса дыхания следует придерживаться и при выполнении других нижеописанных упражнений;

2) дуть на птичье перышко или листок бумаги, узко вытянув вперед губы, и одновременно «гудеть»;

3) пение или медленное продувание воздуха с легким нажимом на подложечную область живота. В качестве упора под ложечку в положении стоя можно использовать корпус фортепиано, рояля. В положении сидя таким упором может послужить боковая часть стола или колена ног, сложенных одна на другую. Подобные дыхательные упражнения любил практиковать Дж. Барра и добивался высоких результатов.

В положении лежа в качестве упора на мышцы живота можно использовать небольшие тяжести — книгу, несколько книг. Нам известны случаи, когда некоторые профессиональные вокалисты тренировали певческий выдох в положении лежа с помощью медленного надувания футбольного мяча, положив при этом на живот небольшой груз. Затем данный режим работы дыхания закрепляется в пении. Правда, из-за своей гиперболичности данные приемы подходят далеко не каждому. Чаще они показаны учащимся, которым свойственно петь на большом напряжении дыхательных брюшных мышц (см. ниже).

Прикрытие и выравнивание звука с помощью активизации работы дыхательных мышц посредством приседания, стопа, кряхтения, напряжения при поднятии посильных тяжестей. Об использовании бандажа в пении.

Некоторые вокальные педагоги с целью прикрытия и выравнивания голоса используют не совсем популярные приемы и методы, предлагая учащемуся приседать, кряхтеть, тужиться во время пения — приподнимать (или пытаться приподнять) край стола или фортепиано, рояля и т.д. Подобные приемы и методы из-за своей гиперболичности часто вызывают шквал незаслуженной критики и насмешек. Тем не менее определенная часть учащихся извлекает от этого немалую пользу. По нашим наблюдениям, здесь важен не сам вид тяжести или его вес, а сама установка на активизацию работы дыхательных мышц, связанных с работой гортани. Из физиологии пения мы знаем, что условием образования прикрытого звука является сужение входа в гортань. Произвольно сузить вход в гортань мы не можем. Однако в результате таких физиологических актов, как приседания, кряхтения, натуги, задержки дыхания в момент твердой атаки звука, удается активизировать работу дыхания и гортани и улучшить этим звучание голоса, особенно переходных и высоких нот.

Прием «приседания» также основан на сжатии брюшных мышц, выводящих («выжимающих») из легких воздух вместе со звуком наружу. То есть перед выходом на звуки верхнего регистра или отдельной высокой ноты поющий слегка приседает на пружинистых и чуть согнутых ногах, как перед прыжком вверх.

Некоторые певцы в момент небольшого приседания нижнюю часть грудной клетки чуть-чуть опу-

скают вниз, чтобы легким нажимом на живот еще больше усилить выдох.

Мимика лица при выполнении подобных приемов должна быть максимально свободной, естественной, особенно брови и лоб. По приобретении некоторого опыта поющему достаточно подумать о приседании или стопа, чтобы вызвать соответствующее ощущение и повлиять на качество звука.

Некоторые опытные педагоги для выработки хорошей певческой опоры звука и его прикрытия рекомендуют учащемуся во время пения использовать бандаж (упругую повязку для поддержания тонуса работы мышц живота в наиболее выгодном для пения положении). Однако польза от этого приема возможна в том случае, если правильно расположить бандаж на животе. Бандаж не должен сильно зажимать брюшные мышцы, а лишь поддерживать их работу со стороны части живота и не ограничивать свободных движений дыхательных мышц под ложечкой.

Нередко учащиеся извлекают из этого достаточную пользу. Певческий голос не только укрепляется, но и нередко уточняется в его определении. Нам известны случаи, когда после использования бандажа и улучшения работы дыхания, опоры звука, условно определенные лирические баритоны становились тенорами, а у «жиденьких» басов, альтов и сопрано открывались красивые средние, низкие и высокие ноты.

Округление икрытие звука с помощью изменения формы и степени открытия рта, глотки и положения гортани.

Издавна педагоги-вокалисты практиковали две основные формы открытия рта в ширину, по гори-

зонтали (на улыбке), в длину, по вертикали. Открытие рта в ширину пропагандировал в свое время испанский педагог, изобретатель ларингоскопа Мануэль Гарсиа. Открытие рта по вертикали практиковал французский педагог и певец (баритон), автор двух интересных книг по этому вопросу Л. Мельхиседек. Позже, с развитием физиологии пения, исследований Р. Юссона, Л. Дмитриева, было установлено, что степень открытия рта зависит от импеданса (обратного акустического сопротивления, создаваемого органами ротовой полости звуку, идущему из гортани). Так голоса, пользующиеся малым импедансом, например сопрано, тенора, могут внешне широко открывать рот. Басы, баритоны, меццо-сопрано, контральто, использующие большой импеданс, обычно мало открывают рот. Хотя индивидуальное различие в строении органов голосового аппарата заставляет нередко отклоняться от данных правил. Поэтому педагоги работают над прикрытием звука по-разному. Одни подходят больше догматически, заставляют всех учащихся открывать рот по одной форме, например, на улыбке, чтобы между зубами обязательно проходила фаланга пальца, другие требуют сильно открывать рот только на верхах, третьи — наоборот, на крайних верхних звуках требуют умеренного и даже незначительного открытия рта.

На степень прикрытия звука влияет и положение губ. Ими можно усиливать резонанс, а следовательно, способствовать прикрытию звука, если поющий:

- 1) на И, Е будет чуть выдвигать губы вперед;
- 2) на У собирать их в узенькую трубочку;
- 3) на гласных А, О держать губы растянутыми в ширину, поверх зубов (как при пении на улыбке), а при опущенной челюсти выдвигать их вперед.

Вообще, губы больше активны на начальном этапе произношения звука. Дальше они больше стабилизируются в одном положении и проявляют меньшую активность при переходе одного звука к другому.

Одновременно с органами ротовой полости в прикрытии звука участвует и глотка, которая при пении должна быть слегка расширена (таковы должны быть ощущения поющего). Обычно все хорошие певцы испытывают в пении именно ощущение свободной широкой глотки. Отсюда и родились высказывания: «пой на широкой глотке», «вдохни в ширину глотки», «ощущай в горле во время пения горячую картошку, яблоко». Э. Карузо советовал упражняться в открывании горла перед зеркалом и стараться при этом увидеть небо так, словно показываем горло врачу. Практическая ценность данного приема заключается в том, что расширение глотки создает между головным и грудным резонаторами дополнительный промежуточный резонатор. Это помогает выравнивать певческий голос при переходе от середины вверх, развить его диапазон, силу и др.

Расширение глотки тесно связано с изменением формы степени раскрытия рта, губ и положения гортани. Поэтому каждый поющий согласовывает эту взаимосвязь. Например, некоторым учащимся, особенно высоким голосам, для сглаживания регистров и лучшей полетности звука рекомендуется петь высокие ноты при расширенной глотке и слегка оттянутой нижней губе вперед и вниз. Низким голосам, поющим в вертикальном положении рта, — сильнее оттягивать губы вперед, с некоторым сужением овала посредине, напоминающим цифру 8.

Обычно расширение объема рта и глотки в пении осуществляется одновременно. Многие зависит от индивидуального строения голосового аппарата и исполняемого певцом репертуара. Так, легким лирическим голосам лучше формировать звук при помощи умеренного раскрытия объема рта и глотки. Крепкие драматические голоса часто поют на объемном раскрытии рта, глотки, сильном напоре дыхания, и многим это не противопоказано. Однако сам стиль и эстетика звука подлинного бельканто при такой вокальной технике несколько изменяются.

На прикрытие звука влияет положение гортани. Обычно при правильном открытии рта и глотки гортань занимает правильное положение произвольно (среднее, высокое, низкое). То есть если звук формируется технически правильно, то вмешиваться в работу гортани, пытаясь произвольно удержать ее в каком-то положении, вовсе не следует. Подобное вмешательство возможно в исключительных случаях, когда, например, низкий голос, которому по природе свойственно петь на низком положении гортани, искусственно приподнимает гортань вверх, и от этого звук не прикрывается.

В истории вокального искусства имеется ряд примеров, когда певец менял положение гортани в пении и его голос звучал хуже, «пропадал» или, наоборот, выявлялся истинный природный тип голоса. Например, из басов, баритонов становились тенора, сопрано превращались в красивые сочные альты (меццо-сопрано) или колоратурные сопрано и т. п. Подобные случаи происходят, в основном, из-за слепого подражания пению других певцов, от неправильной техники прикрытия звука или произвольного вмешательства в работу гортани без су-

щественных надобностей. Если же удалось установить, что петь на привычном положении гортани неудобно, и звук лучше округляется и прикрывается на ее опущенном или приподнятом положении, то здесь важно помнить следующее:

— при пении на зевке и при сильно глубоком вдохе гортань обычно опускается. Этому также способствует пение на гласные У, О. При гласной А гортань занимает нейтральное положение. Гласные И и Е способствуют высокому положению гортани, и на эти гласные часто распеваются высокие голоса — сопрано, тенора. Кроме гласных, приподнять гортань можно с помощью согласных К, Ж, Г (и слогов с ними), на которых спинка языка поднимается вверх и тянет гортань за собой. Все вышесказанное следует учитывать при составлении вокальных упражнений. Также на уровень гортани и качество звука можно влиять положением корпуса и особенно наклоном головы, на что мы часто обращаем внимание.

На основании вышеизложенного можно сделать некоторые выводы:

1) петь прикрытым ровным звуком можно при любой форме рта — вертикальной, горизонтальной (на улыбке) или смешанной;

2) выбор формы рта зависит от типа голоса, формы строения органов рта, глотки и гортани, а также от высоты произносимого звука и степени его округления или прикрытия;

3) на переходных нотах, независимо от вида и типа голоса, открытие рта должно быть небольшим (для увеличения импеданса). На средних и, особенно, на высоких нотах степень открытия рта увеличивается и может изменяться по форме с целью лучшего выведения звуковой энергии наружу. Звук несколько приоткрывается, но на прикрытой основе;

4) контролируя прикрытие и выравнивание звука с помощью органов ротовой полости, попутно следует обращать внимание на свободное широкое открытие глотки и удобное положение гортани — среднее, высокое, низкое.

Прикрытие певческого голоса посредством выработки высокой позиции его звучания.

Яркий, звонкий, светлый звук принято называть звуком в высокой позиции. Выработка такого качества звука на середине и низах значительно облегчает, а порой и вовсе решает вопрос прикрытия и выравнивания голоса на всем диапазоне. Механизм такого явления объясняется работой гортани и голосовых связок. Последние, благодаря активизации работы головных резонаторов и обогащению звука высокими частотами, начинают колебаться менее плотно, чем при грудном звучании, но несколько с большим размахом, чем при фальцете. В результате такого смешанного колебания голосовых связок работа гортани облегчается, звук прикрывается, выравнивается по тембру, увеличивается в диапазоне, силе и др. Для настройки голоса на высокую позицию показаны упражнения на пение закрытым или полуоткрытым ртом, пение на звонких и сонорных согласных (М, Н, З, Л, Р) и резонативных гласных И, Е, а также специальные приемы, активизирующие работу головного и, в частности, носового резонаторов. Рассмотрим некоторые из них.

Приемы пения с закрытием, прижиманием крыльев и «сморщиванием» носа. Каждый из нас, возможно, замечал, что если во время пения или речи прижать пальцами крылья носа, то звук изменяется в тембре, становится звонким, «металлическим» и даже

несколько резким. Последнее — показатель того, что активнее заработали головные резонаторы (в частности, носовой резонатор), способные обогащать звук высокими обертонами и улучшать звучание голоса в целом. Затем данная позиция формирования звука переносится на естественное пение с открытым носом.

Для поддержания высокой позиции звука можно использовать еще два приема. Это пение с несколько упругими крыльями носа, его боковыми стенками и пение с несколько сморщенным носом, внешне напоминающим вид поросенка. Поначалу поддерживать крылья носа в растопыренном или приподнятом состоянии можно себе помочь пальцами, а также краткими носовыми вдохами, как при доборе воздуха в пении. Потом найденное светлое головное звучание переносится на пение вокализмов и произведений, особенно на середине и низах. На крайних высоких звуках, как мы уже замечали, всякий вид назализации должен быть уменьшен и возмещен более грудным или микстовым звучанием. Тогда звук получается не сухой (запертый в «маске» в носовых пазухах), а более сочный, объемный и в то же время яркий и полетный.

Методы и приемы посылы звука в верхние резонаторы: переднюю часть лица («маску»), под ноздри, область переносицы, точку твердого нба, посыл звука на далекое расстояние и др.

В вокальном обучении применение приемов и методов, связанных с посылом звука в определенные точки, имеет своих сторонников и противников. Обычно педагоги и учащиеся, которым удалось улучшить звучание своего голоса с помощью одного из данных методов, как правило, считают его основным в пении. Другие убеждены в обрат-

ном: что звук никуда не нужно посылать, а просто открывать рот и петь. Хорошая опора дыхания, мол, сама выведет звук в наружное пространство. Тем не менее практика показывает, что здесь не так играет роль выбранная точка посылы звука, как сама установка, само волевое стремление, направление звука. Ибо из законов акустики мы знаем, что звук распространяется не по закону луча, а по закону обтекания. Однако волевое стремление поющего послать звук в определенную точку произвольно изменяет режим работы голосовых органов, а следовательно, и качество звука. Известный педагог В. М. Луканин, не будучи сторонником использования подобных приемов, все же признавал, что волевое стремление посылы звука способствует его собранности, то есть округлению и прикрытию.

Нужно заметить, что у поющего может образовываться красивый прикрытый звук без специального его волевого посылы в ту или иную точку головных резонаторов или на внешний объект, а в результате удобно найденного положения гортани, наклона головы или формы и степени открытия рта и глотки, работы дыхания и др. В этом случае данный метод может быть необязателен и даже противопоказан. Однако когда голос звучит открыто или глубоко, глуховато, резонаторы не отзвучивают в нужной степени, тогда применение данного метода более возможно. При произвольном посыле звука в головные резонаторы обычно используются три точки: 1) твердое нёбо; 2) верхняя часть лица («маска»); 3) область переносицы, лба или какой-либо объект, находящийся на определенном расстоянии, — стена, угол, воображаемое пространство и т. п.

Метод посылы звука в твердое нёбо.

Этот метод находит свое физиологическое подтверждение еще и в том, что на нёбе размещено окончание лицевого нерва, который рефлекторно обеспечивает повышение тонуса голосовых мышц гортани. Некоторые педагоги во время пения заставляют учащегося на первых порах держать палец во рту поверх передних верхних зубов (на верхнем нёбе), чтобы нагляднее представлять себе место посылы звука. Другие педагоги предлагают стремиться ощущать вибрацию звука в области носа, переносицы, искать «эхо» в голове, груди и т. п. Например, украинский певец и педагог А. И. Мишуга (1855–1922) строил свой метод пения на усвоении навыка учащегося посылать звук в переднюю часть нёба, над которым расположены ноздри, и добивался этим хороших результатов. Примерно то же практиковали в свое время известные педагоги и певцы, такие, как Лили Леман, посвятившая этому вопросу книгу «Мое искусство пения» (1909); французские баритоны Ж. Моран и Э. Руар и др.

Современные исследования подтверждают (Р. Юссон, 1974), что большинство певцов в пении ощущают определенную направленность звука либо по вертикали, либо по горизонтали. Место ощущения звука зависит от положения гортани.

Пение на пониженной гортани дает вертикальное ощущение звука. Пение на средней или повышенной гортани дает горизонтальное ощущение звука. Например, если певец на высоком звуке опустит гортань, то он начнет ощущать звук не по горизонтали, а по вертикали. Таким образом, применение приема посылы звука в верхние резонаторы не должно быть формальным, а исходить из индивидуальности поющего. Например, высоким голосам, поющим

на повышенном положении гортани, лучше подбирать точки посылы звука по горизонтали в передней части лица («маске»), твердом нёбе, на губах, щеках и др. Низким голосам, которым чаще свойственно петь на пониженной гортани, следует стремиться ощущать звук по вертикали: в области переносицы, лба, верхней части головы.

Практическое применение данного метода более эффективно на поздних этапах обучения, когда учащийся научится точнее замечать и анализировать свои внутренние ощущения.

Нёбные (интероцептивные) ощущения возникают раньше, где-то через полгода или год занятий, и на них можно уже ориентироваться в пении.

Лицевые и другие вибрационные ощущения возникают позже, после нескольких лет занятий. Много здесь зависит от природных способностей учащегося и тренировки его мышечной памяти. Применение метода посылы звука может быть частичным на отдельной части диапазона или на большей его части. При формировании звука таким методом нужно почувствовать область вибрационных ощущений и заметить, на какой гласной и на какой динамике лучше всего они проявляются. Затем следует упражняться в пении на одной, двух гласных, например, НИ-У, НИ-Е, Э-О, позже можно подключить остальные гласные (НИ-Е-О-У-А; Е-О-У-И-А) и др.

Практика показывает, что для многих учащихся не обязательно практиковать посыл звука на всем диапазоне, а достаточно это делать на отдельных нотах, где лучше эти ощущения проявляются. В результате, все другие звуки диапазона голоса улучшаются, укрепляются и выравниваются произвольно.

Метод посылы звука на далекое расстояние.

Данный метод практиковал в свое время французский ученый, ларинголог Пьер Бонье (1907), называя его новым методом воспитания голоса. К сожалению, из-за неточных формулировок, например: «посылайте ваш голос на 30 метров», «опирайте ваш голос в глубину зала» Бонье, по мнению Р. Юссона, сделался предметом нападков незаслуженной критики (Р. Юссон. *Певческий голос. 1974, с. 207*). Тем не менее данный метод, на наш взгляд, имеет свою практическую ценность и нуждается в его дальнейшем совершенствовании. Сами указания о посыле звука носят больше образный характер. Поющий, конечно, не может послать голос точно на 20 или 30 метров. Но из физиологии пения мы знаем, что само стремление послать звук вызывает перестройку в работе голосового аппарата — глубокий вдох и усиление работы дыхательных мышц, изменение формы рта, тонуса гортани, способствующей усилению звуковой яркости и др. Применение данного метода более эффективно с учащимся, имеющим некоторый певческий опыт, у которого наработана некоторая согласованность движений голосовых органов. Особую пользу, на наш взгляд, приносит соединение метода посылы звука с другими методами, связанными с положением корпуса и головы в пении, открытия рта и т.п. Следовательно, здесь можно использовать соответствующую образную терминологию. Например, «посылай звук далеко, на гору, одновременно хорошо открывай рот, расправь корпус» и др. Позже, по мере успеваемости учащегося, рекомендации могут усложняться. Например, «посылай звук далеко в глубину зала и одновременно ощущай его отражение в голове или груди», «посылай звук на определенное расстояние и одновременно открывай рот вниз, вертикально

или горизонтально на улыбке» и т. д. Правильность выполнения данного метода проверяется по качеству звука.

Метод прикрытия звука посредством изменения положения мягкого нёба: метод зевка и метод «купола».

Через изменения положения мягкого нёба в пении можно изменять качество звука, влиять на его округление и прикрытие. Мягкое нёбо в пении выполняет роль заслонки, перекрывающей ход в носоглотку. Это перекрытие может быть полным и неполным, осуществляться по воле поющего или произвольно, в результате подобранных слогов, изменения формы рта и др. При неполном перекрытии хода в носоглотку, когда мягкое нёбо больше свисает вниз, звук приобретает оттенок звонкого носового резонирования. Последнее (при правильном выполнении приема) усиливает яркость, металлическость звука и способствует его прикрытию. При неполном перекрытии хода в носоглотку, когда мягкое нёбо приподнято (приемом зевка), звук также прикрывается, но приобретает несколько матовую затемненную окраску.

Педагоги-вокалисты, в силу навыков, привычек, сложившихся представлений об эталоне певческого звука, придерживаются обычно одного из данных методов. Одни из них требуют петь всегда на приподнятом нёбе, то есть на зевке (отсюда и слова «пой на зевке, полузевке», «в куполе», «зевай, всегда зевай» и др.), другие на слегка расслабленном нёбе. При пении на расслабленном нёбе учащийся сначала учится петь закрытым ртом на согласные М, Н, а затем переносит этот принцип звукообразования на гласные. При выборе того или иного метода не-

обходимо учитывать тип голоса и природное строение голосового аппарата учащегося.

Из акустики и физиологии пения мы знаем, что наилучшему выведению звука, идущему из гортани в наружное пространство, способствует плавная обтекающая форма строения нёба и глотки. Различные перегибы, дополнительные углубления препятствуют этому. Однако при коротком мягком нёбе и небольших размерах носоглотки некоторые увеличения ротоглоточного пространства приемами зевка или мысленного представления во рту яблока, горячей картошки часто улучшают звук, способствуют его округлению и прикрытию. При длинном мягком нёбе подобные приемы типа зевка часто противопоказаны из-за искусственного образования сзади мягкого нёба дополнительной полости, тормозящей вывод звука из гортани в наружное пространство. Кроме того, глубокий зевек способствует низкому положению гортани в пении, что также противопоказано многим, особенно высоким лирическим голосам. Поэтому вопрос прикрытия звука с помощью изменения положения мягкого нёба должен решаться индивидуально.

Если педагогу с помощью слуха (а также, с помощью фониатрических показаний) удалось установить, что прием зевка благоприятно воздействует на формирование красивого прикрытого звука, то его применение возможно. На середине диапазона голоса зевек применяется обычно умеренный. При ходе к верхним нотам мягкое нёбо (нёбная занавеска и маленький язычок) несколько приподнимается, чтобы голос звучал более сочно, насыщенно. Мягкое нёбо хорошо поддается тренировке. С помощью зеркала можно тренировать мышцы, поднимающие нёбную занавеску, а затем попробовать в этой пози-

ции петь. Если учащемуся прием зевка в пении противопоказан, то воздействие на положение мягкого нёба лучше осуществлять непроизвольно, подбором соответствующих гласных и согласных. Особенно показаны в таком случае слоги гласных У, О с сонорными согласными, непроизвольно расширяющими ротовое пространство и активизирующими работу нёба, глотки и гортани. Практика показывает, что некоторым учащимся показана длительная тренировка движения мягкого нёба вверх и вниз, доводя его циклы до 50-60 раз. Здесь возможно применение соответствующей образной терминологии: «вдохни и выдохни несколько раз с удивлением», «дыши, как собака в жару» и др.

Метод ку де глот или формирование прикрытого звукообразования с помощью певческой атаки. О вокальной технике смеха, плача и рыдания.

Метод ку де глот (Coup de glotte — толчок или мгновенное смыкание голосовой щели) представляет собой способ формирования певческого звука с помощью активной певческой атаки, то есть начала образования звука, а также посредством произвольного влияния на колебания голосовых связок, издающих звук. В зависимости от того, как будет сформирован начальный звук в гортани, будет зависеть его дальнейшее оформление в ротовой полости, резонаторах и выход в наружное пространство.

Нужно заметить, что в настоящее время подобные методы используются далеко не всеми педагогами и певцами (из-за боязни посадить звук на горло), а лишь самыми опытными, владеющими так называемыми вокальными секретами. Тем не менее мы считаем нужным рассказать о данном методе, с

учетом предшествующего и нашего опыта работы. Ибо певческая индивидуальность каждого обучающегося требует применения разнообразных методов, включая и метод ку де глот.

Метод ку де глот в его классическом варианте чаще практиковали старые мастера пения: Фор, Беньямино Карелли, М. Гарсиа, а также некоторые современные педагоги: С. П. Юдин, Н. А. Урбан и др. Правда, конкретной методики никто из них, к сожалению, не оставил, за исключением некоторых советов. Например, М. Гарсиа в своем пособии «Полный трактат об искусстве пения» советует начинать формирование прикрытого звука так: расширить глотку, мгновенно задержать дыхание и маленьким, быстрым, коротким ударом атаковать звук на гласную А. Для усиления четкости смыкания голосовых связок и лучшего подключения грудного звучания к головному лучше атаковать звук на гласную И. Смыкание и размыкание голосовых связок в данном случае напоминает действие губ при произношении согласного П.

Из современной физиологии пения мы знаем, что с изменением характера начального произношения звука, то есть от его атаки, меняется само качество звука. Так, при твердой атаке голосовые связки смыкаются достаточно плотно и дают звук более энергичный, яркий, точный по высоте и при утрировании несколько жесткий. При придыхательной атаке голосовые связки смыкаются на уже вытекающей струе воздуха, и звук набирает полную и точную высоту звучания с некоторым опозданием, нередко образуя так называемые «подъезды» к ноте.

При мягкой атаке выдох и смыкание голосовых связок происходит одновременно, образуя этим звук более мягкий, точный по высоте и с тенденцией к

округлению. Поэтому при формировании прикрытого звука используется в основном мягкая атака. Твердая атака используется временно, при вялой подаче звука, а придыхательная — лишь при сильно жестком смыкании голосовых связок, как выразительное средство. Например, лирическое настраение чаще передается мягкой и изредка придыхательной атакой. Драматические, маршеобразные ритмы связаны с твердой атакой звука. При применении той или иной атаки звука голосовые связки изменяют характер своих колебаний произвольно.

На колебание голосовых связок можно влиять приемами несколько произвольного характера (произвольно-непроизвольного). Например, когда поющий с помощью представлений или волевых усилий будет постоянно стремиться, чтобы его голосовые связки смыкались четче, точнее, то он постепенно начнет ощущать это на качестве звука. Ибо представление о движении, как мы знаем из психологии, рождает эти движения и в особенности той части тела или голосового аппарата, на которой мы особо концентрируем внимание.

На характер колебания голосовых связок можно влиять и другими приемами. Например, поющий может сомкнуть голосовую щель, поставив голосовые связки в положение толчка при кашле (или покряхтеть, задержать на уровне гортани дыхание), или с помощью вдоха разомкнуть ее. Приемом фальцетного пения заставить голосовые связки колебаться краями или усилением грудного звучания сделать их колебание более плотным и др. Здесь во многом учитывается природная способность учащегося замечать, анализировать и выстраивать звук по своим гортанным ощущениям, а так-

же целенаправленная работа по развитию такого навыка.

Второй вариант метода ку де глот связан с утрированием атаки звука, осуществляемого с помощью малозаметного, так называемого «удара глотки», то есть четкого смыкания голосовых связок наподобие того, что мы испытываем при смехе, плаче или рыдании. Данный вариант метода ку де глот нередко вызывает шквал незаслуженной критики. Она объясняется не только оригинальностью самого метода, но и качеством звуковедения, особенно, когда оно имеет погрешности. Это в основном малозаметные подъезды при начале образования звука (кряканье, икота) или мгновенное задержание звука в момент его взятия с последующим выравниванием. Тем не менее многие прославленные вокалисты строили свою технологию звукообразования именно таким способом. Например, польский тенор Држевицкий, итальянские тенора: Д. Зенатело, извлекающий свои стенобитные верха; Б. Джильи, использовавший технику «рыдания» с целью усиления атаки и выразительности звукообразования; русский певец и вокальный педагог (профессор Московской, а затем Варшавской консерватории) А. В. Секар-Рожанский и др. Последний, по словам музыкального писателя и певца С. Левика, каждую высокую ноту, начиная с соль¹-диез, брал как бы выталкивая, хотя и малозаметно для слушателя (С. Ю. Левик. «Записки оперного певца». М., 1962, с. 165). В своей педагогической работе Секар-Рожанский также придерживался принципов формирования звука по гортанным ощущениям, сознательного контроля за четкостью смыкания голосовых связок и добивался положительных результатов.

Вообще, необходимый рабочий мышечный тонус гортани присутствует у поющего всегда и он частично его ощущает. Но есть певцы, которые очень скрупулезно следят за активным торможением выдыхаемого воздуха из легких, не давая голосовым связкам расслабляться, чтобы не было утечки дыхания. Для этого они часто прибегают к усилению четкости атаки звука, наподобие той, которую мы испытываем при плаче, смехе, рыдании и даже рвоте. Певец Дж. Лаури-Вольпи в своей книге «Вокальные параллели» (1972, с. 194), критикуя некоторые сомнительные вокальные школы, чрезмерно использующие выражения вроде «техника рыдания» (*signiozzi*), техника «обоняния» (*fiuto*), техника «зонта», «купола», техника «рвоты» (*vomito*), все же приходит к заключению, что вокальное рыдание как прием позволяет добиваться двух целей: создать у слушателя иллюзию глубины чувства, переживаемую певцом, и организовать более уверенную певческую атаку.

Здесь важен, на наш взгляд, не сам смех, плач или рыдание, а начальное действие механизма, порождающее звук в такой позиции. Кроме того, активизированная атака звука связана с образованием регистра. Твердая атака, при которой голосовые связки плотно смыкаются, способствует образованию грудного регистра, а мягкая атака, при которой жесткость смыкания голосовой щели ослаблена, способствует образованию яркого головного звучания. Следовательно, через атаку звука мы можем регулировать его эмиссию, то есть степень округления и прикрытия, и общее развитие голоса. Формирование звука в позиции смеха или умеренного плача, рыдания как раз усиливает атаку звука и меняет его качество. Например, если у поющего преобла-

ет в голосе фальцетное звучание, то для его уплотнения показана несколько утрированная подача звука (твердая атака). Для этого можно использовать упражнения на слоги, усиливающие смыкание голосовых связок (да, ди, трай, трей, рье-рьё и др.), а также прием легкого (малозаметного для слушателя) глиссандирования звука снизу, вроде лая собаки. Подобной техникой звуковладения мастерски пользовался Э. Карузо, о чем свидетельствуют его звуковые записи и некоторые сведения об используемой им вокальной технике.

Если в голосе чрезмерно преобладает грудное звучание, от чего звук тяжелеет, теряет подвижность, тогда показана мягкая атака, а также приемы, связанные с активным посылом звука в верхние резонаторы, и, в частности, малозаметная глиссандирующая атака звука как бы «сверху». Если поющий это делает неумело, преувеличенно, то в его звуке возникают заметные для слушателя подьезды, кряканья, вой и др.

Наша практика показывает, что для одних учащихся (особенно начинающих) лучше вообще не фиксировать внимание на гортанных ощущениях. Для других можно упоминать о них лишь частично на уровне представлений об атаке звука. У третьих, имеющих некоторый певческий опыт и хороший вокальный слух, можно развивать сознательный контроль за качеством звука по гортанным ощущениям и, в частности, по степени смыкания голосовых связок. Здесь может быть показано примерно следующее объяснение: «Четче смыкай голосовые связки, ощущай их трепет» или «веди звук несколько распушенно, на большей утечке воздуха», «атакуй звук снизу или сверху подобно лаю» и т. п.

Особенно показан данный метод для доработки голоса. Для лучшего освоения навыка пения таким способом (а также для совершенствования самого метода ку де глот) мы практикуем предварительную тренировку произношения звука в декламационной речи и, в частности, при чтении нараспев, разговорном смехе или лае, плаче, рыдании, а затем в пении. Например, одной студентке долго не удавалось пение пассажа, изображающего смех на слог «ха» (куплеты Адели из оперетты И. Штрауса «Летучая мышь»), хотя в жизни у нее был красивый раскатистый смех. После выделения данной фразы из текста в попевку с последующим чтением нараспев, с охватом крайних высоких и низких нот, с чередованием разговорного и напевного раскатистого смеха этот пассаж был усвоен сначала в речи, а затем перенесен в пение.

Студентка старшего курса С. Ю. (лирико-колоратурное сопрано) испытывала интонационные трудности (подъезды, кряканья) при пении крайних высоких нот ре-фа в арии Царицы ночи из оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта». Тогда ей было предложено постоянно стремиться ощущать смыкание своих голосовых связок более четко. И хотя сам прием кажется несколько иллюзорным, все же представление о четкости колебания голосовых связок постепенно улучшало эти колебания, а следовательно, улучшалось само качество звука, его прикрытие. В качестве вспомогательного приема скачки и пассажи с крайними высокими нотами были выделены в попевки и предварительно исполнялись в других, более удобных, тональностях. Также для тренировки четкости смыкания голосовых связок использовался прием шепотного и микстового кряхтения на гласную А, вроде произносимого речевым

голосом (А-А-А-А...). В подобных случаях важно не смешивать толчок голосовой щели (то есть четкость смыкания голосовых связок) с толчком грудью, похожим на кашель. При последнем обычно происходит излишняя утечка дыхания, звук получается с придыханием, «задушенным» и неточным по высоте.

Можно заключить, что правильное применение этого метода в любом его варианте не должно вызывать опасений «посадить звук на горло». Умелое использование гортанных ощущений поющим, использование в нужный момент того или иного варианта атаки звука послужит важным дополнительным средством для улучшения качества звука и развития певческого голоса в целом.

Округление и прикрытие звука с помощью метода эмоциональной настройки.

При обучении пению эмоциональную настройку можно использовать в двух целях: 1) для улучшения выразительности пения, получаемой в результате произнесения вокального текста с различным эмоциональным подтекстом (весело, грустно, с надеждой и т.д.); 2) для улучшения вокальной техники, включая навык округления и прикрытия звука. При выборе того или иного образа объяснения следует исходить от типа и вида голоса. Обычно образы, активизирующие героические или отрицательные эмоции — торжество, победу или гнев, порыв, упрек («спой величественно», с «чувством победы» и т. д.), вызывают глубокий вдох, низкое положение гортани. Следовательно, подходит низким голосам — басам, альтам. Образы, вызывающие веселое восторженное состояние («спой весело», «игриво», «порхаючи» и др.), спо-

собствуют умеренному по глубине вдоху, высокому положению гортани, чаще подходят высоким голосам. Задача педагога — регулировать эту взаимосвязь. Также необходимо учитывать и то, что один и тот же образ может произвольно вызывать различную физиологическую реакцию, различное положение голосовых органов в пении у начинающего певца и у певца с певческим опытом, у которого режим работы органов его голосового аппарата уже давно определился. В данном случае, при исправлении недостатков или при переучивании, могут потребоваться дополнительные приемы и словесные образы произвольного воздействия. Например, «спой торжественно, светло и слегка приподними голову» или «спой с упреком, грозно и одновременно расширь глотку» и др.

Метод прикрытия, выравнивания и развития голоса с помощью представлений.

Из психофизиологии известно, что представление о движении, о звуке (мысленное, слуховое, мышечное, зрительное и др.) рождает соответствующие микродвижения в органах нашего тела, органах голосового аппарата и, в конечном счете, определяет качество звука. То есть представление о звуке неразрывно связано со способом его образования. Постоянное внимание педагога и учащегося к качеству звука или сосредоточивание внимания на работе отдельных голосовых органов заставляют эти органы работать в соответствующем режиме и давать определенный звуковой результат.

Некоторые певцы контролируют звучание своего голоса именно посредством представлений, как у него колеблются голосовые связки, диафрагма (трепет диафрагмы), мысленного вообра-

жения о желаемом эталоне звука и добиваются положительных результатов. Например, русская певица и педагог М. А. Дейша-Сионицкая в своей книге «Пение в ощущениях» (1926) писала, что ей помогает в пении представление о том, что ее голос во время пения звучит как бы в области лобных пазух. При вдохе поющий должен ощущать, представлять, что эти лобные пазухи наполняются воздухом, почти как легкие. Несмотря на парадоксальность подобных наставлений и критериев, при формировании звука некоторым учащимся все-таки они приносят пользу. Много здесь зависит от того, насколько у поющего развиты мышечные ощущения и представления о качестве звука. Практика показывает, что данные представления о работе тех или иных органов (их движениях, вибрациях, увеличении объема полости и др.) должны быть ясными, четкими, волевыми и очень конкретными. Если это касается работы дыхания, то следует ясно представлять движения воздушного столба («проточного» выдоха на звуке), если это относится к ротовой полости, то важно ясно представлять ее объем, устойчивое положение мягкого нёба и т.д. При целенаправленной работе подобные представления развиваются и совершенствуются.

Особенно эффективно поддается представлениям работа резонаторов. Например, желая сохранить грудную окраску звука на верхних нотах (с целью прикрытия и развития диапазона голоса), необходимо четко представлять, как во время пения вибрирует грудь, в особенности трахея, и даже отдельные места грудной клетки, ребра и т. п. Подобные представления и фантазии способны постепенно втягивать в вибрационный процесс весь голосовой аппа-

рат и организм в целом. Здесь важно регулировать баланс грудного и головного резонирования. Если грудные резонаторы начинают сильно резонировать, то их вибрации сознательно притупшаются. Учащемуся предлагается представить, что у него вибрирует только верхняя часть грудной клетки или область трахеи, область нижней части груди. Здесь используются свои образы: «представь, что вибрируют у тебя трахея или нижние ребра», «опирай звук на грудь», «веди грудное звучание наверх, в голову» т. п. Поначалу, обычно на высоких звуках, не подключается грудное звучание. Позже, когда грудной резонатор пробудится, то он своими вибрациями может начать перекрывать светлую, головную окраску звука, затрудняя этим легкость и полетность голоса. В таком случае нужно уменьшить подачу грудного звучания и усилить головное приемами легкой назализации (усиления носового резонирования). Этому способствует пение с «французским прононсом» (посыл звука под ноздри на слегка опущенном нёбе), пение слогов йотированных гласных и сонорных согласных М, Н (ми, мье, ми-я, ни-е и др.). Однако крайние высокие звуки, как мы уже отмечали, следует петь почти без назализации или сохранять ее в малой степени (чтобы звук не запирался в «маске»). От этого получаются красивые сочные, грудные верха, о которых так часто мечтают высокие голоса. Здесь важно верить в эффективность звуковых представлений.

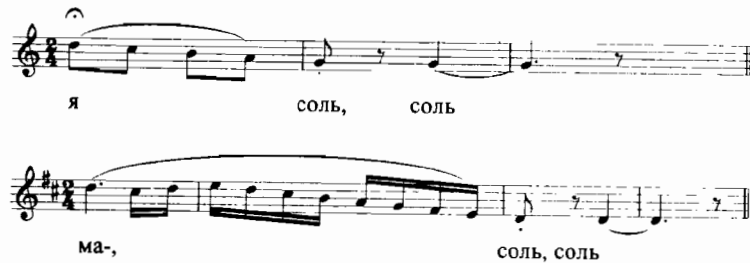
Метод прикрытия и развития певческого голоса посредством переходных и крайних высоких звуков (метод «переходных нот»).

Суть данного метода в том, что развитие диапазона и других качеств певческого голоса (силы,

полетности, красоты и однородности тембра и др.) начинается не с середины или низов, как обычно, а с самого труднодоступного участка диапазона — переходных или крайне высоких нот, но при условии, что эти ноты звучат прикрыто и ненапряженно. Затем, найденное прикрытое звучание распространяется вниз и вверх по всему диапазону. Данный метод воспитания голоса мы условно назвали «методом переходных нот». Подобного принципа воспитания голоса придерживаются некоторые итальянские и русские педагоги, особенно при работе с высокими лирическими голосами. Однако практика показывает, что данный метод можно практиковать со всеми типами голосов, если у поющего удастся выявить красивое компактное звучание этих опорных звуков.

Удобными гласными, на которых следует строить упражнения и попевки, являются: И, Е — для высоких голосов, О, У, Э — для низких голосов, а также прикрытое А. Вообще все упражнения с использованием любых гласных, но строящиеся с переходных тонов, как правило, поются прикрытым звуком. Для этого мы часто гласную А подменяем на йотированную гласную Я или приближаем ее по звучанию к О или Э.

Гласную И хорошо подменять или приближать по звучанию к немецкому \ddot{U} или французскому EU (звучащих наподобие русского Ю), а гласную Е лучше приближать по звучанию к Ы или Э. Начальные упражнения следует давать в нисходящем порядке и немного спустя их можно сочетать с восходящими упражнениями. Таким образом, согласно природному местонахождению переходных звуков, вокальные упражнения будут выглядеть примерно так:



В то же время сроки применения данного метода важно согласовывать с возможностями обучающегося. У некоторых начинающих певцов необходимое звучание переходных, а тем более высоких нот может проявиться после некоторого периода занятий. Следовательно, применение данного метода тогда будет более полезным. История вокального искусства знает случаи, когда профессиональные вокалисты, интуитивно используя подобный метод, достаточно заметно совершенствовались свое вокальное мастерство, вплоть до смены типа голоса и манеры звукообразования. Так, например, случилось с выдающимся итальянским тенором Карло Бергонци. Поначалу певец выступал на сцене как баритон, хотя без особого успеха (ибо это была не его природа голоса). Однако однажды, распеваясь перед спектаклем, Бергонци неожиданно взял высокое теноровое до. Затем стал постепенно распространять это звучание, эту позицию звука на средний и низкий регистры. После трех месяцев самостоятельной работы певец начал с блестящим успехом выступать на профессиональной сцене, но уже в качестве тенора.

Подобные случаи неоднократно встречались в нашей практике. Например, студентка С. А., окончившая музыкальный колледж по классу вокала как альт, не подозревала, что у нее имеются от природы более богатые ноты верхнего регистра. Петь эти звуки она не могла из-за регистровой проблемы. После re^2 - mi^2 голос наверх почти не шел. Тогда работа в вузе с ней была построена таким образом, чтобы «выманить» и частично развить отдельно звучание высоких нот $соль^2$ — $си^2$, $до^3$, а затем с помощью прикрытия переходных тонов соединить их с нотами среднего и нижнего регистра и на новой основе развивать голосовой диапазон. Так постепенно бывший альт превратился в высокое лирико-колоратурное сопрано, которому стало под силу исполнение труднейших вокальных произведений в диапазоне от $до^1$, re^1 до $ми^3$, $фа^3$.

Данный метод можно с успехом практиковать и с низкими голосами. Например, обучающаяся Т. Н., контральто с красивыми насыщенными грудными низкими и средними нотами, долгое время из-за регистровой проблемы не могла петь высокие ноты re — $ми$, $фа$ второй октавы. Голос на переходных звуках $до^2$ — $до^2$ -диез обрывался. Все другие известные приемы, методы и упражнения по сглаживанию регистров особого результата не давали. Тогда работа с ней была выстроена так, чтобы ноты верхнего и нижнего регистров развивались как бы изолированно, в отдельности. Особое внимание уделялось верхним звукам, которые вначале извлекались фальцетным способом (женский фальцет). Затем фальцетное звучание укрепилось, постепенно переросло в легкий микст и с помощью нисходящих и нисходяще-восходящих упражнений соединилось со звуками среднего и нижнего регист-

ров в единый единорегистровый двухоктавный академический голос.

Метод прикрытия и развития голоса посредством изменения динамики (убавления силы и громкости) его звучания.

Слишком интенсивное звучание голоса в центре всегда затрудняет прикрытия переходных тонов и переход к верхним звукам. С убавлением силы звучания голоса, голосовые связки начинают колебаться с меньшим размахом, облегчая этим переход к верхним звукам. Об этом всегда помнят зрелые певцы. Например, опытный баритон никогда не станет петь свое высокое до¹-диез, ре¹, так как это затрудняет прикрытия последующего переходного звука ми-бемоль, а следовательно, и дальнейшее движение голоса наверх, к звукам фа¹, соль¹. Когда же движение голоса наверх не предполагается, то все звуки до переходных нот можно петь и поярче. Известный певец С. Я. Лемешев в своей книге «Путь к искусству» (М., 1982, с. 250) пишет о другом знаменитом итальянском певце Беньямино Джильи, что тот, когда близилась верхняя нота, предварительно собирал звук на середине, ставил его на высокую позицию, снижал динамику и затем великолепно пел верхний звук. Если же Джильи пел на середине и даже на переходных нотах широко, то можно было быть уверенным, даже не глядя в ноты, что верхнего звука не будет. Об этом свидетельствует опыт пения и других вокалистов. Таким образом, убавление силы звучания в области переходных нот облегчает их прикрытия, а следовательно, и развитие верхнего участка диапазона и всех других качеств певческого голоса.

Метод прикрытия звука посредством активной работы нижней челюсти при неподвижной верхней (французский метод).

Некоторые певцы поют красивым прикрытым звуком посредством сознательного регулирования работы рта, когда верхняя челюсть остается почти неподвижной (звук направляется как бы «в усы»), а нижняя при этом активно работает. Данный метод мы условно назвали «французским». Ибо такая манера формирования звука больше свойственна французским певцам и продиктована фонетикой их языка. То есть если в пении певцов других вокальных школ (итальянской, русской) при произношении звука активно работают все круговые мышцы рта и лица, то многие французские певцы формируют звук преимущественно за счет максимальных движений нижней челюсти*.

Хотя в результате такого способа звукообразования несколько маловыразительной становится мимика поющего, зато звук хорошо прикрывается независимо от языкового происхождения учащегося. Механизм такого принципа звукообразования, очевидно, в том, что при неподвижной верхней челюсти и прилегающих к ней губ и лицевых мышц, как правило, небная занавеска опускается и звук устремляется к носовым полостям, ноздрям. Возникает легкая назализация звука. Последняя придает голосу некоторую звонкость, притушевывает «белый» открытый звук, способствуя тем самым его округлению и прикрытию. Однако при подходе

* Известный певец и музыкальный критик С. Левик в своей книге «Записки оперного певца» (1962, с. 192) писал, что знаменитая певица Мария Гай, когда пела на французском языке, была вынуждена придерживаться подобного принципа формирования звука.

к высоким звукам назализацию следует уменьшать и больше активизировать грудное резонирование. В результате получаются красивые сочные верха, звучащие в высокой позиции. Если же назализацию попытаться удержать на крайних высоких нотах, то голос, как мы уже отмечали, начнет запирается «в маске», верхние звуки станут тяжелеть и со временем могут вовсе исчезнуть. При чрезмерной назализации и носовом оттенке звука показано «мычание» и «нычание» (пение упражнений на гласные М, Н) и, желательнее, на очень тихой динамике.

Методы формирования прикрытого голосообразования посредством отдельного развития грудного и фальцетного регистров. О натуральном грудном звуке, фальцете, миксте и их преобразовании в полновесный певческий голос.

Немногие из педагогов, прежде чем начать освоение прикрытия звука и общее развитие диапазона голоса, сначала максимально развивают грудное и фальцетное звучание в отдельности. Затем, когда учащийся научится петь «грудью» верха (не исключено, что это могут быть открытые или полуоткрытые звуки) и свободно переключаться на фальцет, начинают их смещение в единый монолит, который принято называть смешанным единорегистровым прикрытым голосообразованием*.

Большая роль в этом вопросе отводится миксту. Кратко рассмотрим, что такое фальцет, грудное звучание, микст и какова их взаимосвязь.

* Принципа отдельного развития грудного и фальцетного (головного) регистров с последующим их смешением придерживался американский педагог Д. Стенли, написавший интересную книгу «Твой голос» (1945).

Фальцет, как известно, представляет собой певческий голос, звучащий «тоненько», пискливо, без грудной окраски, и своей бесцветностью и монотонностью быстро надоедает слушателю (русский синоним слова фальцет — фистула). Фальцет имеется у всех видов и типов голосов — мужчин, женщин и детей. Правда, у женщин фальцет труднее распознается, так как он по природе лучше смешан с грудным звучанием, чем у мужчин.

Поэтому бытует мнение, что у женщин, якобы, нет фальцета. Однако при небольшой тренировке женский фальцет, как и мужской, можно сознательно отделять от грудного звучания, развивать, а затем опять смешивать с грудным звучанием и превращать в полновесный прикрытый певческий голос, но на более высоком уровне.

По нашим наблюдениям, развитый фальцет является еще и показателем диапазона певческого голоса (пока не развитого), т. е. крайние высокие звуки, которые учащийся берет фальцетом, при соответствующей тренировке со временем он сможет спеть и полным голосом.

Под *грудным* звучанием принято понимать плотный натуральный открытый или полуоткрытый певческий звук, который возникает в результате перенесения речевого звучания гласных в пение. Открытым и полуоткрытым звуком пользуются при исполнении народных и эстрадных песен. Однако в академической (оперно-концертной) манере пения грудной звук достаточно плотно смешивается с фальцетным (головным) звучанием, прикрывается и, следовательно, приобретает несколько другую окраску.

Под *микстом* понимается певческий звук, отличающийся большей звучностью, чем фальцет, и

меньшей плотностью, насыщенностью по сравнению с натуральным грудным звучанием. При миксте тембр голоса слегка притемняется, «сombрируется». Из-за неполного «микстового» смыкания голосовых связок и небольшой утечки воздуха между ними звук может приобретать матовую и даже «шипящую» окраску (особенно у начинающих певцов), напоминающую легкий сип.

То же касается и резонаторов звука. Головной резонатор при миксте работает не так сильно, как при фальцете, а грудной менее активно, чем при грудном звучании. Нередко под микстом понимается неполноценно звучащий голос. Такое мнение правомерно по отношению к неукрепленному миксту, звучащему без певческой опоры. Укрепленный, прикрытый микст, сформированный на грудной или фальцетной основе, представляет собой разновидность полноценно звучащего певческого голоса, слегка отличающегося своей специфической окраской. То есть поставленный певческий голос в определенном смысле и есть микст, но микст насыщенный, звучащий округло, прикрыто, на дыхательной опоре. Не случайно в некоторых вокальных школах, например, во французской словом «микст» обозначают верхние прикрытые звуки мужского голоса.

Подобные представления с миксте и о возможностях певческого голоса вообще сложились, разумеется, не сразу. Например, в староитальянских школах внизу и посередине пели натуральным грудным звуком, а сверху — фальцетом. Выравнивался лишь переход между ними. Тогда существовал принцип «чем выше идешь, тем тише пой». Затем итальянские тенора начали использовать микстовое звукообразование, хотя

оно еще не имело насыщенности. И лишь позже французский тенор Жильбер Дюпре (1825), освоив у итальянцев навык пения облегченным микстом, насыщает этот микст грудной окраской, прикрывает его и доводит до высокого тенорового до. Данный принцип округленного прикрытого голосообразования практикуется и в настоящее время всеми академическими певцами. Таким образом, по технике и характеру звукообразования микст, как и полный голос, может звучать легко, облегченно, полуоткрыто, прикрыто, с преобладанием грудной или фальцетной (головной) окраски звука.

Прикрытый микст с фальцетной окраской звука обычно используется при пении вполголоса (мецца воче), особенно мужскими голосами. Этот прием позволяет певцу, при минимальных затратах голосовой энергии, добиваться хорошей слышимости голоса в больших залах, предохранять свой голос от перегрузок (при длительных репетициях), достигать хорошей ансамблевой слитности голосов при пении в хоре и общей выразительности пения. В этом смысле известный итальянский певец А. Бончи замечал, что мецца воче — это шелк, фальцет — лишь ситец (*Дж. Лаури-Вольпи. «Вокальные параллели». Л., 1972, с. 165*).

Блестяще в пении использовали микст в виде мецца воче старые итальянские мастера А. Мазини, А. Бончи, М. Баттистини, а также Э. Карузо, Ф. Шаляпин, Ю. Гуляев, комбиниовавшие микст с плотным грудным звуком, а иногда и с фальцетом и др. В то же время слишком продолжительное пение микстом быстро надоедает слушателю (как всякая статичность и однообразие), а голос певца преждевременно утомляется, теряет певче-

скую опору. Например, современный оперно-концертный певец Д. Гнатюк на протяжении целого концертного отделения часто пел микстом (по нашим наблюдениям из концертного зала) и лишь в местах кульминаций использовал полный голос, что не всегда удовлетворяло опытного слушателя.

Микстовый характер звука достаточно наглядно может проявляться и у женских голосов, как, например, у известных певиц А. Галли-Курчи, М. Каласс, О. Басистюк, Б. Руденко и др. Правда, у женщин первоначальное микстовое звучание имеет от природы. Дальнейшее совершенствование по выравниванию и развитию голоса достигается также приемами прикрытия, но значительно легче, чем у мужчин.

При формировании звука многие певцы используют тот или иной вид микстового пения только на переходных нотах, чтобы облегчить переход к верхам и сохранить определенный процент грудного звучания в верхнем участке диапазона голоса. Другие певцы микстовый принцип звукообразования практикуют на всем диапазоне, укрепляя, обогащая его грудной и звонкой головной окраской звучания. По такому принципу сформированы голоса таких известных певцов, как болгарский тенор Д. Узунов (микст, с преобладанием грудной окраски звука), Г. Пищаев (микст, близкий к фальцету), М. Александрович, К. Огневой, Н. Гедда и др.

Рассмотрим несколько основных методов по превращению фальцета натурального грудного звучания в микст и затем в полноценный певческий голос, с учетом предшествующего и нашего опыта работы.

Метод развития верхнего участка диапазона голоса посредством укрепления фальцета и микста. О превращении фальцета в микст, а микста в полный певческий голос.

Для того чтобы преобразовать фальцет в полный певческий голос, необходимо сначала развить сам фальцет, его диапазон, силу звучания. Затем можно приступить к уплотнению фальцета, то есть к постепенному переводу его в микст облегченный и микст укрепленный, отвечающий всем требованиям полноценного певческого звука. Для развития фальцета и подготовки смещения его с грудным звучанием мы применяем пение упражнений закрытым и приоткрытым ртом на согласные М, Н, ВМ, КМ, а также гаммообразные и другие октавные упражнения на чередование полный голос — фальцет («грудь — фальцет»):

«грудь» - фальцет - «грудь»



Упражнения закрытым и приоткрытым ртом следует петь на очень тихой динамике (P-PP-PPP) и максимальной свободе окологортанных мышц. Опора дыхания здесь необязательна. Октавные упражнения на гласные и согласные звуки «грудь — фальцет — грудь» поются поярче в пределах *p-mf-r*. После некоторой тренировки, когда фальцетное звучание начинает проявляться все ярче и ярче, можно приступить к его уплотнению, то есть переводу микста в полный голос. Для этого очень эффективными, на наш взгляд, являются упражнения и попевки, исполняемые на контрастной динамике (см. ниже). Также уплотнению фальцета способст-

вуют упражнения с акцентом на верхнем звуке, заставляющие плотно смыкаться голосовые связки, и упражнения на слоги гласных и согласных Д, П, Б, Т (ПА, БА, ТА, ТРЕЙ, НЕЙ и др.), произношение которых несколько задерживает подсвязочное давление, уплотняет смыкание голосовых связок, а следовательно, окрашивает фальцет грудным звучанием:

ма- ма- соль, соль

трей - я соль, соль

я- ней, я соль, соль

Метод прикрытия и развития диапазона певческого голоса посредством микстования нижних грудных звуков.

Есть такие педагоги, которые начинают с низов развитие среднего и верхнего участка диапазона голоса. Сначала натуральные грудные низкие звуки микстуются, то есть смешиваются с фальцетом, и прикрываются. Затем найденное смешанное прикрытое голосообразование на низах распространяется на середину и верха. Голос постепенно укрепляется, выравнивается, улучшается тембр и т. д. Подобного принципа воспитания голоса придерживался известный педагог Г. Г. Аден и некоторые другие педагоги прошлого, но, к сожалению, методики никто из них не оставил.

Наша практика работы показывает, что успех формирования звука с помощью данного метода во многом зависит от того, какой по качеству будет сформирован первоначальный микст на нижних звуках. Последний по окраске должен приближаться примерно к звучанию флейты или саксофона, звучащим в низком регистре, или к звукам щипковых смычковых инструментов, извлекаемых «флажолетным» способом (когда вместо смычка звук на струне извлекается пальцем). Отсюда возможно возникновение образных терминов — «флейтовая», «флажолетная» или «гудко-шипящая» атака звука и т. п. Механизм выработки такого звучания заключается в работе голосовых связок. При фальцете и облегченном миксте, как мы знаем, голосовые связки колеблются не всей массой, а краями. Однако практика подтверждает, что если это фальцетное смыкание голосовых связок применять на предельно низких звуках, тогда фальцет хорошо укрепляется, то есть насыщается грудным звучанием, и перерастает в микст, максимально соответствующий по составу звука полновесному певческому голосу.

Вторым важным моментом является сам переход замикстованного прикрытого грудного звука на середину и верха. Здесь показано применение октавных, арпеджированных, гаммообразных и других упражнений на чередование «грудь — фальцет», то есть нижний октавный звук берется грудным микстом, верх — микстом с преобладанием фальцетного звучания:

грудной фальцетный грудной
микст микст микст

ма- - -

Так постепенно грудное и фальцетное звучание взаимообогащаются, смешиваются и перерастают в полновесный прикрытый певческий голос.

Данный метод может быть показан для всех типов голосов, включая и высокие, у которых природное грудное звучание значительно слабее, чем, например, у низких голосов. Однако здесь следует придерживаться нескольких полезных, на наш взгляд, рекомендаций:

1. Нижние грудные звуки лучше микстуются, то есть соединяются высоким головным звучанием, когда их петь на пиано, меццо пиано и на слегка приподнятой голове (но не вытянутой вперед), чтобы подбородок не давил на горло.

2. При переходе от нижних грудных звуков на верх,крытие звука также следует сохранять и хорошо подкреплять дыхательной опорой. Ибо поначалу при микстовом характере формирования звука может много израсходоваться дыхания.

3. Некоторым учащимся, кроме вышеописанных упражнений, показано давать отдельные упражнения на развитие фальцета и грудного звучания, чтобы их затем опять смешать в единый монолит. Фактически, данный метод и предполагает сознательное владение грудным и фальцетным механизмом работы голосовых связок на любом участке диапазона голоса, который нетрудно усвоить.

Метод прикрытия и развития верхнего участка диапазона голоса через предварительное прикрытие середины и низов.

Согласно данному методу,крытие звука на верхах следует предварительно подготавливать в нижней и средней части диапазона голоса. Затем, когда вырабатывается так называемая «прикрытая

октава», то есть звук прикрыто сформируется на низах и середине, принцип его звукообразования переносится на верхний участок диапазона голоса, включая и переходные ноты. Здесь одним из важнейших требований для учащегося является то, чтобы при переходе к переходным нотам и верхам не изменять манеру подачи звука. И лишь на самых крайних высоких нотах звук иногда показано несколько приоткрывать (за счет большого открытия рта и глотки), но на прикрытой основе.

Для округления и прикрытия звука на низах и середине показано пение упражнений, попевок на чередование открытых и полуоткрытых гласных (А-О, С-У, И-Й, Е-Э), а также пение упражнений для выработки высокой позиции звука. Это в основном слоги сонорные и йотированные звуки: НИ-Е-Я, МИ-МЭ-У, НЬО-Е-СОЛЬ, РЬИ-РЬЕ-РЬЯ и др.

Метод освоения прикрытого голосообразования на базе развитого натурального грудного звучания. Об отдельном развитии грудного и фальцетного звучания и их смешении.

Для многих начинающих певцов, прежде чем начинать осваивать прикрытую академическую манеру пения, рекомендуется некоторое время попеть натуральным открытым или полуоткрытым звуком, максимально развить его диапазон до 1,5–2 октав. Затем, развитый грудной звук смешивается с головным (фальцетным) звучанием, прикрывается и выравнивается по тембру на всем диапазоне. Основной педагогический принцип здесь таков: «Прежде чем учиться прикрытию звука, нужно его иметь от природы или развить»... или, как говорят, «было бы что прикрывать» — был бы материал. То есть некоторым учащимся развитый по диапазону

голос, пусть даже звучащий открыто, прикрывать бывает легче, чем осваивать прикрытие звука и развивать его диапазон одновременно. Данного принципа придерживался известный певец и педагог профессор С. Хромченко. На его уроках можно было наблюдать, как студенты начальных курсов, тенора и баритоны пели некоторое время открытым звуком, затем звук прикрывался.

По нашим наблюдениям, предварительное пение открытым или полуоткрытым звуком очень полезно учащимся, имеющим голосовые дефекты, усвоенные от подражания или неправильного пения (гнузавость, тремоляция, глубокий перекрытый (глухой) горловой звук, искусственно «выуженный» звук, звук, запертый в «маску»), а также учащимся, имеющим неправильную эмиссию звука (процентного соотношения головного и грудного звучания в голове).

Для развития открытого или полуоткрытого грудного звучания мы практикуем: 1) пение восходящих упражнений и попевок с сохранением грудной окраски звука. Это слоги с гласными А и согласными Д, Б, украинским Г (ДА, БА, ГА, ГЕЙ, ГОЙ и др.), активизирующие плотное смыкание голосовых связок и работу грудного резонатора; 2) декламационное чтение нараспев пословиц, скороговорок, отдельных фраз из текстов вокальных произведений с охватом самых крайних звуков диапазона голоса. При чтении нараспев важно сохранить на всем диапазоне грудную или микстовую окраску звука и не переходить на фальцет. Затем, когда учащийся научится читать нараспев и петь полуоткрытым грудным звучанием на всем диапазоне 1,5–2 октавы, можно приступить к подсоединению к нему головного (фальцетного) звучания, то есть к общему прикрытию и выравниванию звука. У некоторых

учащихся, особенно женщин, это достигается легко. Для этого достаточно применить известный фонетический метод приближения более открытых по природе гласных к более округлым (А к О, Е к Э, И к Ы или немецкому р, звучащему наподобие русского Ю), чтобы грудной звук смешался с высоким головным звучанием, прикрывался и выравнивался. У других учащихся, особенно мужских голосов, звук лучше прикрывается, когда поющий предварительно научится петь фальцетом, микстом или освоит пение в высокой позиции звука в центре диапазона. Затем, когда у учащегося станет ярко проявляться кроме грудного еще и головное (фальцетное) звучание, можно приступить к их смешению, то есть округлению и прикрытию звука, с помощью фонетического или других вышеописанных методов.

О «конусообразном» методе прикрытия и развития певческого голоса.

Многие профессиональные вокалисты используют самый простой способ прикрытия и развития голоса, который условно можно назвать «конусообразным». Суть его в том, что в нижнем участке диапазона певец поет преимущественно грудным звуком. По мере продвижения по диапазону вверх звук все больше и больше округляется и прикрывается. Чтобы получился менее заметен переход от средних звуков к верхним, прикрытие должно начинаться за один-два тона до переходных нот. Регистровый переход от грудного звучания к фальцетному (головному), хотя и не исчезает полностью, но заметно смягчается. Голос начинает звучать ровно. Правда, при таком методе прикрытия звука у певца иногда создается впечатление, что низ берется открыто, а верх прикрыто. Однако по приобретении некоторо-

го навыка подобные ощущения несколько исчезают. Данный метод чаще показан низким и крепким высоким голосам.

Метод прикрытия и развития певческого голоса через подражание другому голосу или музыкальному инструменту.

Известный французский ученый и певец Р. Юссон в своей книге «Певческий голос» (1974) пишет, что знаменитая певица и вокальный феномен Мадо Робен впервые в 17 лет неожиданно для себя взяла высокое соль³, подражая одной из своих однокурсниц. Слуховой стимул здесь послужил ей хорошим вспомогательным средством, позволившим уловить механизм прикрытого звука через подражание голосу, родственному по индивидуальной голосовой конституции.

Подобные случаи не единичны. Обычно начинающие певцы методом подражания учатся технике прикрытия звука не только у преподавателей или профессиональных певцов, но и у своих коллег по учебе. Основная причина, очевидно, в том, что у начинающего певца легче заметить и скопировать перемену тембра, происходящую в момент прикрытия звука, чем у более зрелого певца, особенно когда его голос уникален и неповторим. Многое здесь зависит от качества звуковой записи. Например, старинные грамзаписи на 78 об./сек. со всеми своими техническими погрешностями более наглядны для обучения, чем современные записи, где в целях акустического совершенства сильно замаскирован и изменен естественный тембр голоса певца. Определенное значение имеют и имитационные способности учащегося. Нередки случаи, когда учащийся превосходно копирует речь и пение «всяк и каждо-

го», включая и своего педагога по вокалу. Однако найти свой голос не может, так как копируется не сам принцип прикрытия, смена окраски звука, а все в целом: объем, экспрессивность и манера подачи звука или придыхательные стоны-вздохи, используемые в целях выразительности, и т. п.

При прослушивании пения отдельных певцов важно знать, каким методом пользовался каждый из них при прикрытии звука и подойдет ли данный метод учащемуся. Например, певцы с широким природным объемом звука, поющие на опущенной гортани с широко открытой глоткой и максимальной подачей дыхания (в основном исполнители веристского репертуара), крайне нежелательны для подражания легким лирическим голосам, поющим на среднем или высоком положении гортани, использующих экспрессивно-умеренный способ звукообразования. Ибо подражание манере пения другого певца непроизвольно заставляет ставить органы своего голосового аппарата подобным образом и получать соответствующий результат. Не случайно С. Лемешев в своей книге «Путь к искусству» (1982, с. 122) пишет, что в годы обучения отказался слушать выдающегося тенора Энрико Карузо из-за его своеобразной исполнительской манеры и больших вокальных возможностей и предпочел слушать лирических теноров, близких ему (Лемешеву) по технике звукообразования, — Д. Смирнова, М. Флета, Тито Скипа и др.

Известно, что болгарский бас Б. Христов выстраивал свою вокальную технику под Ф. Шаляпина, а в становлении современных вокалистов М. Магомаева и Х. Каррераса сыграло искусство пения Марио Ланца. Например, Х. Каррерас и по сей день постоянно использует голос Ланца в качестве вокальной настройки на высокую певческую позицию прикрытия звука. Сам

же М. Ланца выучился петь по звуковым записям Э. Карузо. Последний также постоянно совершенствовал и дополнял свою изумительную технику пения посредством слушания других вокалистов и советовал следовать этому методу начинающим певцам.

В то же время метод подражания при всем своем положительном воздействии не должен быть единственным и им нельзя злоупотреблять. Практика показывает, что как только учащийся уловит принцип прикрытия звука через подражание, от дальнейшего прослушивания выбранного им певца следует на время отказаться с целью совершенствования своего индивидуального тембра голоса. В дальнейшем полезно слушать не одного, а нескольких вокалистов, стремясь у каждого выявить и, может быть, заимствовать какой-то положительный элемент вокальной техники или выразительности исполнения.

При формировании прикрытого звука, кроме голоса, показано слушание и имитирование звучания музыкальных инструментов. Вообще, у инструменталистов и певцов взаимообучение практиковалось всегда. Например, выдающийся дирижер А. Тосканини требовал от оркестрантов играть так, как поет Пертиле (его любимый певец), а певцам больше подражать звучанию отдельных музыкальных инструментов. Известно, что когда на оркестровой репетиции у тенора невыразительно звучала какая-либо фраза, Тосканини просил альтиста сыграть ее несколько раз, чтобы затем певец имитировал тембр музыкального инструмента голосом. Примерно то же практиковала итальянская певица Галли-Курчи. Она всегда распевалась под флейту (флейтовый характер окраски звука ощущается и в произведениях, напетых ею и оставленных нам в грамзаписях), а педагог Дж. Барра распевал учащихся не только под рояль, но и под скрипку, альт, трубу и вио-

лончель, чтобы каждый поющий искал в своем голосе тембральные краски, схожие со звуком музыкального инструмента. Например, баритон — у виолончели, тенор — у альты или трубы, звучащей в высоком регистре, и т. п. Подобное практиковалось и в пении, когда учащийся с более крепким драматическим голосом подражал легкому лирическому голосу.

Наша практика свидетельствует о большой пользе одновременного и поочередного распевания под различные виды музыкальных инструментов, а также распевание 2-3-х близких по типу голосов: 2-3 сопрано или теноров, двух баритонов и т.п. При поочередном пении одного и того же упражнения менее совершенный голос подражает более совершенному, а голоса примерно равного уровня развития вокальной техники дополняют и обогащают друг друга. В связи с этим мы предлагаем несколько полезных, на наш взгляд, рекомендаций.

1. При ансамблевом распевании 2-3 учащихся (а возможно, и больше), с целью улучшения слухового самоконтроля, расстояние между каждым учащимся должно быть от 1,5 до 3–4 метров.

2. На середине и низах одновременно можно распевать два и больше учащихся. При подходе к крайним высоким нотам, где слуховой самоконтроль несколько ухудшается, упражнения следует петь чаще поочередно.

Распевание под сопровождением того или иного музыкального инструмента более эффективно с учащимися, имеющими уже некоторый певческий опыт. В качестве аккомпанемента можно использовать как живое звучание музыкального инструмента (скрипки, флейты), так и в магнитофонной записи. При этом важно, чтобы звуковысотная интонация звучания этих инструментов была предельно чистая.

Для обогащения певческого слухового опыта учащегося мы часто практикуем краткие вокально-технические сравнительные анализы пения одного и того же произведения (фразы, отрывка) несколькими певцами по примерной таблице. Такой анализ можно выполнить письменно и устно.

Фамилия, имя певца и вид голоса	Название отрывка, фразы из исполняемого произведения	Тембральные признаки округления и прикрытия звука	Динамика, темп, дикция и другие особенности, используемые для прикрытия звука
Марио дель Монако, драматический тенор	Песенка Герцога из оперы Дж. Верди "Риголетто"	Звук по окраске густой, объемный и предельно прикрытый, особенно на переходах ми, фа, фа-диез	Сила и экспрессивность подачи звука увеличивается при подходе к высоким нотам
И. С. Козловский, лирический тенор		Тембр голоса светлый, звук несколько приоткрыт, прикрытие начинается чуть выше переходных нот	Определенное значение в формировании звука отводится четкой дикции, умению сочетать грудное и фальцетное звучание голоса
Беньямино Джильи, лирико-драматический тенор		Голос по тембру звучит ровно, округленно на всем диапазоне, переходные ноты не заметны	У певца в основе звукообразования лежит укрепленный фальцет, похожий на естественный голос, поэтому звук очень гибок, изящен и не похож по окраске на других теноров

Метод применения и развития певческого голоса у женщин и детей посредством подражания мужскому флейтовому фальцету.

В процессе практики нам удалось подметить и экспериментально установить, что когда женский или детский голос подражает мужскому «флейтовому» фальцету, звучащему округленно и на октаву выше своего обычного звучания, то у «подражателя» звук непроизвольно округляется, прикрывается, а следовательно, развивается в диапазоне, силе, полноте и в других качествах. Происходит это явление, очевидно, по причине благоприятного акустического удобства для подражания. Из акустики и физиологии пения мы знаем, что мужской голос по частотным характеристикам звучит на октаву ниже женского голоса. Например, высокое сопрановое до³ имеет 966 Герц (число колебаний голосовых связок за секунду).

Высокое же теноровое до, которое по мощи и эффективности воздействия на слушателя не уступает, и даже превосходит женский голос, имеет только 523 Герц и, естественно, записывается как до², то есть на октаву ниже. Поэтому фальцетное звучание мужского голоса, звучащего октавой выше, и является хорошим наглядным средством для подражания. Разумеется, что педагог может достигать положительных результатов и при помощи показа естественным полным, грудным или фальцетным звуком, звучащим в средней или низкой тесситуре. Однако «флейтовый» фальцет послужит педагогу одним из дополнительных средств для прикрытия и развития голоса.

Само же название «флейтовый» фальцет определено нами условно. Ибо по механизму звукообразования это обыкновенный фальцет, который несколько

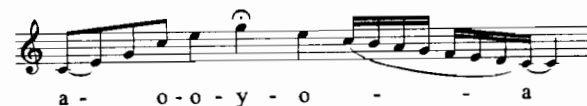
ко укреплен (чуть замикстован), округлен и по тембру слегка приближается к звучанию флейты.

Данный метод можно с успехом применять и в хоровом искусстве и достаточно быстро добиваться положительных результатов в вопросе строя, ансамбля и качества общей хоровой звучности поющих. Ограниченность данного метода в том, что не каждый педагог или хормейстер владеет красивым округленным фальцетом, хотя научиться этому может. Для этого он должен с помощью специальных упражнений развить свой фальцет. Этому помогут упражнения, исполняемые закрытым и приоткрытым ртом на пиано, пение октавных и гаммообразных упражнений на чередование грудного и фальцетного звучания, а также слушание известных вокалистов, строящих свою технику звукообразования на укрепленном фальцете или классическом миксте, столь похожим на естественный оперно-концертный голос. Это такие известные тенора, как Б. Джильи, Ф. Тальявини, Юсси Бьёрлинг, сопрано А. Галли-Курчи, Б. Руденко и другие.

«У-образный» метод прикрытия звука.

Данный метод больше показан для крепких мужских и некоторых низких и средних женских типов голосов, имеющих ярко выраженное грудное звучание. Суть его в том, что переход от нижнего участка диапазона к верхнему строится по принципу постепенного притемнения тембра звука, который во Франции называют «сомбрированием». Для упражнения используется система гласных А-О-У-О-А, которая впервые была предложена выдающимся итальянским тенором Энрико Карузо. Этот же «У-образный» принцип прикрытия звука использовали М. Баттистини, гаммы поются на несколько при-

открытую гласную А, затем звук постепенно прикрывается на гласные О и У. При движении голосом вниз, степень осветления тембра звука идет в обратном порядке (упражнения в таком виде любил петь Э. Карузо):



Однако практика показывает, что подобные упражнения требуют широкого диапазона голоса, который не всегда имеет начинающий певец. Поэтому поначалу, на наш взгляд, показано попеть вспомогательные упражнения, чтобы усвоить технику постепенного перехода от открытого звука к округленному и прикрытому звуку:



Данные упражнения следует петь по полутонам вверх и вниз. Закрепив позицию прикрытого формирования звука на гласные А-О-У-С-А, поющий впоследствии может перейти к более сложным упражнениям и упражнениям с другими гласными, сохраняя при этом данный принцип округления и прикрытия звука.

Метод прикрытия и развития певческого голоса с помощью разговорного голоса.

Есть учащиеся, которым лучше всего формировать певческий звук на речевой основе, т.е. на разговорном положении рта, глотки и гортани. Данную певческую позицию звука называют еще рече-

вой позицией или пением в речевой (разговорной) манере. В такой манере поют, в основном, народные, эстрадные певцы, драматические актеры, певцы мюзиклов и др. Однако практика показывает, что в данной манере можно извлекать красивый прикрытый академический певческий звук, если этому способствует природное строение голосовых органов певца. Правда, в верхнем участке диапазона голоса возможны некоторые изменения и отход от речевой позиции, но незначительные.

Подобного принципа звукообразования придерживался русский оперный певец Л. В. Собинов. По свидетельству его современника, врача-ларинголога Ф. Ф. Заседателя, Собинов переходил с речи в пение и издавал прекрасный кантиленный звук почти без существенной смены положения голосовых органов (*Собинов Л. И. Статьи, речи, высказывания. Изд. «Искусство», М. 1970. Т. 2. С. 207*).

Современный американский педагог Сет Риггс в своей книге «Как стать звездой» рассказывал о применении им метода пения в речевой позиции, который он практикует при постановке певческого голоса у эстрадных и частично у академических певцов. Главный акцент в данной методике сводится к тому, чтобы поющий с помощью речевой позиции формирования звука сохранял в пении баланс грудного и головного звучания и добивался этим ровного, округленного или более прикрытого певческого звука.

Наша практика показывает, что для развития и освоения техники прикрытия звука с помощью разговорного голоса необходимо сначала правильно выстроить само звучание разговорного голоса, а при необходимости и развить его: диапазон, силу, громкость, четкость, и, в особенности, декламационную

распевность с охватом крайних нижних и верхних тонов. Этому немало поможет фальцет и четко выраженное грудное звучание, которые также при необходимости следует развивать.

Затем в декламационно-разговорном положении органов голосового аппарата (рта, глотки и гортани) и на плавном «проточном» выдохе следует пропевать упражнения и попевок по диапазону вверх и вниз, вырабатывая певческое звукообразование данным декламационно-распевным способом:

трей-я - е, трей-я - е соль, соль
ма - е - я, ма - е - я соль, соль

трей - я - е - я соль, соль
ма - е - я - е соль, соль

Поначалу может проявляться как бы два вида распевной декламации. Внизу и на середине распевная декламация с грудным оттенком звучания, на верхах — с головным (фальцетным) оттенком звучания. Постепенно эти два вида звучания смешиваются и голос по окраске выравнивается в единый однородный звук, при котором проявляется хорошая четкость произношения словесного текста.

Если же звук начинает опрокидываться, заглубляться и равновесие грудного и головного звучания нарушаться, то следует возвратиться обратно к качеству разговорного произношения звука, совершенствуя его распевность. Этому также помогут два разработанных нами метода — интонационно-речевой и мануальный (см. выше). Предлагаемый метод легче практиковать с низкими и средними типами певческих голосов, у которых расстояние диапазона

разговорного голоса от певческого незначительно. Однако многие высокие голоса при использовании этого метода извлекают огромную пользу.

Мануальный (ручной) метод прикрытия и развития певческого голоса.

Предлагаемый метод разработан нами в процессе практики и является одним из наиболее эффективных в деле постановки певческого и речевого голоса. Он ускоряет и делает более качественным процесс обучения пению, а также легко вписывается в систему других методов, применяемых при постановке голоса тем или иным педагогом. Суть мануального метода заключается в физическом (ручном) воздействии преподавателя на работу органов голосового аппарата учащегося с целью улучшения качества певческого звука. Это воздействие направлено, в основном, на корректировку формы и степени раскрытия рта в пении, работу резонаторов и правильность певческой осанки. То есть педагог, с помощью своих рук (и частично с помощью рук учащегося) изменяя, корректируя работу голосовых органов, особенно движений нижней челюсти, активизируя работу голосовых резонаторов посредством массирования лицевых мышц поющего, влияет на качество звука.

Особенно показано применение этого метода на начальном этапе обучения, когда учащийся из-за неразвитости вокального слуха и мышечных ощущений еще не может достаточно хорошо управлять, координировать работу голосовых органов в пении, а также правильно реагировать на словесные замечания педагога.

На последующих этапах обучения мануальный метод применяется нами в более конкретных случа-

ях. Например, при взятии крайней или низкой ноты, где необходима четкая корректировка степени открытия рта, глотки и положения гортани, при округлении и прикрытии переходных звуков с целью улучшения тембра и развития диапазона голоса и др.

Также мануальный метод оказывает хорошую услугу при восстановлении голосовых нарушений, дефектов певческого и речевого голосообразования и при необходимости переучивания (перестройки певческих навыков). Приведем несколько типичных форм воздействия на работу органов голосового аппарата учащегося при формировании певческого звука:

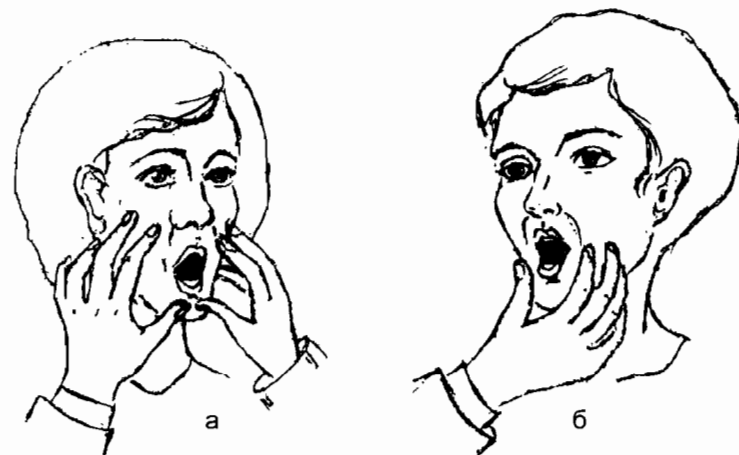


Рис. 17.

Первый вариант.

а) Педагог охватывает ладонями и пальцами рук лицо учащегося в трех точках (см. рис. 17). Для этого два больших пальца кладутся на нижнюю челюсть для контроля свободы ее движения вниз, в стороны;

б) с лицевой частью лица соприкасаются указательный и средний пальцы, задача которых —

точечными движениями активизировать работу лицевых резонаторов в момент пения или речи;

в) два безымянных пальца ставятся на точечные стыки суставов соединения верхней и нижней челюсти, чтобы напоминать и контролировать степень открытия рта;

г) одновременно руками регулируется наклон головы (вправо, влево, вверх, вниз), с которой связан подъем и опускание гортани, а следовательно, и изменение качества звука.

Затем учащемуся предлагается петь какую-нибудь попевку, фразу, упражнение. Во время пения педагог пальцами, общими движениями рук регулирует положение головы, открытие рта и свободное движение нижней челюсти, другими пальцами одновременно массирует круговыми движениями переднюю часть лица («маску») с целью усиления ее звукового резонанса. Качество образуемого звука в данный момент будет показателем правильности выполнения подобных манипуляций. Пение упражнений вверх и вниз и смена тесситуры будет подсказывать о возможных изменениях в положении голосовых органов, а следовательно, и в характере мануального воздействия со стороны педагога.

Применение данного метода может быть частичным. То есть ручное воздействие педагога на голосовой аппарат учащегося осуществляется только на отдельные места или точки, от которых может достаточно изменяться качество звука. Например, у начинающих певцов недостаточно открывается и сильно зажимается нижняя челюсть и окологортанные мышцы. Самым эффективным в данном случае является прием ручного физического воздействия на положение и режим работы данных органов. Для этого преподаватель большим и указательным паль-

цами охватывает рот учащегося, стараясь отделить нижнюю челюсть от верхней (см. рис. 18), и регулирует одновременно наклон головы. После пения нескольких упражнений таким способом учащийся сам постепенно привыкает к этому положению голосовых органов и в дальнейшем данный прием исполняет сам, с помощью зеркала.

Второй вариант данного приема несколько сложнее, и мы его используем для освоения техники округления и прикрытия звука. Для этого педагог охватывает одной рукой, например левой, затылок учащегося, большим и указательным пальцами другой руки охватывает боковые части рта.

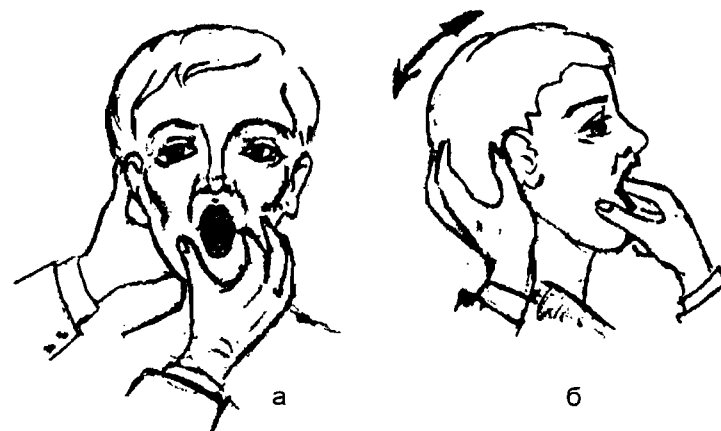


Рис. 18.

Этой же правой рукой, особенно указательным и большим пальцами, регулируется не только форма и степень открытия рта, наклон головы, но и положение губ и форма купола. Ибо практика показывает, что для многих учащихся общепринятые приемы прикрытия звука (как зевок), приближения открытых гласных к более прикрытым часто не достигают цели, т.к. у учащегося еще нет навы-

ков четкой координации движения этих голосовых органов. То есть поющий пытается сделать одно, а в результате получается другое. Руками же, с помощью изменения формы рта, губ, можно помочь учащемуся найти наиболее выгодное положение этих голосовых органов для формирования звука. После того как звук округлится, прикроется, учащийся должен еще некоторое время сознательно придерживаться этого положения голосовых органов, чтобы выработать необходимый навык. Приведем несколько примеров.

Одна студентка, окончившая музыкальный колледж по классу вокала, все же испытывала проблему пения крайних высоких нот в звуковедении и чистоте звуковысотной интонации. В результате занятий в нашем классе было установлено, что данные трудности возникают от неправильного положения головы (слишком вытянутая шея на высоких звуках вперед) и корпуса, выражающегося в скрытой сутулости. Не случайно учащаяся проходила постоянное профилактическое обследование и курс лечения по реабилитации искривленного позвоночника. Занятия с ней строились так, чтобы кроме словесных указаний ей оказывалась помощь «телесная» — прямое воздействие вышеописанным способом на правильность положения этих голосовых органов, особенно на положение корпуса и головы, свободу окологортанных мышц, прогиб позвоночника и расправление груди. После некоторой тренировки по исправлению данных дефектов стал заметно улучшаться звук по тембру, интонации, силе и качеству звучания верхних нот. Петь стало легче, постепенно стало возможным исполнение произведений с высокой тесситурой и высокими нотами.

Пример другой. Студент профессиональному пению не учился, имел лишь небольшой опыт пения в хоре. В процессе занятий профессиональным вокалом в музыкальном вузе у него обнаружилось не только отсутствие певческих навыков, но и приобретение некоторых дефектов голосообразования, усвоенных посредством подражания и неправильного пения. В основном, это сильно «глубокий» глухой звук, отсутствие высоких нот и фальшивая интонация. Пел он на сильно пониженной гортани, опущенной голове и «впалой» груди. Все словесные указания об исправлении данных недостатков почти не достигали цели, так как срабатывали ненужные привычки. Однако мануальное воздействие на положение этих голосовых органов улучшило процесс певческого звукообразования буквально за несколько уроков. Затем стало возможным применение других приемов и методов по развитию техники дыхания и формированию звука. В дальнейшем применение мануального метода было лишь частичным.

Практика показывает, что мануальный метод делает более эффективным применение других вокальных приемов и методов и методики преподавания в целом. Это относится как к начинающим, так и к зрелым певцам, совершенствующим свое вокально-техническое мастерство. Экспериментальные группы, с которыми мы проводили занятия по вокалу с применением данного метода, быстрее и качественнее преуспевали в пении, чем студенты, занимающиеся по традиционной методике. Например, две студентки (20 и 21 года), сопрано, после 1–2-х лет занятий вокалом уже могли петь и включать в концертную программу такие трудные вокальные произведения, как «Ария Царицы ночи»

из оперы В. Моцарта «Волшебная флейта». Бас-баритон (21 год) после двух лет занятий вокалом уже пел труднейший репертуар «Каватину Фигаро» Дж. Россини (опера «Севильский цирюльник», «Каватину Алеко» из оперы С. Рахманинова «Алеко», «Арию Лепорелло» из оперы В. Моцарта «Дон Жуан» и др.).

Таким образом, мануальный метод значительно ускоряет и делает более качественным процесс формирования звука, выработки его высокой беглости (подвижности и плавности), помогает устранять голосовые дефекты у начинающих певцов. Во многих случаях «ручные» подсказки играют почти решающую роль в обучении пению при условии, конечно, если данным методом хорошо овладел сам педагог.

РАЗВИТИЕ РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ

· Кто не поет легато (связно) — вовсе не поет! ...Советую певцам употреблять колоратурное пение хотя бы в упражнениях, если хотят они сохранить свой голос свежим, гибким, изящным, бархатным, даже после долголетней карьеры...

Ф. Ламперти, итальянский педагог

Кантилена и беглость (подвижность) голоса.

Дальнейшее совершенствование певческого голоса основывается на развитии его плавности и подвижности. *Кантилена*, то есть связное плавное пение, в сочетании с хорошей его подвижностью (беглостью) является важнейшим достоинством вокальной техники певца. Певучесть, кантиленность — результат правильной техники голосообразования и звуковедения. Достигается кантилена ровным и максимальным по длительности произношением гласных и быстрым четким произношением согласных. Развитие кантилены требует хорошо развитого певческого дыхания. Упражнения следует петь так, чтобы звук был в одной позиции, а вибрато при переходе от звука к звуку оставалось устойчивым. Кантилена считается венцом вокального мастерства певца.

Понятие кантилены связано с понятием «бельканто», что в переводе с итальянского означает «пре-

красное пение». Этот стиль пения достиг своего весомого развития в итальянской и частично в русской вокальной школе. Возможно, это связано с тем, что итальянский, а также украинский, русский и особенно старославянский церковный язык являются наиболее певучими. Поэтому и кантиленное пение в этих странах, питаемое истоками народной песни (для которой характерна протяжность, распев) и под влиянием церковного пения, выработало свой стиль кантилены, предельно насыщено психологическими нюансами, исходящими не только из музыки, но и из содержания словесного текста произведения.

Упражнения и попевки на легато являются основой выработки кантилены. Такие упражнения с постепенно удлиняющимися фразами хорошо развивают певческое дыхание. Так же, как и целенаправленная тренировка певческого дыхания на удлинение выдоха способствует плавности, связности звуковедения.

Приведем несколько упражнений и попевок, которые можно использовать для развития кантилены. Данные упражнения и попевки поются на удобные гласные или слоги, произвольно настраивающие голос на звонкое прикрытое звучание, усвоенные нами в предыдущих этапах. Каждое упражнение и попевку следует петь с тенденцией широты, удлинения ее звучания:

— вариант I:

Ах ты, ноченька, рус. нар. песня



— вариант II:

Ноченька, рус. нар. песня

Обр. М. Слонова

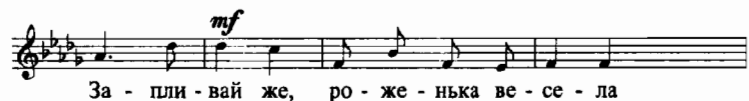


Г. Майборода

Запливай же, роженька весела

(на укр. яз.)

умеренно, распевно



«Песня Вани» из оперы М. Глинки

«Иван Сусанин» («Жизнь за царя»)

умеренно быстро



Не светится оконце

Неаполитанская нар. песня



Портаменто и глиссандо.

Портаменто представляет собой способ соединения соседних звуков легким умеренным их скольжением. То есть переход от звука к звуку осуществляется как бы «скользя» по промежуточным полутонам и даже четвертьтонам.

Портаменто — это один из видов кантилены, то есть связного льющегося пения. Однако если при пении на легато переход от звука к звуку

очень точен, то при портаменто допускается легкий «распев» между ними, но не переходящий в «завывание».



Переход ко второму звуку должен быть плавным, сначала как бы едва касаясь его. Затем следует устойчивое по высоте его воспроизведение.

Прием портаменто используется как в народной пении (особенно в цыганских песнях и романсах), так и в классическом вокале, в целях усиления эмоциональной выразительности музыкальной фразы.

Глиссандо так же, как и портаменто, представляет собой исполнительский прием соединения одного звука с другим посредством плавного скольжения без выделения отдельных промежуточных ступеней. В отличие от портаменто, которое чаще употребляется самим певцом (разумеется, в рамках умеренности), глиссандо указывается в нотном тексте композитором. Этот прием часто встречается в классической вокальной музыке, особенно в произведениях для колоратурного сопрано. Обозначается глиссандо чертой или волнистой линией между звуками (~~~~~~).

Для освоения навыка портаменто или глиссандо показаны упражнения и попевки. Такие упражнения полезно исполнять двумя способами. Первый раз обычным способом, на легато, второй раз — с портаменто:



Навык портаменто можно отрабатывать и на попевках:

Ж. Массне. «Элегия»



Начальные два звука данной попевки (октавный ход «ре-ре») предполагают портаменто. Чтобы облегчить его исполнение, поющий должен представить, что между этими двумя звуками находится хроматическая гамма, которую нужно спеть в быстром движении, а при необходимости и попеть ее, как вспомогательный прием.

Однако если портаменто у учащегося все-таки не получается, то полезно потренироваться этому виду звуковедения в обычной разговорной речи на интонациях удивления и утверждения (портаменто вверх и вниз). Для этого показано ознакомиться и с интонационно-речевым методом.

Филировка звука.

Филировка — это умение усиливать и ослаблять звук без изменения его высоты и качества звучания.

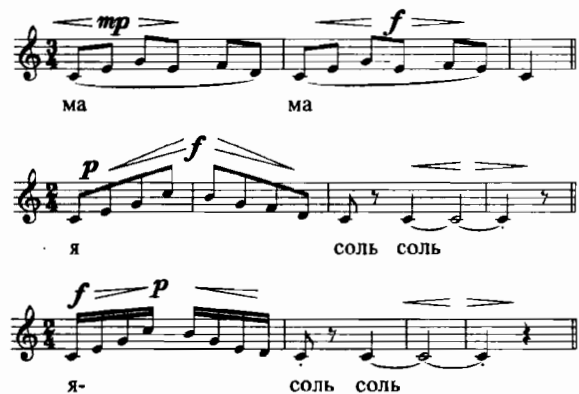


К освоению филировки принято приступать на более поздних этапах обучения, когда голос уже примерно на 3/4 поставлен, когда найдена координация (согласованность) в работе голосовых органов. Тогда звук почти сам филируется. Певец по желанию делает крещендо, диминуэндо в любой тесситуре и на любой гласной. Разумеется, что пе-

ние специальных упражнений улучшает навык филировки. Правда, есть другой путь развития певческого голоса и навыка филировки, осуществляемой с самого начала обучения. Этим методом пользовались старые итальянские мастера пения, которые начинали постановку голоса с нахождения лидирующих звуков. Затем дальнейшее развитие голоса строилось на совершенствовании звучания этих лидирующих звуков, распространения принципа их звучания по всему диапазону. Практика показывает, что данный опыт не следует забывать, особенно если к этому располагает индивидуальность обучающегося.

Начинать освоение филировки лучше в следующей динамической последовательности: от меццо форте к форте. Затем возможны усложнения.

Также показаны и вспомогательные упражнения, трезвучия, арпеджио, пассажи на усиление звучания в центре и ослабление силы звука по краям. Затем филирование звука сменяется в обратном направлении:



Также для развития навыка филировки показаны упражнения, сочетающие в себе выдержанные

звуки, ходы на удобные мелодические интервалы, удобное произношение гласных и согласных:



Развитие беглости (подвижности) певческого голоса.

Беглость, или подвижность, голоса отчасти является природным качеством. Однако умение петь очень быстро, подвижно достигается все-таки упорным трудом. Упражнения в быстром темпе являются своеобразной гимнастикой для голосового аппарата, особенно для гортани, делая ее гибкой, эластичной, свободной от напряжений. В результате улучшается качество звука и выносливость голоса.

Особую пользу певцу дает колоратурное пение (пение быстрых пассажей, мелизмов, трелей и т.п.). Старинные вокальные школы считали владение колоратурой обязательным для всех типов голосов, включая баритонов и басов. Такой же обязательной она должна быть и в наше время. Ибо колоратура — это украшение и залог долговечности голоса. В колоратурных украшениях певец получает возмож-

ность довести свою вокальную технику до автоматизма. Здесь срабатывает закон так называемой физиологической инерции. Например, при быстром движении голосом вверх нервная система не успевает перестроиться и певец поет звуки верхнего регистра в той же необходимой позиции так же легко и непринужденно, как и предыдущие нижние звуки.

Для освоения навыка быстрого подвижного пения можно петь новые или ранее описанные нами упражнения и попевки, но в более подвижном темпе.

быстро

Я соль, соль

быстро

Я соль, соль

Вышеприведенные упражнения можно петь всем типам голосов. Последующие упражнения дифференцированы:

— для средних и низких голосов:

Ф. Абт. Вокализ №17

Allegro marcato (быстро, подчеркивая)

Allegro marcato (быстро, подчеркивая)

— баритон:

Дж. Россини «Каватина Фигаро»

Из оперы «Севильский цирюльник»

быстро

ля - ля - ля ля - ля ля - ля - ля - ля

— бас:

Рондо Фарлафа,

из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила»

Vivace assai (очень быстро)

$\text{♩} = 176$

Бли - зок уж час то - рже - ства мо - е - го

Освоение навыка пения на стаккато.

Умение петь на стаккато, то есть отрывистым коротким звуком, крайне важно для всех типов голосов, особенно для высоких лирических и колоратурных сопрано. Для них написано много вокальных произведений, где преобладает так называемая стаккатная техника звуковедения. Это объясняется физиологическими возможностями данного типа голоса — малым строением гортани и короткой длиной голосовых связок. Однако в целом для развития подвижности, выносливости и долговечности голоса стаккатная техника нужна всем певцам.

Произношение певческого звука на стаккато должно быть легким, четким движением голосовой щели. Недопустимо пение на стаккато с помощью массивных толчков дыхания. Певческий выдох должен осуществляться непрерывно, спокойно, как во время пения на легато. Сила звука должна быть небольшой. В местах, поющих на стаккато, обычно динамика не указывается. Потому что петь стаккатные пассажи крупным массивным звуком невозможно и не нужно. Высокая частота звука, особенно у высоких сопрано, произвольно обеспечит хорошую полетность и слышимость его в большом зале на любом нюансе громкости.

Для развития навыка пения на стаккато показаны отдельные упражнения и попевки:



— сопрано и меццо-сопрано:

Дж. Россини

«Альпийская пастушка»

Allegretto (♩ = 152)



Куплеты Адели

Из оперетты И. Штрауса «Летучая мышь»



— лирико-колоратурные и колоратурные сопрано:

А. Хомеди

Казахский вальс

быстро



Л. Делиб

Кукла

Andante (не спеша)



В. Моцарт.

Ария Царицы ночи из оперы «Волшебная флейта»



— баритон, бас:

Ария Дона Базилио

из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник»

Allegro (скоро)



— тенор:

Песенка Герцога

из оперы Дж. Верди «Риголетто»

Allegretto (оживленно)



Существует еще один прием улучшения стаккатной техники — это фиксированное внимание поющего на работе его голосовых связок, когда он заставляет их смыкаться усилием воли очень коротко и четко. Чтобы звуки не тяжелели, не делались слишком крупными, объемными, не следует поднимать мягкое нёбо в пении, делать купол. Ноты стаккато надо делать плоскими, близко к зубам.

Для начинающих учащихся показано освоение стаккато поэтапно. Сначала звуки на стаккато

поются протяжно («ленивое» стаккато), затем быстро.

Трель.

Под трелью следует понимать мелодическое украшение, состоящее из двух быстро чередующихся соседних звуков, из которых нижний, определяющий высоту трели — основной, верхний — вспомогательный. Выполнение трели достигается не отдельным интонированием верхнего и нижнего звука, а умением укрупнить, «раскачать» свое вибрато до такой степени, чтобы отчетливо были слышны верхний и нижний звуки в интервале секунды. Данные колебания должны быть очень точны. Колебания на одном звуке не допускаются. Такую трель старинные мастера пения называли «козлиной трелью».

Правильное исполнение трели возможно при свободной и очень подвижной гортани. Для того чтобы зазвучала трель, необходимо легким толчком привести гортань в колебательное движение (при переходе от звука к звуку или при пении форшлага). Затем следует хорошо фиксировать внимание на том, чтобы в трели ясно выделялись верхний и нижний звуки. Подобные колебания возникают и при естественном вибрато, но там они невелики по размаху и малоощутимы. В трели они более ощутимы и подвластны контролю.

Упражнения на трель следует осваивать медленно, следя за чистотой интонации соседних нот. Сначала поются упражнения на чередование двух звуков с ускорением, по терциям и даже квартам, затем — по секундам. Вначале трель должна быть непродолжительной. Когда обучающийся почувствует свободное движение гортани, трель можно де-

лать более длительной. Для начала развития трели у начинающих певцов очень эффективны следующие упражнения:

Упражнение 1

ма- ма- а-
я- я- соль, соль

Упражнение 2

я- соль, соль

Упражнение 3

ма- ма- а- соль, соль

(Напомним, что трель обозначается знаком «tr~~~~» и ставится над нотой. К этому обозначению может добавляться диез или бемоль, если меняется тональность.)

Когда учащийся научится петь данные упражнения интонационно точно, легко, без подъездов и в высокой позиции, то можно осваивать другие упражнения, совмещая при этом филировку звука.

пишется исполняется

$p < f > p$ $p \sim \sim \sim \sim f \sim \sim \sim \sim$

Приведем несколько попевок, на которых хорошо закреплять навык трели и других украшений мелодии, усвоенных в упражнениях:

Ф. Шопен
соч. 74 №1



А. Алябьев
«Соловей»



М. Кропивницкий
«Соловейка»



Умение исполнять трель с усилением и ослаблением звучания производит хороший эффект на слушателя. Однако изменение динамики звука на трели допускается после отработки ее звучания на небольшом звуке, в удобной тесситуре (примерно в диапазоне до — соль², ля²). Не менее важным требованием для учащегося является умение вовремя остановить трель, когда в ней нет необходимости. Поэтому позже, по освоении трели, показаны упражнения на чередование трели и ровного, почти прямого звука с маловыраженным вибрато:



В целом, трель — один из самых сложных и самых полезных видов вокальной техники беглости. В некоторых произведениях, написанных для колоратурных сопрано, как, например, «Сказки Венского леса», «Весенние голоса» И. Штрауса, трель является как бы основой художественного образа.

Способность к трели — особый психодвигательный дар. Счастье для певца иметь природную трель. Однако выработанная трель может не уступать природной. Трели обычно лучше исполняют певцы, у которых ярче живет внутреннее слышание ее идеального художественного звучания. Голос в этом случае как бы сам, непроизвольно, находит лучший способ ее воспроизведения.

Развивать трель необходимо всем типам голосов — низким и высоким. Разумеется, возможности развития колоратурной техники у женских и мужских голосов неодинаковы, и, хотя некоторые низкие голоса могут хорошо поддаваться развитию техники беглости*, в целом, высокая колоратурная техника и, в особенности, трель — «козырь» высоких женских голосов. Другим типам голосов трель больше необходима для активизации тонуса работы гортани, дыхания, приобретения свободы и легкости пения.

* В истории пения имелись случаи, когда низкие голоса могли соревноваться в технике подвижности с высокими голосами. Например, известный певец и вокальный педагог бас-баритон К. Эверарди во втором акте оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник» не хотел уступать в технике трели выдающейся колоратурной певице Аделине Патти, «желая проучить капризную знаменитость» (И. И. Вайштейн. Камилло Эверарди. Киев. 1924).

Освоение навыка пения на пиано и мецца воче (вполголоса).

Профессиональные вокалисты знают, что петь очень тихо, опертым звуком, на дыхании, не переходя на фальцет, и сохранять при этом тембр и четкость дикции — значительно труднее, чем петь громко, на форте. Многим начинающим певцам это вовсе не удастся. Однако по мере усвоения других вокальных навыков станет возможным освоение и техники пения на пиано.

Пение на пиано осуществляется в той же певческой позиции, что и на форте. Принцип смешанного голосообразования, округление и прикрытие звука сохраняется.

Несколько отличается от пиано и форте пение на мецца воче, что в переводе с итальянского означает «вполголоса». Если звук на пиано и пианиссимо обычно сохраняет все качества и характер обыкновенного форте, то звук на мецца воче меняется. Грудное звучание сводится до минимума. В голосе преобладает головное звучание, но звук переходит не в фальцет, а в легкий микст (укрепленный фальцет). Такой вид микста позволяет певцу быть хорошо слышимым в зале.

Следовательно, чтобы запеть на пиано, нужно снизить силу звука, не меняя при этом певческой позиции. То есть имитировать форте, а петь на пиано. Для того чтобы запеть на мецца воче, необходимо не только снизить громкость, но и максимально убрать его грудную окраску и больше оставить головную (фальцетную) окраску звука. Переход с форте на пиано и с пиано на форте или мецца воче лучше отрабатывать на простых и хорошо известных упражнениях:



Примечание:

1. при смене нюансов: форте — пиано, пиано — форте нельзя менять положение рта, глотки и гортани;
2. при пении на мецца воче положение артикуляционных органов рта и глотки может изменяться согласно изменению качества звука (перехода на микст);
3. по мере израсходования дыхания необходимо усиливать работу губ, щек и носа (губного и лицевого резонанса). Это поможет удержать звук ровным, предотвратить его от ненужного углубления, опрокидывания назад.

Применение пиано, форте и мецца воче зависит от характера музыки и содержания словесного текста вокального произведения. Например, в одном произведении хорошо сочетается контрастное форте и пиано, в другом — форте и мецца воче и т. п.

Умение петь на пиано и мецца воче — показатель высокой певческой культуры и технического мастерства певца.

Вокализы.

Под вокализом принято понимать музыкальное произведение для голоса без словесного текста. Учебные вокализы являются средством закрепления и дальнейшего совершенствования техники пения, приобретенной при пении упражнений, попевок. Отсутствие слов дает возможность больше сосредоточивать внимание на технике звуковедения и выразительности музыкальной фразы. Исполняются вокализы либо на гласный слог (А, МА, Я), либо с названием нот.

Количество освоения вокализом должно быть небольшим, но само освоение их должно быть доведено до предельной «впетости».

Среди авторов распространенных сборников вокализов — Ф. Абт, Г. Зейдлер, Г. Панофка, Дж. Конконе, А. Варламов, М. Глинка и др. Кроме учебных существуют концертные вокализы, дающие возможность показать красоту певческого голоса, как, например, «Вокализ» С. Рахманинова. В то же время при воспитании голоса можно обойтись и без вокализов. Но это касается тех учащихся, у которых от природы при пении слов не нарушается техника звукообразования и звуковедения. Для большинства же учащихся пение вокализов можно считать обязательным и крайне полезным. Многие вокальные педагоги и певцы с целью поддержания голосовой формы поют вокализы до самой глубокой старости.

ПОДГОТОВКА ПЕВЦА К ПЕНИЮ ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

*Не в силе звука достоинство певца,
а в полноте эмоционально звукового
насыщения музыкальной фразы.*

И. Ершов, русский певец, педагог

Развитие эмоционально-художественной выразительности певческого голоса.

Совершенствование вокальной техники тесно связано с эмоционально-художественной стороной пения, с умением передавать голосом все элементы содержания, заложенные в произведении. По мнению некоторых известных певцов, педагогов и режиссеров, мастерство певца или актера решающим образом зависит от степени его эмоционального воздействия на слушателя, т. е. если нет внутреннего огня у певца, то он не сможет воспламенить своих слушателей. Поэтому каждый певец должен выработать у себя качество так называемой «легкой эмоциональной возбудимости», чтобы с необычайной легкостью вызывать у себя нужные эмоции и затем передавать их через звуковое воплощение слушателю. Известный певец и оперный режиссер В. Лосский писал, что за 35 лет работы с певцами в Большом театре убедился, что путь к образу идет от его внутреннего содержания через эмоцию к внешней форме, то есть, «надавив на нужную кнопку», получив соответствующую

эмоцию, певец получает возможность производить воздействие на слушателя (*В. Лосский. Мемуары, статьи и речи. Воспоминания о Лосском. М., Госиздат, 1959*).

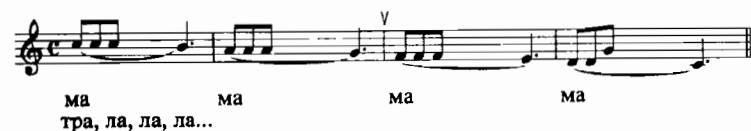
Эмоциональная выразительность голоса питается воображением певца, его умением увидеть мысленным внутренним взором то, о чем говорится в произведении, и передать это видение слушателю. Иначе слова и звуки будут мертвыми. То есть вообразить — значит увидеть. Увидеть образ сначала в целом, а затем в деталях. Однако такая правдивая выразительность голоса возможна при выполнении некоторых условий:

1. Соблюдение чувства меры, чтобы степень эмоционального захвата и воображения не приводила к натуральному переживанию, натуральным слезам, которые не производят должного впечатления на слушателя.

2. Физическая свобода голосового аппарата и всего тела.

3. Убежденность певца в том, что то, о чем он поет, действительно правда.

Для развития эмоциональной выразительности голоса и творческого воображения поющего полезно пение упражнений и попевок с различным эмоциональным подтекстом: гневно, с упреком, гордо, торжественно, весело и т. д.



При пении подобных упражнений важно добиваться, чтобы перемену тембра в голосе мог легко определить другой человек — педагог,

учащийся и др. Постепенно задачи на развитие эмоциональности и воображения можно усложнять. Например, спеть слог, слово, фразу с торжеством победы, с болью разлуки или потери близкого человека:

Б. Шереметьев
«Я вас любил»



подтекст 1: сожаление, возможно было бы все по-другому;

подтекст 2: с радостью и гордостью об испытанном чувстве;

подтекст 3: с упреком: «Если бы я был понят вами, было бы все по-другому» и т. п.

Очень эффективным является практикуемый нами игровой метод — «пение учащегося перед воображаемой аудиторией». В качестве слушателей может быть группа или несколько групп учащихся. Ученик поет упражнение или фразу с определенным эмоциональным подтекстом (грустно, весело или более сложное настроение), поочередно адресуя свое пение то одной, то другой группе и мысленно требуя, чтобы слушатели пели с ним с теми же интонациями, тем же тембром и т.п. Пение подобным методом раскрепощает учащегося, приучает его вкладывать определенные музыкальные эмоции в упражнениях, а затем и в произведениях. Так происходит соединение техники пения с исполнительскими задачами. Воображение и голос певца подготавливаются к раскрытию вокального образа произведения.

Многие певцы, к сожалению, пренебрегают хорошей дикцией.

Энрико Карузо, итальянский певец

О дикции и орфоэпии в пении и речи.

Под дикцией принято понимать четкость словесного произношения. От хорошей дикции во многом зависит качество певческого звука и его выразительность. «Хорошо сказанное слово наполовину спето», — говорил гениальный певец Ф. Шаляпин. Однако практика показывает, что для певца, поющего прикрытым звуком (в академической манере), петь четко, разборчиво — задача не из легких. Возможно, многие слушатели не любят классическую вокальную музыку и, в частности, оперу, из-за того, что не понимают, о чем поют певцы. Ни один оперный театр не избавлен от этого недостатка. Английский врач-отоларинголог Александер проводил специальные наблюдения на этот счет и установил, что слушатели оперных спектаклей не понимают огромного количества слов. Например, в опере Дж. Пуччини «Тоска» из 100 слов итальянская аудитория воспринимает всего 9. В опере «Риголетто» Дж. Верди — 15 слов; англичане в опере «Кармен» Ж. Бизе улавливают всего 10 слов и т.п. Некоторые певцы, понимая данную проблему, старательно заботятся о своем произношении, дикции. Так, например, выдающийся певец нашего времени Лучано Паваротти считает, что нужно очень много работать над хорошим произношением. И не просто работать, а трудиться в поте лица, подобно подневольному рабу, до тех пор пока не появится необходимый автоматизм, и певцу уже не нужно будет думать о дикции и беспокоиться о ней (*Музыкальная жизнь, 1986*).

Качество дикции зависит от четкости и скорости произношения согласных и полноты произношения гласных звуков. Если в разговорной речи произношение гласных и согласных примерно одинаково по времени, то в пении звучание гласных удлиняется. Гласные в пении должны произноситься сразу, без подъездов, обретая всю свою полноту и насыщенность звучания. «Вялые» губы и язык в пении недопустимы. Качество дикции в пении зависит и от ряда других факторов:

1) от полетности, звонкости звука, то есть наличия в голосе певческой форманты. Исходя из этого, некоторые педагоги более занимаются не самой дикцией, а выработкой полетности, звонкости голоса учащегося. В результате чего улучшается и дикция;

2) от силы звука. Наилучшая разборчивость слов бывает при средней силе звука. При слишком громком или тихом пении качество дикции несколько ухудшается;

3) от высоты спетой ноты и общей тесситуры. Наилучшая разборчивость слов наблюдается на средних нотах. На верхах, низах и переходных нотах дикция заметно ухудшается;

4) от типа и вида голоса. Хорошая дикция чаще встречается у мужских голосов. У женских и детских типов голосов на крайних верхах и низах дикция ухудшается. Гласные звуки, начиная от $л\ddot{a}^2$, $с\ddot{i}^2$ -бемоль, часто звучат неразборчиво с оттенком «А»;

5) от интонационной выразительности произношения слов. Например, опытные профессиональные певцы стремятся улучшить дикцию не за счет «бездушного вычеканивания» отдельных слогов, а за счет наполнения их художественным содержа-

нием, обогащением каждого слова, фразы и всего текста художественными ассоциациями и личным **жизненным опытом**. *Отдельное подчеркивание* слов, слогов возможно, но чаще служит для усиления выразительности произношения текста. Для этого поющий должен вдумываться, вслушиваться в логику развития словесного текста, как слово сочетается с музыкой. Большую помощь певцу оказывает ориентир на главные слова во фразе текста и даже на отдельные слоги. Например, в русской народной песне «Ах ты, степь широкая» есть смысл выделить слог «ро» в слове «широкая» как определяющий.

Подчеркивания и чеканной остроты подачи каждого слова и даже слога требуют произведения маршеобразного, героического и скерциозного характера, особенно, где преобладает юмор, сатира.

Некоторой особенностью произношения словесного текста отличается коллективное пение. Например, в хоре кроме четкости произношения согласных, от певца требуется синхронность артикуляции всех поющих, которая возможна благодаря четкому следованию за дирижерским жестом.

О вокальной орфоэпии.

Немаловажное значение для правильности произношения и ясного донесения до слушателя словесного текста имеет знание и выполнение поющим правил *вокальной орфоэпии*. Под орфоэпией понимается соблюдение норм произношения, принятых в литературном языке.

В соответствии с правилами, произношение гласных в пении и речи отличается:

гласные, падающие на короткий звук, произносятся в пении так же, как и в речи. Ударные

не изменяются, неударные сокращаются (редуцируются);

гласные, падающие на длительный звук, произносятся, как и пишутся (см. табл.).

Речевая орфоэпия		Вокальная орфоэпия	
пишется	произносится	произношение гласных на краткий звук	произношение гласных на длительный звук
глядели	гледели	гледели	глядели
сердечные	сердечныи	сердечныи	сердечные
далекий	далекый	далекый	далекий
пяточок	петачок	петачок	пяточок

Для выработки хорошей дикции, орфоэпии и разборчивости словесного текста, а также связности (кантиленности) пения важно усвоить два главных правила.

Первое правило — гласные звуки нужно петь дольше (разумеется, с учетом темпоритма), а согласные произносить четко, не очень быстро.

Второе правило — если слог оканчивается на согласную, то его следует переносить к последующему согласному. Например, фраза из поэтического текста обычно записывается под нотами с учетом грамматических правил, расположения гласных и согласных, а исполняется с учетом вокальных правил группировки согласных и гласных.



Для более эффективного освоения данного навыка мы практикуем прием замедленного пропевания отдельных слогов, слов, фраз словесного текста. При этом на гласные звуки делаются остановки, ферматы, чтобы учащийся ощутил и зафиксировал позицию полноты звучания гласных и мгновенное произношение согласных: «Сре - дышу - мно - го - ба - ла...» Затем произведение поется в обычном темпе-ритме. Положительный результат ощущается уже после одного-двух таких пропеваний.

*Пение и существование образа —
нерасторжимы.*

Б. Покровский, оперный режиссер

Работа певца над вокальным произведением.

Работу над вокальным произведением можно разделить на три этапа:

1) общее ознакомление с вокальным произведением;

2) углубленное изучение содержания и музыкальной формы произведения. Освоение сложных технических мест. Работа по кускам, фразам и пропевание произведения в целом. Запоминание произведения наизусть. Работа над вокальным образом;

3) подготовка произведения к исполнению его перед слушателями.

Общее ознакомление с произведением можно осуществлять посредством пропевания нотного текста и, возможно, через прослушивание звуковой записи. Такое прослушивание должно быть не больше 1-2 раза, чтобы не копировать чужое исполнение, не привыкать к штампам, а, получив

общее представление о произведении, учиться выработать свое понимание, свою исполнительскую трактовку (толкование). Затем следует приспособить произведение к своим голосовым возможностям. При необходимости — транспонировать произведение в удобную тональность. В произведениях куплетной формы отобрать наиболее интересные куплеты и выстроить четкую драматургию сюжета. Следует заметить, что никогда не надо жалеть время на транспонирование произведения. Полтона для певца — много значит. Пение в удобной тональности способствует развитию голоса, произведение лучше «впевается», «ложится» на голос, и профессиональные певцы этому вопросу придают очень большое значение.

Для вокально-технического освоения произведения рекомендуется выделить трудные места в отдельную попевку и пропеть ее в различных тональностях. Можно ее ритмически и мелодически несколько видоизменить, сделать из нее упражнение и петь в качестве распевки, затем попробовать спеть в контексте всего произведения.

Для углубления в содержание и понимание музыкальной формы произведения музыканты и певцы используют в основном два метода. Одни постигают произведение больше интуитивно, в процессе многократного вдумчивого пропевания произведения (не исключая работы по частям, фразам) и получения общих сведений о произведении: стиле, эпохе, традиции исполнения и т. п. Другим учащимся необходим более подробный музыкально-исполнительский анализ произведения: установление исторических сведений о произведении, его авторах, стиле, музыкальной среде и традициях исполнения, определение содержания и музыкаль-

ной формы (2-, 3-частная, куплетная), соотношения роли слова и музыки. Если, например, в произведении главное — слово, а музыка носит больше подчиненное значение, то нужно продекламировать текст без музыки, проникнуться его значением. Затем, после такой тщательной проработки, можно сложить, письменно или устно, исполнительский план произведения: определить, что в нем главное, что второстепенное, какие моменты следует выделить, приглушить и т.д. Некоторые исполнители ставят себе карандашом дополнительные пометки в нотном тексте произведения, которые служат им ориентиром в пении.

Раскрытие вокального образа произведения.

В вышеописанном разделе мы, рассматривая работу над вокальным произведением, непроизвольно ознакомились и с работой над вокальным образом. Ибо без вокального образа произведения не бывает. Напомним, что такое образ. Музыкальный образ можно охарактеризовать как целостное эмоционально окрашенное представление действительности (о жизни, событиях в жизни людей, явлений природы) воплощенными средствами музыки или синтеза музыки и слова. Композитор создает свой образ произведения и, наконец, исполнитель-певец создает как бы заново его вокальный образ.

В каждом вокальном произведении, кроме основного образа, могут быть вспомогательные (образы второго плана). Например, сочетание главного и второстепенных персонажей, образ народа, природы и другие, характеризующие события данного времени. Вместе с тем, само вокальное произведение уже образ, несмотря на то что оно состоит из ряда других контрастных образов.

Раскрытие вокального образа обычно осуществляется тремя путями:

1) посредством технического освоения произведения, неоднократным пропеванием отдельных мест, трудных интервалов, пассажей и т.д. В данном случае образ как бы «вырастает из техники», благодаря улучшению техники пения;

2) посредством музыкально-выразительных средств: темпа, динамики, агогики, дикции и др.;

3) с помощью внутренних мыслительных и эмоциональных действий певца — работы воображения, воли, эмоций.

Профессиональные вокалисты используют данные три средства почти одновременно. Однако много зависит от индивидуальности певца и исполняемого им произведения. То есть в каждом произведении есть своя соподчиненность выразительных средств. В одном случае наиболее выразительным элементом раскрытия образа является темп и ритм (как, например, в маршеобразных произведениях); в другом — мелодия (кантилена) и даже отдельный какой-то мотив, штрих, нюанс; в третьем — колоратурные пассажи, украшения, стаккато или блестящее звучание высоких нот в каденциях и т.п. Здесь раскрытия вокального образа и успех выступления певца во многом будет зависеть от его вокальной техники. Однако есть произведения, где раскрытие образа во многом зависит от эмоционально-мыслительной работы певца, его воображения, жизненных наблюдений, умения подмечать явления природы и характеры людей, их движения, позы, интонации голоса, чтобы затем выразить это в пении. С этой целью важно хорошо уяснить идею произведения (главную мысль) и создать к словесному тексту подтекст.

Главную мысль произведения можно определить краткой формулой, как, например, «герой-победитель» или «отверженная любовь» (Ленский в опере П. Чайковского «Евгений Онегин») и др. Нередко идея произведения выражена в самом его названии и одновременно составляет его программность (краткое содержание).

Подтекстом принято называть то, что находится за словами, что под ними подразумевается. Подтекст всегда течет под словами текста произведения. Возникает так называемый внутренний монолог. Каждая фраза, произнесенная певцом или чтецом, сопровождается внутренним монологом, даже когда исполнитель к этому не стремится и не думает о содержании текста, а думает о чем-то другом. Это «другое» есть тоже подтекст.

Есть произведения, где при одних и тех же словах подтекст должен постоянно изменяться. Иначе не будет раскрыт смысл произведения. Например, в романсе П. Чайковского (сл. А. Толстого) «Кабы знала я» одна и та же фраза словесного текста «Кабы знала я, кабы ведала» повторяется 6 раз. Однако значение этих слов при каждом их повторе изменяется посредством смены музыкального сопровождения, ритма, лада, гармонии. Однако певец, придерживаясь музыки и текста, должен создать свой подтекст, который бы дополнил мысль автора:

П. Чайковский
«Кабы знала я»



подтекст 1: тоска о прошлом, осознание прошедшего;

подтекст 2: радостные воспоминания;

подтекст 3: осознание суровой действительности, внутренний вопль, отчаяние, с каждым произносимым словом проявляется причина несчастья.

Созданию подтекста и проникновению в образ произведения могут помочь примерные вопросы, на которые поющий должен попытаться ответить:

— что чувствует герой-персонаж в данный момент?

— что хочет?

— что думает?

— что делает?

и др.

В создаваемом образе произведения надо найти его главную сущность, определить главную черту характера, чтобы вокруг неё развивать затем свою творческую мысль.

Глаза говорящего зажигаются о глаза слушающего.

Цицерон

Исполнение вокального произведения перед слушателями. Об исполнительской интерпретации (толковании) произведения.

Певец, как и каждый музыкант-исполнитель, при пении произведений перед слушателями стремится выполнить все, что записано в нотах. Однако в связи с тем, что в нотах все записать невозможно (окраску голоса, интонацию, дикцию, частичные изменения темпоритма, динамики

и др.), каждый певец расшифровывает нотный текст по-разному, исходя из своих исполнительских возможностей. В таком случае говорят, что исполнитель интерпретирует, то есть предоставляет свой вариант исполнения произведения слушателю. Возможно, и в этом вся оригинальность и красота исполнительского искусства. Поскольку сам исполнитель, даже при всем своем желании, не может исполнять одно и то же произведение одинаково (где-то изменен темп, акцент и т.д.), то и каждая его интерпретация будет не похожей на прежние. Поэтому живое исполнение всегда ценнее, чем звуковая запись, так как оно дарит слушателю новые исполнительские варианты, освежается новыми исполнительскими находками.

Из всех выразительных музыкальных средств особо влияет на интерпретацию и образ вокального произведения темп и его производные — агогика и рубато. Если под темпом понимается скорость движения, в которой исполняется данное произведение, то агогика означает небольшие замедления и ускорения темпа.

Рубато — означает ускорение и замедление темпа внутри отдельной фразы или ее части при условии сохранения общего темпа. То есть время, отнятое у одной фразы или части ее, должно тут же быть возмещено, отдано другой ее части. Такие незначительные ускорения и замедления темпа внутри каждой музыкальной фразы, и даже в рамках одного такта, при сохранении общего темпа, освежают исполнение, придают ему живое дыхание.

На качество и характер исполнения произведения певцом влияет присутствие слушателя. Пе-

вец под эмоциональным воздействием слушателя вынужден интуитивно или сознательно корректировать музыкальную фразу, выразительную интонацию, нюансы, штрихи и всю шкалу исполнительских средств. «Зрительный зал и идущие из него на подмости струи чувства шлифуют образ неустанно, постоянно», — писал Ф. Шаляпин в своей книге «Маска и душа». Не случайно лучшие исполнительские варианты вокальных произведений известных певцов были записаны не в студийных условиях, а в слушательских аудиториях.

*Суть искусства есть очарование.
Все недостатки можно простить
художнику, если его создание очаровывает.*

И. Репин, русский художник

Об обаянии, простоте, искренности и нравственности певца.

Под обаянием понимается притягательная сила, очарование, исходящее от кого-то, чего-то, в данном случае от певца. Многие известные певцы, актеры обаяние считают едва ли не самым решающим в области эмоциональной выразительности и влияния исполнителя на слушателей. Певец или актер не может знать границ своей обаятельности, насколько она объемна и действенна, однако зритель-слушатель это чувствует.

Можно сказать, что высокий артистизм исполнителя часто сочетается со сценической его обаятельностью. К. Станиславский отмечал, что выдающийся русский бас Ф. Шаляпин, кроме

совершенной вокальной техники и музыкальности, выразительности исполнения, отличался неслыханным личным обаянием. Позже, в процессе длительных творческих поисков, великий режиссер назовет обаяние высшим артистическим даром певца или актера. Также особым даром обаяния отличаются такие известные певцы, как М. Каллас, Б. Руденко, Е. Мирошниченко, М. Кабалье, М. Биешу, Л. Паваротти и др. Например, при выступлениях С. Лемешева на протяжении его 50-летней творческой вокальной карьеры пресса, кроме голосовых и исполнительских качеств, всегда особо отмечала его обаятельность как характерную черту личности певца.

Можно ли развить обаятельность? Многие считают это качество врожденным даром. С этим нельзя не согласиться. Однако многое зависит от вокально-сценического воспитания певца и исполняемого им репертуара. Враг обаяния — самопоказывание (самолюбование), демонстрирование, вместо создаваемого образа, самого себя, свой голос. Поэтому при обучении пению следует учить учащегося отличать истинное обаяние от ложного самопоказывания.

Многое зависит от исполняемого вокального репертуара. Например, одни вокалисты более обаятельны в лирическом репертуаре, другие — в драматическом.

С понятием обаятельности тесно взаимосвязаны другие родственные понятия, такие, как «простота», «естественность», «искренность», «эмоциональная “заразительность”» и др. Простоту в исполнительском искусстве различают двух видов: простота примитивная («простота

хуже воровства») и простота сценическая, найденная в результате сложных творческих исканий, углубленной работы над техникой и выразительностью пения. Великий польский пианист и композитор Ф. Шопен писал, что самое главное — это простота. «После того как проиграешь громадное количество упражнений, появляется во всем своем очаровании простота как венец искусства. Кто хочет добиться этого сразу, никогда не доберется до нее; нельзя начинать с конца (*И. И. Мартынов. Ф. Шопен. Искусство. 1952*).

Примерно то же характерно и для вокального искусства.

Об искренности и нравственности в пении.

Искренность, правдивость, непритворность выражения вносят особый нюанс в исполнительское мастерство певца. Искренность есть и моральная категория, зависящая от моральных и нравственных качеств музыканта-исполнителя, певца. Обычно композитор и исполнитель выражает в своем творчестве то, в правильность чего он верит. Через свое творчество он выражает свой морально-эстетический склад как человека. По мнению заслуженного деятеля искусств России Р. С. Леденева, пошляку «никогда не скрыть на сцене то, что он пошляк, как бы он ни хитрил, чем бы ни маскировался» (*Г. Цыпин. Музыкант и его работы. Проблемы психологии творчества. М.: Сов. композитор. 1988*).

Великие педагоги и режиссеры не случайно обращали внимание на морально-нравственную характеристику учащихся, стремились вырастить

из них людей «с большой буквы», привить честность, доброту, непосредственность и детскую искренность выражения.

ОХРАНА ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА

У нас нередко удивляются легкости, с которой поют итальянские певцы, их чистым звонким голосам. Если бы поклонники итальянских артистов посмотрели на удивительную, доходящую до самозабвения заботу о своем голосе, им стало бы ясно, зачем беречь такой нежный орган, как гортань...

Ф. Витт, певец, педагог

Основные правила гигиены голоса.

Лучшей профилактикой многих голосовых заболеваний певцов является правильная постановка голоса. Не случайно частые заболевания голосового аппарата наблюдаются именно у певцов с плохой вокальной школой. В то же время каждый певец должен соблюдать основные правила гигиены голоса.

1. Лицам, избравшим «голосовую профессию», следует отказаться от курения. Раздражение табачным дымом слизистой оболочки глотки, гортани, трахеи вызывает постоянный прилив крови к этим органам и способствует их заболеванию. Не менее вредно «пассивное курение». Даже недолгое пребывание рядом с курильщиком в курительных комнатах способно повредить певцу, вызвать катар дыхательных путей или нарушить его голосовую форму.

2. Пагубны для голоса крепкие спиртные напитки, крепленое вино и особенно пиво. Более благоприятны для голоса красные сухие вина, принимаемые в небольших количествах.

3. Необходимо воздерживаться от быстрой смены температуры в горле. После горячего не есть и не пить холодное и наоборот — после холодного горячее.

4. Не рекомендуется петь и говорить на холоде, особенно после пения или принятия горячих блюд, напитков.

5. После пения или пребывания в душевой комнате нельзя резко выходить на холодный воздух. Нужно 6-10 минут остыть в комнате с умеренной температурой воздуха.

6. В зимнее время перед выходом из помещения на улицу в качестве голосовой профилактики показано выпить глоток воды комнатной температуры.

7. Перед пением нужно воздерживаться от острой и пряной пищи и напитков: острых приправ, соков с сильно раздражающими кислотами, уксусных салатов, семечек, подсолнечного масла и пищи с высокой концентрацией пережаренных растительных жиров и, особенно, холодной газированной воды и других напитков.

8. Не рекомендуется заниматься пением натощак или на полный желудок. Обильную, сытную пищу лучше принимать за 2-3 часа до занятия. Перед занятием достаточно выпить стакан чая, лучше с лимоном.

9. Во время некоторых видов болезней голосового аппарата (кровоизлияниях, узлах, параличах и т.п.) и других видах голосовых повреждений и несмыкания голосовых связок не разрешается не только петь, но и слушать чужое пение. В данном случае требуется

полный голосовой покой. Ибо при слушании чужого пения, музыки и, особенно, во время игры на музыкальных инструментах голосовые связки непроизвольно приводятся в состояние рабочей готовности.

10. Во время пения нежелательно откашливаться, так как во время кашля голосовые связки, вследствие прилива крови к ним, раздражаются и набухают.

11. Не рекомендуется петь в утреннее время, когда голосовой аппарат еще «спит» (несмотря на то, что сам организм уже 1-2 часа как бодрствует), и в слишком позднее время, когда наступает общая физическая усталость. Наиболее благоприятное время для занятий пением с 10 до 14 и с 16 до 19 часов.

12. Не благоприятна для пения одежда, стесняющая грудь и шею (узкие платья, воротники, тугие галстуки и т. п.), мешающая этим правильному дыханию и голосообразованию.

Многие профессиональные певцы очень скрупулезны в питании и поведении в быту. Они избегают употребления соли, которая высушивает гортань, и молочных продуктов, потребление которых способствует выделению излишней слизи. Поощряется обильное употребление жидкостей с целью сохранения влажности и гибкости голосовых связок, а также физический труд и физические упражнения на чистом воздухе, которые укрепляют капилляры легких и помогают повысить выносливость голоса певца.

На качество звучания голоса отрицательно влияет еще ряд факторов. Это плохой сон, недосыпание, длительные переезды в транспорте, общие переутомления, нервные потрясения, неумеренные длительные разговоры, крикливое пение, длительные предконцертные репетиции, пение сложного репертуара, резкие перепады температуры, нечистый воздух (холод, жара, пыль).

Значение сна для певца.

Нормальный здоровый 7–8-часовой сон нужен каждому нормальному человеку, но певцу особенно, иначе голос не будет хорошо звучать. Поэтому многие профессиональные вокалисты, если даже имеют привычку поздно ложиться спать, перед ответственным выступлением ложатся не позже 22.00 и спят не менее 8 часов. Известный певец Б. Гмыря по этому поводу говорил, что «мне по возрасту достаточно и 7 часов сна, но чтобы голос хорошо звучал, я сплю 8 часов» (*Б. Гмыря. Статьи. Письма. Воспоминания. Киев. 1975*).

Ибо все, что нарушает сон, нарушает и психофизиологические процессы организма. Правда, бывают другие случаи, когда перед ответственным выступлением певец не может долго уснуть, часто просыпается ночью и т.д. В таком случае рекомендуется лежать с закрытыми глазами. При такой полудреме голосовые связки и весь организм все равно получают определенный отдых.

Особенности гигиены женского голоса.

1. Нельзя петь в «непоющие дни» (менструальный период). Кровеносные сосуды в этот период очень хрупкие и ломкие и даже при тихом пении может произойти разрыв сосуда в голосовой связке и кровоизлияние или возникнуть другие опасные болезни. Поэтому в некоторых оперных театрах существует хорошая традиция: каждый месяц певицы-солистки официально получают 3 дня выходных.

2. Перед пением нельзя душить духами, так как химические свойства духов «сажают» голос, ухудшают звуковысотную интонацию и звучание верхних нот.

3. При нормальной беременности занятия пением не противопоказаны и даже полезны, так как укрепляют мышцы дыхания и мышцы брюшного пресса, что благоприятно для родов.

4. В послеродовой период (при кормлении ребенка грудью) занятия пением также не противопоказаны, но должны быть умеренными из-за ослабления организма.

5. При ненормальной (патологической) беременности занятие пением следует согласовать с врачом-фониатором.

Зависимость охраны и развития певческого голоса от высоты музыкального строя (высоты камертона). Об опасности завышения камертона. «Война» певцов и инструменталистов. Что означает полтона для певца?

Как известно, по камертону настраивают не только музыкальные инструменты (фортепиано, скрипку и др.), но и певческий голос. От высоты камертона будет зависеть высота звучания каждой тональности и всего музыкального строя, а следовательно, удобство и легкость пения. Тем не менее современный камертон очень завышен по сравнению с камертоном Баха, Глинки. Завышение камертона связано с поисками улучшения звучания музыкальных инструментов. Оркестрантам привычнее и легче играть при более высоком строе, при котором музыкальные инструменты звучат ярче и сильнее.

Между певцами и оркестрантами всегда были противоречия. Первые (певцы), непосредственно ощущая на себе возможности человеческого голоса, стремились к умеренности высоты камертона. Вторые отстаивали высокий музыкальный строй. Но, как справедливо замечает известный певец Е. Несте-

ренко, «деревянный инструмент можно подрезать, струны скрипки можно натянуть, а певческие голосовые связки нельзя натягивать до бесконечности. Правда, можно научить певца петь в высоком строе за счет более рациональной техники, но обеднённое звучание голоса при повышенном строе все равно остается фактом, от которого не уйти...» (Е. Е. Нестеренко. *Размышления о профессии*. М., 1985).

Тенденция к повышению камертона привела к тому, что мы — взрослые и дети, сейчас поем произведения в тональностях почти на полтора тона выше, чем во времена Баха, более на полтона выше, чем во времена Глинки, при том, что возможности человеческого голоса остались прежние. Так, только за последние 70–80 лет камертон повысился более чем на четверть тона. Звук «ля» первой октавы вместо 434–435 колебаний в секунду составляет 440 кол./сек. Для пения это очень высокий камертон. Раньше певцами и композиторами этому вопросу придавалось большое значение. Известный итальянский певец, «король баритонов» М. Баттистини всегда отказывался петь с оркестром, строй инструментов которого был выше 435 кол./сек. Каждый раз, когда ему приходилось петь, он проверял настройку оркестра или фортепиано. Дж. Верди, когда его пригласили в Лондон дирижировать своей оперой «Отелло», отказался управлять оркестром, имевшим завышенный строй, и вернулся за дирижерский пульт лишь после перестройки оркестра на эталон «ля» 435 кол./сек.*

В чем опасность завышения строя? При завышенном строе певческие голоса насильственно вытягиваются вверх за пределы своих художественных и тех-

* Дж. Верди (в письме к А. Бойто от 8 ноября 1885 г.) из-за уважения к голосу певца высказался за еще более низкий камертон 432 кол./сек.

нических возможностей. Голосовой аппарат быстрее утомляется и изнашивается. «Певец, принужденный связывать свою судьбу с судьбой инструментов завышенного строя, — писал М. Баттистини, — причиняет непоправимый ущерб своему голосовому аппарату». От этого высокие ноты певцов по большей части звучат глухо, сдавленно, неестественно, и певец сейчас же чувствует неизбежную усталость, преимущественно на средних нотах. Гортань не может долго бороться с чрезмерным напряжением. Голос теряет свою эластичность, способность использования различных нюансов в пении, филировки; пение вполголоса (мецца воце) становится почти невозможным.

Особо ощутимая трудность возникает у поющего, когда мелодия произведения преимущественно граничит с переходными нотами голоса, т.е. на стыке его верхнего и нижнего регистров. Например, сто лет назад, во время умеренной высоты музыкального строя, тенор, у которого переходные ноты «фа-фа-диез», при пении баллады Герцога из оперы Дж. Верди «Риголетто» мог бы спеть первую фразу «та иль эта...» (ноты «ми-бемоль, фа») естественным, в меру приоткрытым звуком, и это было бы эстетически приемлемым. При современном камертоне он вынужден в этом же месте прикрывать звук, так как произведение автоматически оказалось на полтона выше оригинала. То есть изменившиеся тесситурные условия заставляют певцов искать другие технологические приемы, чтобы справиться с завышенной тесситурой. Положительное воздействие снижения высоты музыкального строя на качество пения и охраны голоса певца не дает о себе забыть. Небольшое снижение камертона (проделанное в Большом театре в 1945 году) сразу же улучшило качество звучания оперных спектаклей и резко сократило профессиональную заболеваемость

певцов (В. Г. Пашинский. *Вернется ли в оперу нормальный камертон? В книге Е. Е. Нестеренко. «Размышление о профессии».* М., 1985).

И наоборот, известны случаи, когда певцы, блестяще выступающие в театрах, имеющих нормальный оркестровый строй, позорно проваливались в тех театрах, в которых оркестр настроен выше нормального. Из приведенных примеров можно заключить, что значит полтона для голоса певца.

В педагогической практике все вокальные рекомендации Глинки, Варламова, Пряшникова, Ламперти, Гарсия, Панофки по пению упражнений вокализов и произведений рассчитаны на камертон до 435 кол./сек. Автоматическое смещение вверх данных вокализов, упражнений на полтона, в связи с завышением камертона, а с ними рекомендации, перенесенные на более высокий строй (ля¹ — 440 кол./сек и выше) приводит к потере практического смысла. Образуется противоречие между тесситурной возможностью голосов и наличием вокальной литературы, созданной в прошлом с учетом более низкого камертона.

При прослушивании грамзаписей выдающихся вокалистов прошлого следует не забывать о том, что звучание их голосов не соответствует действительности. Современные долгоиграющие пластинки приведены в соответствие с современным камертоном 440 кол./сек. А это означает, что диски стали вращаться быстрее, высота звука поднялась на полтона вверх. Следовательно, природная красота звука, его полнота, объем, насыщенность грудного звучания несколько обеднели. Меццо-сопрано стали звучать как сопрано, басы — как баритоны. Например, басовый тембр голоса гениального певца Ф. И. Шаляпина по настоящему проявляется при старой скорости вращения диска, то есть записи оригинала. Современные

записи придают ему несколько баритональный оттенок. То же касается и других певцов.

В связи с завышением камертона возникает вопрос: как быть в такой ситуации певцу или хору — «тянуться» за камертоном или оставаться преданным своим природным голосовым возможностям. Разумеется, важнее второе, и многие певцы этому следуют, транспонируя многие вокальные произведения в удобную для себя тональность. Правда, многое здесь зависит от типа, вида, индивидуальности голоса певца, его способности приспособливаться к пению в предельно высокой тесситуре. Например, русский тенор Л. Собинов до самого преклонного возраста пел все произведения в завышенном музыкальном строе и считал, что его голосовой аппарат постепенно приспособился к такому режиму работы. Однако большинство певцов пели и поют в тональностях, удобных для них. Этому принципу следовали тенор Э. Карузо, который пел на полтона ниже «оригинала», баритон Риккардо Страччари, а также большинство других известных вокалистов.

Пение в условиях завышенного музыкального строя неблагоприятно сказывается и на хоровых певцах. Некоторые хоровые дирижеры стараются брать высокие тональности еще и с той целью, чтобы приучить хористов петь в высокой позиции, чтобы хор не понижал, не съезжал вниз. Однако такая практика далеко не всегда дает положительные результаты, а чаще наоборот. Многие хоровые быстро переутомляют или закрепощают свой голос, болеют. Практика показывает, что красивое хоровое звучание возможно как при высоком, так и при умеренном и даже несколько заниженном музыкальном строе, если особо учитывать индивидуальные качества голосов каждого поющего.

О профилактике порчи певческого голоса при пении в хоре начинающих певцов и певцов со слабыми голосовыми данными.

Когда певец поет один, он получает полную возможность выявить все лучшие качества своего голоса: тембр, индивидуальные особенности звукообразования (вibrато, трель), манеру пения, а также представить слушателю свою интерпретацию, свое понимание исполняемого произведения. При коллективных формах пения (хоре, ансамбле) певец этих возможностей не имеет или получает их не полностью. Причины данного явления следующие:

1) хор предусматривает слияние всех тембров голосов в один общий тембр хоровой партии и всего хора;

2) для достижения чистоты горизонтального и вертикального строя и ансамбля в хоре почти полностью исключается певческое vibrато;

3) дикция в хоре строится с учетом общих правил ансамблевого произношения гласных и согласных звуков;

4) подбор вокальных упражнений и распеваний хора строится не индивидуально, а с учетом хоровой партии и всего хора в целом;

5) выразительность исполнения каждого хориста строится в связи с пониманием и исполнительским толкованием данного произведения дирижером.

Однако самая главная проблема для развития и охраны голоса певца в хоре — это проблема слухового самоконтроля, который очень затруднен. Как правило, каждый хорист слышит себя в хоре значительно хуже, чем когда он поет один. Певцы со слабым голосом не слышат себя почти совсем. Исследования по этому вопросу показали, что «чем меньше певец имеет возможностей для слухового

самоконтроля, тем меньше гарантий, что его вокальные способности будут нормально развиваться и совершенствоваться» (Лукишко А. И. *О слуховом самоконтроле в хоре. Активизация учебно-воспитательной работы на музыкально-педагогическом факультете. Куйбышев. 1983*).

Ибо слух в процессе пения осуществляет важную функцию контроля, информируя центральную нервную систему о полученном звуковом результате. Изменение условий самоконтроля влечет за собой произвольные (рефлекторные) изменения в функционировании голосового аппарата. Здесь срабатывает так называемый феномен Ломбарда (ученого, впервые описавшего явление изменения силы звука под влиянием других источников звука, 1911). При громком музыкальном сопровождении и пении в окружении других певцов с громкими голосами поющих произвольно увеличивает силу своего голоса без существенной надобности, во вред своему голосовому аппарату и голосовым возможностям. Не случайно среди вокалистов и учащихся бытует мнение о том, «что возьмешь на занятиях по вокалу, то в хоре потеряешь». Таким образом, понимая значение хорового пения для общемузыкального развития каждого хориста, развития его музыкальной памяти, слуха, чувства ансамбля, музыкальности, общей культуры звука (а также и некоторых элементов вокальной техники), многие вокальные педагоги все же опасаются за своих учащихся (особенно с высокими голосами, у которых не сформирован верхний регистр), когда им придется петь в хоре. Особенно это касается начинающих певцов, у которых закладываются основы звукообразования. Профессиональные вокалисты, особенно с крепкими «металлическими» голосами (если им приходится петь в хоре), испытывают меньше проблем.

Во-первых, их труднее «заглушить». Во-вторых, звучание своего голоса они контролируют уже не только слухом, но и посредством развитых мышечных и вибрационных ощущений, которые они развили в ходе индивидуальных занятий вокалом. В-третьих, у профессиональных певцов сформировались уже диапазон, манера пения и, в частности, техника прикрытия звука, которую он может не во вред своему индивидуальному способу звукообразования изменять согласно звуковым требованиям дирижера хора.

В качестве профилактики порчи певческого голоса в хоре, особенно для начинающих певцов и певцов со слабыми голосовыми данными, необходимо улучшить их слуховой самоконтроль. Для этого необходимо:

1) увеличить расстояние, интервал между рядами хористов и между хористами, стоящими рядом, примерно до 1 метра. То есть если при обычной расстановке от рта поющего до уха хориста, стоящего рядом, расстояние в среднем будет равно 50-55 см, то увеличение расстояния до 1 метра уменьшит звуковое давление на ухо в два раза;

2) практиковать смешанные расстановки в хоре, когда сопрано, альты, тенора, басы не составляют групп, а скомбинированы друг с другом вперемешку или квартетами. Например, сопрано — альт — сопрано — альт или сопрано — тенор, сопрано — тенор или сопрано — тенор — альт — бас или дети, юноши и взрослые. Так расстановку квартетами практиковали такие известные хоровые дирижеры, как Р. Шоу (США), В. А. Чернушенко и др. В синодальном хоре под управлением О. Орлова чередовались между собой дисканты, альты, тенора и басы. Однако такая расстановка требует больше репетиций, так как каждый поющий должен досконально знать свою хоровую партию и полагаться только на самого себя;

3) начинающих певцов следует обучать в хоре с малым количеством поющих. Объем звукового давления на слух певца уменьшается в связи с уменьшением количества певцов в хоре;

4) хористов со слабыми и средними голосами следует ставить по флангам хора. Более сильные голоса следует помещать в центре хора. Это объясняется тем, что при звучании хора самое большое звуковое давление возникает в центре и уменьшается по мере удаления в стороны флангов хоровых партий;

5) улучшению самоконтроля певца способствует уменьшение акустики репетиционных помещений, покрытия его стен каким-либо звукопоглощающим материалом;

6) дирижеру следует обучать хоровых певцов контролировать звук не только по слуху, но и по мышечным и вибрационным ощущениям. И хотя эти качества у певца развиваются при индивидуальных занятиях, все же отдельные их элементы можно развивать в хоре. Например, приучать певцов следить за свободой мышц вибрационных ощущений во время распевания хора, когда внимание не загружено вопросами хорового исполнительства и др.

В заключение следует заметить, что хоровое пение не мешает певцу, если он умеет петь. Опытный певец, несмотря на то что его голос имеет яркие индивидуальные качества, такие, как тембр, манера звуковедения, сила, сможет приспособить голос к другим голосам и быть полезным хору.

Примером тому является известный вокалист, народный артист СССР И. С. Козловский, совмещавший сольное пение в Большом театре (в качестве певца главных ведущих партий) с пением в церковном хоре; современная певица Лина Мкртчян, со-

вмещающая работу в филармонии в качестве ведущей солистки (г. Москва) с пением в церковном хоре и др.

Примером в этом смысле могут служить многие профессиональные хоровые коллективы, которые почти полностью или на 2/3 состояли из певцов-солистов. Это бывший военный ансамбль песни и пляски Советской Армии им. А. В. Александрова, известный смешанный хор американского дирижера Роберта Шоу, состоящего полностью из певцов-солистов и т.п. Многое здесь зависит от профессиональных воззрений и умений дирижера хора. Так, некоторые опытные руководители хоров без вреда для голоса поющего умеют приспособить для пения в хоре каждый тип голоса, включая и колоратурное сопрано (некоторые дирижеры считают данный голос для пения в хоре неприемлемым), добиваясь при этом высокого уровня хоровой звучности. Чаще это удается тем дирижерам, которые имеют не только хоровую, но и специальную вокальную подготовку, знают и умеют индивидуально работать со всеми типами голосов — мужскими и женскими.

Утомляемость голоса во время игры на музыкальных инструментах и при слушании (восприятии) музыки, пения и речи.

Часто музыканты и певцы при слушании музыки или мысленно воображаемом пении (просмотре нотного текста, чтении, воспоминании знакомой мелодии), а также при игре на музыкальных инструментах, ощущают в области гортани определенные мышечные напряжения: краснеют и покрываются слизью голосовые связки, появляется ощущение усталости, меняется тип дыхания. То есть голосовой аппарат приходит в состояние рабочей активности.

Так, Е. Н. Малютин и В. И. Анцышкина (1935), исследуя музыкантов, учащихся различных профилей, обнаружили, что после занятий на музыкальных инструментах утомляемость голосового аппарата проявляется у всех музыкантов, но по-разному. У духовиков — головокружение, затрудненная речь, повышенное раздражение верхних дыхательных путей и носа. У скрипачей, а также у виолончелистов, контрабасистов, гобоистов — болезненное состояние гортани и голосовых связок, отечность черпал и хрящей гортани. Появляется чувство слабости, нервозности и утомление голосового аппарата.

Не случайно музыканты после занятий, как правило, не хотят петь и даже говорить. Дальнейшее исследование по этому вопросу (С. И. Протектор, 1980) показали, что голосовой аппарат, в частности гортань, наибольшую степень активности проявляет при реальном и мысленном пении. Несколько меньшая его активность при игре на музыкальном инструменте. Но когда учащийся начинает себе подпевать, активность, а следовательно, и утомляемость значительно увеличиваются. При этом у музыкально развитых лиц голосовой аппарат включается в работу рефлекторно, т. е. произвольно. И наоборот, у лиц с низким уровнем музыкального развития голосовая активность ниже, а следовательно, ниже и утомление голоса. Получается, что не «везет» тем учащимся, кто более талантлив, музыкален по природе и имеет хорошую музыкальную подготовку, так как его голос больше утомляется.

Данные закономерности (в смысле охраны голоса) следует учитывать и при слушании чужого пения. Не рекомендуется детям и взрослым слушать пение, будучи в болезненном голосовом состоянии,

а учителям, воспитателям нельзя петь, говорить перед учащимися при недомогании своего голоса.

Как известно, голос человека обладает активной природой восприятия (В. П. Морозов, 1977), что означает: «слушать певца — значит петь вместе с ним». Т. е. человек не только пассивно воспринимает речь, пение, но и активно воспроизводит его внутри себя (правда, в очень уменьшенном масштабе) с помощью артикуляторных микродвижений и мышечного чувства. Чем больше музыкален певец, чем больше развит его вокальный слух, тем больше его голосовая активность. Как известно, хорошее, красивое пение настраивает поющего на правильную певческую позицию, лечит, физически вдохновляет к пению. И наоборот, звучание непоставленного голоса, находящегося в болезненном состоянии, отрицательно воспринимается и болезненно отражается на голосе слушателя, способствует возникновению у него различных патологий.

Из этого вытекает, что при болезненном недомогании учащегося нежелательно не только пение, но и различные виды музицирования, игра на музыкальных инструментах, слушание музыки и т.п. Вокальным педагогам, хормейстерам, работая с голосами детей и взрослых, не следует ставить подряд уроки вокальных и инструментальных занятий учащихся.

ОСНОВНЫЕ БОЛЕЗНИ ГОЛОСОВОГО АППАРАТА И ИХ ПРОФИЛАКТИКА

Основные группы заболеваний.

Все формы заболеваний голосового аппарата можно условно подразделить на три группы:

1) простудные заболевания, связанные с переохлаждением голосового аппарата и всего организма;

2) органические заболевания, вызванные чрезмерными нагрузками на голосовой аппарат, в основном — гортань;

3) функциональные голосовые заболевания, связанные с расстройством работы нервной системы и переутомления голоса.

Простудные заболевания голосового аппарата.

Насморк (ринит). Насморк возникает во время переохлаждения организма, гриппе, катаре верхних дыхательных путей, контакта с больными, а также от неправильного питания. Реже насморк возникает при попадании на слизистую оболочку носа инфекционных, термических, механических, химических раздражителей. Насморк часто бывает вместе с острым воспалением верхних дыхательных путей и исчезает вместе с общим выздоровлением больного.

Причиной хронических ринитов часто является неправильное анатомическое строение носа, особенно искривление носовой перегородки. Этот недостаток дети часто приобретают в раннем детстве при травмах носа. Поэтому при признаках затруднения

дыхания носом необходима консультация врача-фонистора или ларинголога.

Лечение: В самом появлении (начальной стадии) насморка весьма эффективны отвлекающие процедуры: горячие ножные ванны, горчичники на икры. Обильное теплое питье: чай с лимоном, молоко с медом. Показано втягивать в нос морскую или слегка подсоленную воду (1 чайная ложка соли на 1 стакан воды) и затем сплевывать ее. При выполнении этой процедуры в первый раз могут возникнуть острые ощущения в носоглотке, однако это опасности не представляет. Можно сделать небольшой перерыв и процедуру повторить. Особенно полезно выполнять ее в непогоду, дождливой холодной весной или осенью, когда насморк от постоянного переохлаждения тела переходит в хроническую форму. Также для лечения насморка рекомендуется закапывать в нос облепиховое масло (по 8 капель в каждую ноздрю 2-3 раза в день) или делать спринцевания слабым раствором нашатыря (1 г на пол-литра воды) или водным настоем травы шалфея.

Ангина (тонзиллит) — общее инфекционное заболевание, сопровождающееся воспалением небных миндалин. Причиной заболевания ангиной является попадание воздушно-капельной инфекции извне: при общении с больным человеком; при питании, использовании невымытых продуктов, грязной посуды.

Основные симптомы: Боль при глотании, сухость в горле, тяжесть в голове. Покраснение в области глотки.

Лечение: Регулярное полоскание травяными настоями из шалфея, листьев эвкалипта (1 ст. ложка на стакан кипятка), соком свежей свеклы; подсоленной водой с йодом (2-3 капли йода на стакан

воды); полоскание горла спиртовой или водочной настойкой прополиса. Занятия пением во время болезни прекращаются.

Ларингит. Воспаление слизистой оболочки гортани и голосовых связок, появляется их несмыкание. Различают острый и хронический ларингит. Острый ларингит чаще всего возникает при остром катаре верхних дыхательных путей, гриппе, кори и др.

Симптомы: Сухость в горле, першение, охриплость, часто с одновременным кашлем и потерей голоса. Покраснение гортани и несмыкание голосовых связок.

Хронический ларингит наиболее распространен среди певцов, чтецов, актеров, так называемых людей речеголосовых профессий. Причинами заболевания являются: частое использование голоса в неблагоприятных погодных-климатических условиях (низкая температура воздуха или резкие температурные колебания, повышенная влажность), использование голоса в накуренных помещениях, употребление продуктов и напитков в холодном виде, а также как результат перенапряжения голоса.

При хроническом ларингите мышцы гортани и голосовые связки находятся либо в состоянии сильного смыкания (гиперкинеза), либо в состоянии вялости смыкания и уменьшения сократительной силы гортанных мышц (гипокинеза). Обычно колебание голосовых связок асинхронное и смыкание их при звукообразовании неполное.

Лечение: Ингаляции и питье из отваров листьев мать-и-мачехи, корней алтея, листьев и цветков фиалки, эвкалипта. Полуспиртовые компрессы к гортани, горчичники на грудь. Полоскание горла спиртовой или водочной настойкой прополиса

5-6 раз в день после еды или между принятием пищи.

Фарингит. Заболевание, связанное с воспалением слизистой оболочки глотки и носоглотки.

Симптомы: Ощущение царапины, инородного тела, жжения в горле, покалывание в ушах. Симптомы особенно усиливаются после пения. Голосовой аппарат быстро устает, певческий звук теряет звучность.

Лечение: Полоскание горла настоем шалфея, ромашки, зверобоя, листьев эвкалипта. Листья эвкалипта можно запарить, но эффективнее прокипятить 15 минут (10 г листьев на стакан воды) и полоскать 4-5 раз в день. Также показано полоскать и делать ингаляции водой с содой (1 чайная ложка на стакан воды), закапывать в нос 1%-ное ментоловое масло.

При хронических фарингитах петь не запрещается. Однако болезнь требует лечения с целью предотвращения ее перехода в другие виды голосовых заболеваний — ларингит, фонастению и т. п.

Трахеит и трахеобронхит. Эта болезнь представляет собой воспаление слизистой оболочки трахеи и бронхов. Трахеиты могут возникать как от переохлаждения голосового аппарата и всего тела, так и от застоя крови в органах дыхания, особенно при болезнях сердца, легких, почках и др.

Симптомы: Сильный кашель, особенно при глубоком вдохе, при смехе. Верхние ноты звучат напряженно и склонны к детонированию.

Лечение: Нужно пить горячее молоко с содой (1/4 соды на стакан молока); какао с молоком с добавлением меда и масла. Потогонные травяные чаи: цветы ромашки, цветы черной бузины, мяты перечной, листья малины, липового цвета, мать-и-

мачехи (2 стол. ложки на 1 литр кипятка, запарить как чай, настоять и пить в меру горячим по 1 стакану 2-3 раза в день).

При трахеитах, сопровождающихся повышением температуры тела, показано питье из сосновых почек, ингаляции и паровые ванны с добавлением трав: мать-и-мачехи, листьев крапивы двудомной и листьев эвкалипта. Для этого необходимо бросить горсть состава данных трав в тазик с горячим кипятком, накрыться одеялом на 12-15 минут, чтобы не только дышать паром, но и вызвать сильное потовыделение. Затем следует помыть руки, лицо и шею холодной водой и одеться. При правильном выполнении подобной процедуры результат наступает незамедлительно, спадает температура, уменьшается кашель, наступает полное выздоровление. Также показано пить на ночь горячее пиво или красное столовое вино (как потогонное средство, а в течение дня — спиртовую настойку прополиса (по 1 чайной ложке 2-3 раза в день)).

При хронических трахеитах рекомендуется курс общего оздоровления организма: закаливание, полуванны, ванны с водой контрастных температур, хождение босиком по росе (5-10 минут с последующим согреванием ног в теплой обуви); витаминные чаи, физические движения, укрепляющие капилляры легких.

Органические заболевания голосового аппарата.

Кровоизлияние в голосовые связки. Возникает болезнь от перенапряжения гортани при громком пении, при злоупотреблении твердой атакой звука, а также при испуге, глухом кашле, крике, громкой речи, у женщин при пении в менструальный период.

Симптомы: Мгновенная потеря голоса или ощущение того, что голос перестает повиноваться. Появляется внезапная охриплость. В момент кровоизлияния голосовая связка выглядит так, как будто она залита кровью («закипевшая кровь»).

Лечение: Полный голосовой покой в течение 25-30 дней. При полном молчании кровоизлияние за это время рассасывается. При повторном кровоизлиянии голосовой покой необходим от 3 до 10 месяцев.

Узелки голосовых связок. Узелки (миниатюрные опухоли) голосовых связок возникают от перегрузки голоса, неумелого пользования им, особенно при пении верхних нот, от чрезмерной продолжительности пения, от неправильной классификации голоса (сопрано поет альтом, баритон — тенором и т.д.), неправильная техника пения.

Симптомы: Чрезмерная охриплость, нередко переходящая в афонию (полную потерю голоса), ощущение в горле инородного тела с желанием его удалить.

Лечение: Полный голосовой покой в течение 20-30 дней. Позже показано делать фонетические и другие вокальные и речевые упражнения (см. выше об интонационно-речевом методе). При правильном их применении узелки постепенно рассасываются. Однако в дальнейшем певцу следует помнить технику пения.

Парезы и параличи голосовых связок. Паралич и парез (неполный паралич) голосовых связок возникает в результате осложнений других заболеваний: ларингита, кровоизлияния, заболевания нервной системы в период полового созревания.

Симптомы — хрипота, слабость голоса, а также сильное напряжение голосовых мышц при попытке петь или говорить.

Лечение: Полный голосовой покой в течение 10-15 дней, применение витаминов, напитков, содержащих аскорбиновую кислоту. После лечения рекомендуются легкие вокально-речевые упражнения по восстановлению голоса, а также средства по восстановлению тонуса всего организма, его нервной системы.

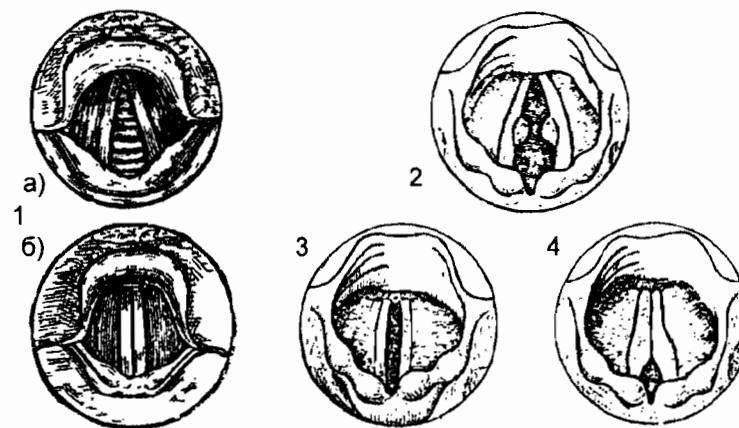


Рис. 19. Ларингоскопическая картина:

- 1) нормальная гортань при а) — пении, б) — дыхании
- 2) узелки голосовых связок
- 3) парез голосовой мышцы
- 4) парез поперечной черпаловидной мышцы гортани

Афонии, дисфонии и фонастении.

Иногда у взрослых и детей возникает временная или более постоянная потеря голоса, хрипота, голосовые утомления без наличия, казалось бы, на это существенных причин. Голосовой аппарат цел и невредим, голосовых травм и простудных заболеваний не наблюдалось. Это группа так называемых функциональных заболеваний голосового аппарата — афоний, дисфоний и фонастений.

Афония — это особое расстройство голоса, когда вместо речи возникает шепот, голосовые связки не

смыкаются в достаточной степени, не вибрируют и между ними прорывается «дикий» воздух.

Дисфонии возникают при частых нарушениях мышц гортани и голосовых связок. При дисфониях сохраняется неполный голос, слабый или сиплый, срывающийся и т. п.

Причины возникновения афоний и дисфоний разнообразны, но во всех случаях появление их связано с процессами застойного торможения в коре головного мозга, возникающего в период острого воспаления верхних дыхательных путей. В этом смысле афонию и дисфонию можно рассматривать как защитную реакцию организма. При прекращении воспалительного процесса в верхних дыхательных путях застойное торможение снимается и голосообразование восстанавливается. Однако при неврозах, истощении организма (особенно у лиц со слабым типом нервной системы), а также при неправильных голосовых навыках, сформировавшихся в условиях затянувшегося ларингита, отсутствие голоса может продолжаться.

Афонии и дисфонии не всегда легко поддаются лечению. Как правило, у всех больных в начале лечения нужно проводить психологическую подготовку о сущности нарушения голоса и возможностях его восстановления. Параллельно практикуется фонопедия (специальные речевые и вокальные упражнения по восстановлению голоса).

При обнаружении у учащихся признаков афонии и дисфонии педагогу следует обратить внимание на правильность дыхания, использования резонаторов в пении и речи, обеспечивающих звонкость, полетность и силу голоса.

Учащиеся с длительно существующими афониями и дисфониями (от 1 года и более) нуждаются в

фониатрической помощи (электростимуляции гортани импульсивным током в сочетании со счетом цифр, воротниковой терапией и др.) и занятиях специальными вокально-речевыми упражнениями. Вокальные упражнения подбираются индивидуально на средних участках диапазона. Мы считаем, что педагог-вокалист должен полностью перестроить вокальную технику и манеру пения больного.

Фонастения. Это функциональное нарушение голоса, проявляющееся в виде полного или периодического его исчезновения при отсутствии механического повреждения гортани. Главные симптомы болезни — быстрая утомляемость, неприятное ощущение в гортани при пении. Пение в сопровождении пианино и филировка звука становятся затруднительными, зачастую невозможными. Часто голос теряет свои музыкальные качества, появляется дрожание («тремолирование») голоса, придыхательный звук («дикий воздух»), теряются верха. Иногда при попытках петь в голосовом аппарате появляются судороги (судорожная фонастения). Никаких объективных болезненных изменений в гортани и в дыхательных путях не обнаруживается.

Главная причина заболевания — неправильное пользование голосом, предъявление к нему непосильных требований, особенно в период мутации. Чрезмерное пение на высоких и низких звуках способствует хрипоте. При этом часто страдают высокие голоса. Последние из-за стремления быть слышимыми в зале приобретают напряженность, судорожность работы голосовых органов, что ведет к фонастении. Так же развитию фонастении способствуют нарушения равновесия в организме (утомление, недостаточное питание, анемия, перенесение тяжелых заболеваний, менструация, беременность,

нарушение психики — истерия, неврастения и другие причины). Данное заболевание наблюдается у детей, а также и учителей, имеющих большую голосовую нагрузку.

Доврачебная помощь при острой фонастении — полный голосовой покой в течение нескольких дней. Показано полноценное питание, прием поливитаминов и теплые ингаляции отвара ромашки. Острая фонастения обычно проходит за 7-10 дней. Лечение хронической фонастении связано с улучшением подвижности корковых процессов в коре головного мозга и восстановлением исходных рефлекторных речедвигательных механизмов голосообразования. Здесь необходимо сочетание медикаментозных, психотерапевтических, физиотерапевтических и фонопедических методов лечения. Показаны самостоятельные занятия и занятия с педагогом-вокалистом вокально-речевыми упражнениями на тренировку фонационного дыхания и активизацию подвижности гортани.

ОТВЕТЫ НА ВОПРОСЫ УЧАЩИХСЯ

О сольном пении и исполнительстве.

— *Можно ли стать певцом без специального обучения?*

— Можно, но скорее всего певцом-любителем, а не профессионалом. Природная постановка голоса — явление очень редкое и все равно требует окончательного его совершенствования, освоения исполнительских навыков и прочее.

— *Можно ли научиться петь, не обладая хорошим голосом и слухом?*

— Можно. Но для этого общепринятая вокальная методика может дать мало пользы. Развитие певческого голоса лучше строить на речевой основе. То есть сначала следует развить разговорный голос, его распевность, диапазон, а затем на его основе развивать певческий голос (см. интонационно-речевой метод).

— *Могу ли я стать певицей, если говорят, что у меня посредственные вокальные данные?*

— Можете, но при условии, если у вас хороший педагог, а вы трудолюбивы, послушны и целеустремленны. Кроме того, успех зависит не только от голоса, но и от его музыкальности и эмоциональной выразительности исполнения. Если все это у вас имеется, то шанс на успех увеличивается.

— *Можно ли из «тоненького», «жиденького» голоса сделать мощный, объемный?*

— В определенной степени да, но не в ущерб природе голоса. Объем и густота звука — природ-

ные качества, и искусственное их привитие портит голос певца. Если нет природной широты, объема звука, то лучше стремиться сделать его звонким и полетным.

— *Зависит ли успех развития певческого голоса от вида вокальных упражнений?*

— Частично, да. Но важен не столько сам вид вокального упражнения, сколько контроль за его исполнением. Например, обыкновенную гамму могут петь все учащиеся, но результат будет разным.

— *Что такое пение в речевой позиции?*

— Пение в речевой позиции (в речевой манере, на речевых артикуляциях) означает воспроизведение певческого звука примерно так же, как и в разговорной речи, то есть в речевом положении голосовых органов — рта, глотки и гортани. В такой позиции поют не только народные, эстрадные, но и некоторые академические певцы, если такая позиция им подходит.

— *Полезно ли петь начинающему певцу на иностранных языках?*

— Начинающему певцу лучше поначалу научиться петь на родном языке. В дальнейшем можно петь произведения на иностранном языке, а точнее, на языке оригинала. Большую пользу для певца приносит пение на «певучих» языках, которыми являются итальянский, украинский, старославянский и др.

— *Почему учащиеся с хорошими вокальными данными нередко поют хуже своих возможностей?*

— Ответ самый простой — плохое обучение. Но бывает виноват в этом и сам учащийся, когда он начинает подражать певцу или педагогу, манера пения которого не подходит учащемуся. Поэтому не

случайно среди студентов вокальных отделений консерваторий бытует анекдот: «Первый год обучения каждый студент мечтает о Большом или другом знаменитом театре. На средних курсах — о среднем, периферийном театре. На последнем курсе студент согласен петь там, куда его направят».

— *Как петь на репетициях, чтобы избежать переутомления голоса?*

— На репетициях все умные певцы поют негромко, часто пропускают высокие ноты или поют их на октаву ниже. Затем, когда будет усвоен музыкальный и словесный текст произведения, правильно настроена певческая позиция звука, можно один, два раза спеть произведение (или его часть, фрагмент) полным голосом.

— *Как улучшить вокальную технику?*

— Не следует ограничиваться пением упражнений, вокализов и произведений, которые легко даются. Петь следует не очень трудные произведения или вокализы, но чуть труднее тех, которыми вы уже вполне овладели. Также полезно петь ранее правильно усвоенные и хорошо впетые вокализы или произведения, но уже в более подвижных темпах.

— *Сколько времени в день следует заниматься пением?*

— Начинающим певцам хорошо заниматься несколько раз в день по 20-25 минут. Профессиональные певцы поют по 2-3 часа в день и больше, разумеется, с перерывами. После концертного выступления рекомендуется на 1-2 дня прекратить пение в целях восстановления свежести звучания певческого голоса.

— *Можно ли певцу самостоятельно развивать певческий голос?*

— Можно и нужно! Но после того, как он усвоит элементарные азы пения в классе с преподавателем.

— *Почему дома я те же самые распевки не могу петь так же хорошо, как в классе с преподавателем?*

— Нет навыка самостоятельной работы. Для этого надо на уроке, в присутствии преподавателя, 5-7 минут самостоятельно распеваться.

— *Следует ли мне учиться интерпретации в самом начале обучения пению?*

— Следует учиться точно исполнять то, что записано в нотах. Интерпретация получится сама собой. Если, например, 10 или 15 человек будут стремиться точно исполнять нотный текст, то все равно данное произведение прозвучит у них по-разному. Кто-то возьмет быстрее темп, поменяет динамику и т.п. Правда, такие изменения можно делать преднамеренно, влияя этим на характер исполнения. Но вначале произведение изучается даже самыми выдающимися исполнителями очень точно по нотам.

— *Почему одни учащиеся поют лучше в классе, чем на сцене?*

— Много зависит от индивидуальных особенностей певца, его нервной системы, а также от степени подготовки к концертному выступлению. Начинающие певцы обычно лучше поют при малой аудитории. Более опытные певцы ярче «раскрываются» при большом количестве слушателей. У них как бы заново и более активно пробуждается творческий процесс.

— *Существуют ли способы облегчения сценического волнения?*

— Нужно досконально знать исполняемый репертуар и чаще выступать, примерно один раз в две недели.

— *Как психологически настроить себя на концертное выступление?*

— Опытные исполнители советуют дома петь (играть), как на сцене, а на сцене — как дома. Бывает трудно петь, когда зал неполон, когда слишком большой зал, плохая акустика, «неблагодарная», не способная к восприятию исполняемого репертуара публика и др. Однако петь всегда нужно с полной отдачей, пусть даже ради нескольких человек, чтобы эти люди пришли снова.

— *Правда ли, что все певцы, даже знаменитые, на сцене волнуются?*

— Правда. Но различие в том, что начинающий певец от волнения многое теряет, не доносит до слушателя то, что он наработал дома: знание текста, технику звуковедения и т.п. Опытный же певец этих качеств на сцене не теряет, так как волнение у него не внешнее, а внутреннее.

— *Как лучше провести время в день концертного выступления?*

— Хорошо отдохнуть, много не разговаривать, не петь, за исключением распевки и фрагментарного повтора программы перед выступлением. Если же вы начинающий певец и испытываете сильное сценическое волнение, то лучше заняться легкой физической или умственной деятельностью, чтобы отвлечь свое внимание от предстоящего выступления.

— *Полезно ли певцу участие в вокальных конкурсах?*

— Участие в конкурсе — большая школа для певца, а также престиж, внимание и часто первый

контракт. Однако быть хорошим певцом — не значит суметь понравиться жюри, а тем более выиграть конкурс. Возможно, по этой причине многие лучшие певцы мира очень редко побеждали на вокальных конкурсах.

— *Что общего в технике пения выдающихся певцов различных вокальных школ?*

1. Округленный прикрытый звук, звучащий свободно, легко в высокой позиции и на дыхании. Дыхание берется немного, но очень плавно, экономно расходуется.

2. Предельно высоко развита кантилена, подвижность голоса и четкая дикция.

3. Умение вдумчиво, эмоционально и выразительно произносить словесный текст произведения.

— *Почему у знаменитых профессиональных певцов есть недостатки в технике пения и в исполнительстве?*

— Талантливого художника, музыканта или певца нельзя мерить мерками нормы. У них, как и у других людей творчества, столько же здорового, сколько и больного. Но в целом положительные стороны их голоса, мастерства исполнения и личного сценического обаяния покрывают их недостатки.

— *Как понять бытующее выражение: «Певец поет неправильно, но гениально»?*

— Бывает и так, что певца критикуют за недостатки его голоса, сценической внешности, в то время как эти недостатки почти на 2/3 «делают ему сценическое имя». Такой была выдающаяся певица Мария Каллас, которую упрекали за регистрируемую неровность голоса. И. Козловского критиковали за частое применение приоткрытого звука

и фальцета. Е. Образцову критикуют за «рычащие» грудные ноты. У талантливых исполнительниц подобные недостатки «работают» на них, делают их творчество более оригинальным.

— *Как выбрать хорошего педагога по вокалу?*

— Прежде всего следует послушать, как поют его ученики. Петь педагог может хорошо, но учить других может и не уметь. Чаще бывает хорош тот педагог, который умеет работать с мужскими голосами, у которых очень сложно развить верхний участок диапазона голоса. Такой педагог при желании сможет разобраться и со спецификой женского голоса и помочь ему.

— *Должен ли преподаватель вокала уметь хорошо играть на фортепиано?*

— Преподаватель вокала должен уметь хорошо играть все гаммы, попевки и другие упражнения, используемые при постановке голоса. Правда, неплохо, когда педагог умеет наиграть аккомпанемент, особенно, при знакомстве учащегося с новыми произведениями. Однако главное достоинство педагога — знание техники пения.

— *Почему многие молодые певцы очень смело берутся преподавать вокал?*

— Очевидно, потому, что они еще не успели удостовериться, насколько это сложная и ответственная профессия.

— *Что следует понимать под манерой пения?*

— Манера пения — это способ образования и форма произнесения звука. Все манеры пения можно условно подразделить на два вида.

1. Академическая манера пения отличается прикрытым звуком.

Положение голосовых органов в пении (рта, глотки и гортани) отличается от их речевого положе-

ния. В такой манере поют оперные, камерные певцы, певцы оперетты, певцы академических светских и церковных хоров.

2. Декламационно-речевая манера пения (народная, эстрадная, актерская и др.) отличается открытым или полукрытым звуком и разговорным или разговорно-декламационным способом его произношения. Формируется такой звук на речевом положении органов голосового аппарата. Следовательно, качество разговорного голоса певца отражается на качестве его пения.

— *Как в кратчайший срок научиться выразительно исполнять вокальные произведения?*

— При пении важно стремиться к эмоциональному насыщению каждой музыкальной фразы, разумеется, с учетом стиля, содержания и музыкальной формы исполняемого произведения. Большую помощь оказывает составление поющим устного исполнительского плана произведения (какой взять темп, как подойти к кульминации и т.п.), а также четкое, выразительное чтение словесного текста без музыки, с целью привнесения речевых интонаций в пение.

— *Нужно ли певцу анализировать вокальное произведение? Если да, то как его делать?*

— Музыкально-исполнительский анализ не может научить петь, но он может расширить воображение певца, научить его обращать внимание на логику развития мысли авторов произведения и тем самым обогатить живое чувство исполняемой музыки. Такой анализ должен быть четким и кратким и выполняться не обязательно сразу, а в ходе изучения произведения.

Для этого необходимо:

1) установить общие сведения о произведении и его авторах (историко-стилистический анализ): дата написания, кому посвящено, музыкальная среда и традиции, при которых оно было написано;

2) определить характер и музыкальную форму произведения (2-, 3-частная, куплетная и т. п.), сравнить контрастность отдельных частей, установить особенности смены гармонии, мелодии, лада, темпа, динамики и т.п. Не случайно, чувство формы в момент исполнения произведения является признаком исполнительского мастерства певца;

3) кратко проанализировать словесный текст, его соотношение с музыкой. Обычно слово и музыка в произведении равноценны по своему значению. Но есть произведения, где слово уходит на второй план, и большинство музыкальных фраз написаны в виде колоратурных пассажей на определенный слог, с целью показа красоты и виртуозности голоса певца.

После проделанного анализа делается общий исполнительский план произведения.

— *Некоторые исполнители ставят в произведения, помимо авторских, свои дополнительные нюансы, правильно ли это?*

— Это возможно. Но следует не забывать, что нюанс не украшение, а необходимость, вытекающая из смысла, передаваемого содержания. Например, кульминация как вершина развития музыкальной мысли произведения обычно поется громко, но она может быть спета тихо и произвести еще больший эффект (эмоциональная кульминация).

— *Какова роль интуиции в пении?*

— Огромна! Интуицию еще называют подсознанием или внутренним настроением человека (установкой). К. С. Станиславский говорил, что когда в работу вступает подсознание, надо уметь не мешать ему, а о результате не заботиться — он будет обязательно. Так, если мы поем о любви, то мы не должны изображать любовь, а думать, представлять, что вызвало это чувство (мысленно представить жизненные ситуации, вспомнить какие-нибудь события и т.д.). Этим мы моментально разбудим интуицию, которая непроизвольно заставит певца правдиво, искренне передавать голосом и жестом содержание исполняемого произведения.

— Почему Ф. Шаляпин говорил, что певца, у которого нет воображения, ничто не спасет от творческого бесплодия — ни хороший голос, ни сценическая практика, ни эффектная фигура?

— Если инженер по чертежу представляет деталь, то певец по нотам должен представить реальное звучание музыки, ее настроение, характер изображаемого персонажа, природы и т.п. Певец воссоздает образы, запечатленные композитором, как бы заново (воссоздающее воображение). При неразвитом воображении и интуиции певец, как говорят, «поет голые ноты».

— Можно ли развить у себя обостренное чувство ритма, темпа, звуковысотной интонации и т. п.?

— Можно. Например, у вокалистов сильно развито чувство к качеству звука, слухомышечному ощущению звучания отдельных нот, чаще высоких. У дирижеров — повышенное чувство к звуковысотной интонации и т.д. Развитое чутье к чему-либо объясняется возможностями нашего

организма. Такое повышенное чутье еще называют творческой доминантой (от лат. *dominantis* — господствующий, то есть наиболее развитый элемент).

Закон доминанты был открыт физиологом А. А. Ухтомским. Суть его в том, что при целенаправленной деятельности, в том числе и музыкальной, в коре головного мозга человека возникает очаг возбуждения (доминанта), подавляющий другие элементы деятельности, и усиливается за счет этого подавления. Так, усилием воли певец может развить у себя отдельные доминанты: слухомышечную, эмоциональную, особое чувство музыкальной формы и т. п.

— Почему некоторые педагоги дают учить много произведений, не требуя их окончательной отделки?

— В этом есть глубокий смысл. Так называемая «эскизная» (незавершенная) форма работы расширяет музыкальный кругозор учащегося, знакомит его со стилем произведений различных авторов, а также частично развивает технику пения. Затем из числа данных произведений отбираются наиболее подходящие для их окончательного освоения.

— Почему считается, что современная вокальная музыка портит певческий голос?

— Потому что не все современные авторы произведений пишут музыку с учетом голосовых возможностей певца. Однако более интересные и доступные по голосовым возможностям певца или хора произведения следует включать в репертуар. Такая музыка развивает слух, заставляет находить новые приемы для преодоления вокальных сложностей и т. п.

— *Существует ли в вокальном и хоровом искусстве преемственность исполнения?*

— Безусловно. Когда слушаешь выступление выдающегося исполнителя, то находишь, что он умел воспользоваться достоинством своих предшественников. Поэтому каждому начинающему певцу или дирижеру полезно посредством звуковых записей изучить интерпретации произведений других мастеров, чтобы затем выработать свой вариант, свою исполнительскую трактовку произведения.

— *Почему часто критикуют эмпирический метод? В чем его суть?*

— «Пой так, как пою я» — это основной принцип данного метода. То есть развитие вокальной техники осуществляется путем многократного повторения показа педагога, пока звук не улучшится. Однако пользы от данного метода больше, когда голоса педагога и учащегося сходны по тембру. Если такого сходства нет, то на последующих этапах обучения показ голосом следует постепенно заменять словесными объяснениями.

— *Можно ли по звуковой записи судить о качестве певческого голоса?*

— Не всегда. Есть голоса, которые в записи звучат ярче, объемнее. Микрофон такие голоса как бы «награждает», дополняет теми качествами, которых у них нет. Другие певцы, наоборот, в записи проигрывают. Их природная красота звука несколько притушевывается. Поэтому более ясное представление о голосе певца или хора дает его реальное, живое звучание.

— *Почему некоторые вокалисты не любят петь в микрофон?*

— Потому, что микрофон усиливает не только положительные качества звука, но и отрицатель-

ные: нечистую интонацию, тремоляцию, качание голоса и т. п.

— *Почему некоторые вокалисты, особо не соблюдая голосовой режим, хорошо поют?*

— Это те, кто обладает от природы крепким физическим здоровьем и хорошим голосовым аппаратом. Подобные случаи чаще характерны для средних, низких и некоторых высоких драматических голосов. Однако и крепкие голоса недолговечны. Например, нам известен случай, когда солист Одесского оперного театра, тенор Х., обладал таким феноменальным здоровьем, что мог днем принимать загар на морском пляже, пить «невокальные» напитки, есть мороженое, а вечером блестяще петь оперные партии. Однако через пять лет нещадящего голосового режима певец стал петь хуже, а затем вовсе оставил сцену.

— *Почему перед пением не рекомендуется кушать?*

— Кушать нужно и можно, но столько, сколько нужно для поддержания физических сил. При обильном завтраке или обеде, энергия тела больше направлена на пищеварение. В результате наши движения замедляются, внимание ослабляется, а излишняя слизь, вырабатываемая железами и подаваемая на голосовые связки, затрудняет их колебания.

— *Опасен ли для певца перед выступлением дневной сон?*

— Певческий голос после дневного сна «засыпает» и сразу не хочет звучать. Однако под влиянием активного движения и распевания голос быстро восстанавливается. Некоторые вокалисты практикуют получасовой или часовой дневной сон или лежащее положение с закрытыми глазами после

неполноценного ночного сна или длительной поездки в транспорте.

— *Следует ли обучаться пению, если есть природная постановка голоса?*

— Следует, но у очень опытного педагога, который бы не испортил голос. Природная постановка все равно требует доработки, особенно при освоении сложного репертуара, где имеются предельно высокие звуки, технические украшения и т.п. Также вокальные занятия необходимы для осознания своей природной техники.

— *Почему многие лауреаты вокальных конкурсов из-за потери голоса рано уходят со сцены?*

— Потому что выносливость голоса приходит с годами. Талант надо пестовать, оберегать и часто сдерживать от порывов для того, чтобы продлить ему творческую жизнь. Много славных «мотыльков» сгорело именно из-за поспешных гастролей, «дутой» популярности и, конечно же, от недостаточно сформированной техники пения.

— *Почему некоторые начинающие певцы, имеющие неплохой голос и слух, бросают пение?*

— Пение легко дается до известного предела, дальше начинается трудоемкая работа над упражнениями, вокализациями, где необходимо соблюдение голосового режима, а также трудолюбие, терпение. Учащиеся, не сумевшие преодолеть данный барьер, сходят с дистанции.

— *Почему к некоторым педагогам учащиеся очень охотно идут на занятия?*

— Главная причина — высокий уровень профессиональных и человеческих качеств педагога. Когда педагог с радостью ждет учащегося (и учащийся об этом знает), а сам урок для него является маленьким праздником, тогда учащийся луч-

ше готовится к уроку. Придя на урок, он хочет показать все, что он знает и может.

— *Почему профессия певца считается одной из самых трудных?*

— Потому что профессиональному вокалисту нужен строгий голосовой режим, постоянная тренировка голоса, для сохранения его голосовой формы. Если, например, драматический актер может сменить свое амплуа согласно возрасту, то певец обязан петь всегда свежим, молодым голосом, даже если герои его исполняемых произведений старики (Сусанин, Марфа и др.).

— *Что такое тувинское горловое пение?*

— Это феномен, когда один человек поет двумя голосами одновременно. Кроме тувинцев, горловым пением владеют алтайцы, хакасы, башкиры и др. У таких певцов в голосообразовании участвуют не только истинные голосовые связки, но и ложные, что позволяет формировать двухголосие. Вместе с тем, у тувинских певцов нет никаких физиологических отклонений. Такой механизм звукообразования формируется с детства, и только у мужских голосов.

— *Какие главные качества, кроме голоса, необходимы певцу?*

— Кроме вокальных, музыкальных и сценических данных необходимо еще одно важнейшее качество. Это всепоглощающая, не дающая покоя любовь к пению.

О хоровом пении.

— *Почему среди руководителей хоров мало хороших преподавателей вокала?*

— Почти во всем виновата система их подготовки. Обычно, будущих дирижеров хора учат по-

средственные преподаватели вокала. Даже если у вас хороший голос, преподаватель знает, что вы не будете петь соло, а следовательно, о результате обучения его особо не спросят.

— *Может ли профессиональный певец-солист петь в хоре?*

— Может, если в этом есть необходимость и желание. Для этого ему надо научиться подстраивать индивидуальные качества своего голоса (тембр, силу и др.) к другим певцам, чтобы петь в ансамбле. Многие вокалисты с этой задачей справляются.

— *В чем отличие техники пения в хоре от техники пения соло?*

— Особого отличия нет. Техника пения одна и та же. Однако дирижер хора нередко просит поменять способ звукообразования, манеру пения, чтобы ваш голос лучше сливался с другими голосами. В этом и вся проблема. Опытный певец это сделает без вреда для своего голоса. Начинающий певец будет испытывать трудности и в итоге придет к заключению, что он растерял все, чему научился на занятиях вокалом, что в хоре поют по-другому и т. п.

— *Нужна ли вокальная работа в хоре и как ее проводить?*

— Безусловно, нужна. Без вокальной работы очень трудно добиться главных элементов хорошей звучности, особенно с начинающим хором. Поэтому опытные дирижеры, знающие вокал, практикуют индивидуальные и групповые занятия с хористами, а также индивидуальную проверку знания и качества пения хоровых партий.

— *Почему опытные руководители хоров считают главным в хоровом пении строй и ансамбль?*

— Потому что без хорошего ансамбля — умения всех хористов петь слитно, как один человек, и без чистого строя — умения точно петь звуки по высоте, не получится пение выразительным и приемлемым на слух.

— *В чем секрет хорошего хорового строя?*

— При пении мелодии опытные исполнители (певцы, скрипачи) стремятся несколько расширять большие интервалы и сужать малые для большей их выразительности звучания. Однако в хоре свои особенности. Устойчивые гармонические интервалы (октава, квинта, кварта) поются точно, мажорные терции и вводные тона VII ступени поются очень остро, но в пределах допустимой зоны, не превышающей четверти тона. Иначе подобные ладовые обострения звука будут не строить с темперированными музыкальными инструментами, как, например, фортепиано, и восприниматься на слух как фальшивое, неточное звучание.

— *Каковы причины нечистой интонации хора? Почему хор часто понижает?*

— Причин много, но главные из них следующие:

1) недостаточная вокальная подготовка хористов, неумение петь округлым, прикрытым звуком и на дыхании;

2) недостаточное развитие гармонического и так называемого зонного слуха хористов, то есть умение изменять высоту звука в пределах полутона и четверти тона;

3) неумение преодолевать в произведении трудные места: модулирующие аккорды и неустойчивые звуки лада, предельно остро петь вводные тона, мажорные терции в аккордах доминанты и др.;

4) неудобная тональность хорового произведения;

5) нечисто, низко по позиции и высоте звука спет первый аккорд произведения. В результате дальнейшее пение будет, естественно, низким;

6) тенденция руководителя хора поднимать или опускать произведение в крайне высокие или низкие тональности;

7) неблагоприятная акустика помещений, залов, где поет хор;

8) общая переутомляемость хора вследствие длительных репетиций и концертных выступлений;

9) наличие в хоре певцов-солистов, еще не научившихся петь в ансамбле;

10) поспешная и предельно насыщенная распевка хора крайне высокими и низкими звуками;

11) нечисто поет и задает тон руководитель хора;

12) пассивная работа руководителя хора (отсутствие задора, «огонька» в работе), неумение своим рабочим поведением поднимать и поддерживать творческий тонус у хористов;

13) недостаточный интерес хористов к исполняемому произведению и пению вообще.

На качество интонации могут влиять и другие причины: погодные условия, сырость, резкие перепады температуры, сценическое волнение певцов и дирижера. В то же время не все хористы способны чисто петь. Например, у отдельных певцов интонация может казаться нечистой при их некрасивом тембре, плохой дикции, большой природной густоте и объеме звука. Здесь требуется специальная индивидуальная работа над голосом.

— *Как правильно распеть хор?*

— Распевать хор следует на удобных упражнениях, на среднем участке диапазона и на неболь-

шой звучности. Для настройки хора на высокую позицию звучания показаны нисходящие упражнения, пение закрытым ртом и пение на гласные и сонорные согласные. Упражнения не должны быть длинными, трудными, и их не следует часто менять.

— *Следует ли точно придерживаться тональности хорового произведения на концерте?*

— На концерте произведение должно исполняться в оригинальной тональности, так как ее изменение несколько искажает авторский замысел. Однако некоторые дирижеры на репетициях поют произведения в других тональностях, чтобы на концерте хористы увереннее держали авторскую тональность, которая в этом случае будет восприниматься ими более свежо.

— *Почему руководителю хора не рекомендуется петь во время дирижирования?*

— Потому что дирижер, поющий одновременно с хором, значительно хуже слышит его звучание, а следовательно, и хуже управляет хором. К тому же при одновременном пении и дирижировании в гортани дирижера возникает напряжение, которое непроизвольно затем передается хористам. Поэтому лучше помогать хору петь не голосом, а «поющим», выразительным жестом руки, мимикой, а при необходимости имитировать губами произношение отдельных слогов, слов, произносимых хористами.

Однако при изучении хоровой партитуры при дирижировании ее в классе показано некоторое время попеть хоровые партии вслух, голосом, поупражняться в переходе с одной партии на другую и т. д.

— *Как стать хорошим дирижером хора?*

— Для этого нужно пропеть не менее 5-7 лет в хорошем профессиональном или учебном хоре, пение которого бы отличалось высочайшей чистотой интонации, то есть высоким уровнем хорового строя и ансамбля, а также знать вокал. Затем поработать по данной специальности не менее 10 лет, и при наличии таланта и умения работать с людьми вы можете рассчитывать на успех.

— *Какого аккомпаниатора можно считать хорошим?*

— Высококвалифицированный аккомпаниатор тот, кто своей игрой не мешает певцу петь, а, наоборот, помогает ему. Умение следовать за певцом, угадывать в каждый момент его намерения составляет душу аккомпанемента. Такие качества аккомпаниатора считаются особым даром, и им владеет далеко не каждый профессиональный пианист или другой музыкант-инструменталист или дирижер.

О взаимосвязи голосовой и половой сферы.

— *Влияет ли семейная половая жизнь на голос? Необходим ли певцу так называемый семейный половой режим?*

— Безусловно, влияет. Певец Л. Паваротти на данный вопрос ответил: «В день до спектакля нельзя, в день спектакля — не в состоянии, после него слишком большая усталость, а на другой день снова петь». Этими словами многое сказано. Некоторые профессиональные певцы проявляют соответствующее воздержание за 2-3 дня до концертного выступления. Немало здесь зависит от индивидуальности организма певца и, в частности, от возраста, наследственности и типа голоса. Особо нуждаются в половом режиме высокие голоса —

лирические тенора и колоратурное сопрано. Их крайние высокие ноты, ожидаемые слушателями, требуют больших физических затрат и звуковой энергии, а следовательно, и хорошего предварительно отдыха.

— *Существует ли прямая взаимосвязь между половой и голосовой сферами?*

— Существует. Эндокринные обследования оперных певцов, проведенные французским ученым доктором Амадо, показали, что у всех мужских и женских голосов, отличающихся большой силой звука, выше 110 дБ, наблюдается повышенная функция половой сферы и коры надпочечников. Этим некоторые исследователи объясняют большую силу и полетность певческого голоса выдающегося итальянского певца Э. Карузо и других.

— *Влияет ли нормальная половая жизнь на качество и долговечность певческого голоса?*

— Влияет, но, как правило, благоприятно для голоса и певческой карьеры. Среди певцов большинство тех, у которых были нормальные семейные отношения и которым удавалось жить полноценной половой жизнью (с учетом ранее упомянутых нами воздержаний) и сохранить при этом певческий голос до глубокой старости. В то же время потеря лучших качеств певческого голоса в пожилом возрасте нередко связана с угасанием половой функции певца.

О детском голосе.

— *Почему из большого числа одаренных певческим голосом детей и подростков, поющих в знаменитых детских хорах, певцами становятся лишь единицы?*

— Из-за того, что не прекратили пение в период смены голоса (мутации) и не соблюдали щадящий голосовой режим в послемутационный период. К тому же, многие дети травмируют свой голосовой аппарат еще в раннем детстве.

— *Почему не стали выдающимися певцами такие талантливые мальчики певцы-вундеркинды, как Роберттино Лоретти, запевалы детских хоров Ж. Таланов, С. Парамонов и др.?*

— Причина та же. Пение в мутационный период. В противоположность им можно представить других вокалистов, как Джильи, Паваротти, Хворостовский, которые, по их словам, сохранили певческий голос, благодаря прекращению пения в период мутации, примерно с 13 до 15 лет.

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

О ЦЕРКОВНОМ ПЕНИИ

О НЕБЕСНОМ ПРОИСХОЖДЕНИИ ЗЕМНОГО ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ

Начало пения в Новозаветной Церкви.

Богослужбное земное пение берет свое начало от небесного пения ангелов, славящих Пресвятую Троицу. Пение ангелов — вечно, со своей установленной Богом иерархией, своим небесным уставом. Причина пения ангелов — желание передачи всей твари даров созерцания, получаемых от Бога. Такова божественная природа отражения. Ангелы в виде «второго света», подобно зеркалу, отражают и передают этот Божественный Свет всюду, освещая все вокруг, изливая его на тварь через пение.

Ангельское пение существовало всегда. Из Св. Писания мы узнаем, что еще до сотворения человека, все ангелы восхваляли Творца *гласом велиим* (Иов. 38, 7). Пророк Исаия видел Серафимов, окружающих престол Господа Саваофа, взывающих друг ко другу: *Свят, Свят, Свят Господь Саваоф! Вся земля полна славы Его!* (Ис. 6, 3). Об этом говорит апостол Иоанн Богослов в Апокалипсисе, видевший Херувимов, Ангелов и великий сонм святых, окружающих престол, которые с припевом «аллилуия» восхваляли Бога и Агнца (Откр. 5, 8 и 7, 9).

В Ветхом Завете пение являлось средством божественных откровений. Пророки Израиля изрекали свои пророчества стихами и нараспев. Святой Иоанн Златоуст говорит, что Сын Божий принес людям «все обилие благодати, принес нам небесные песни и таким образом землю сделал небом...». По

выражению святых отцов люди, воспевая гимны Богу, становятся общниками Небесных Сил, подражают и уподобляются им. Таким образом, ангельское пение — это непрерывное славословие и хвала Бога. Оно бесконечно, в то время как человеческое богослужбное пение имеет конец и начало. Но по своей духовной направленности, совершенствованию, оно должно быть подобным ангельскому.

В Ветхом Завете возникновение богослужбного пения связано с получением заповедей Божиих и скрижалей завета. Получив дарованный Богом закон, человек получает возможность славить Бога. Впервые на земле песнь истинному Богу была воспета израильтянами при свершении чуда — перехода ими Чермного моря под предводительством пророка Моисея. Однако в Ветхом Завете для прославления Бога использовалось не только пение, но и музыка, употребляемая ранее в языческих культурах. Так, при игре пророка Давида на гуслях, злой дух отступал от Саула. Рука Господня касалась и пророка Елисея, пробуждая в нем пророческий дух, когда специально званый гуслир играл на гуслях.

В Ветхом Завете вместе с пением и музыкой использовались ритуальные танцы, которые были угодны Богу. Например, танец пророка и царя Давида, «скачущего и пляшущего пред Господом» во время перенесения ковчега Завета и др. Это было в законе Моисея. В книге Чисел пишется, что во время веселья, праздника или войны с врагом *...трубите тревогу трубами, — и будете воспомянуты перед Господом, Богом вашим, и спасены будете от врагов ваших...* (Числ. 10, 9). Поэтому при возвращении воинов с войны израильтяне приветствовали своих победителей хороводными песнями и плясками. Музыкально-певческое и танцевальное искусство не

делилось на религиозное и светское — все было религиозно.

При царе и пророке Давиде храмовое пение становится профессиональным. В связи с развитием ансамблевого музицирования, пения в сопровождении музыкальных инструментов появилась необходимость в специальной подготовке музыкантов и певцов. Особенного расцвета достигло богослужбное пение при царе Соломоне. Так, из 38 000 левитов 4 000 были храмовые музыканты, прославляющие Господа на музыкальных орудиях. Например, 288 певцов и музыкантов делились на 4 хора по 72 человека и на 4 регента. В общие дни в богослужении участвовали небольшие группы хора по 24 человека или 120 священников в один голос (унисон) пели и трубили хвалу Богу. Храмовым певцом мог быть не каждый, а рожденный по наследству (из семьи храмовых певцов или музыкантов), причем он должен был посвятить этому всю жизнь. Музыка того времени была простой, диатонической, небольшой по диапазону в пределах кварты-квинты.

Начало пения в Новозаветной Церкви было положено примером Самого Христа Спасителя, который завершил Тайную Вечерю пением псалмов: *И, воспев, пошли на гору Елеонскую* (Мф. 26, 30). По словам св. Иоанна Златоуста, «Спаситель воспел, чтобы мы пели подобным образом», святые апостолы закрепили пример, поданный Иисусом Христом, и, по свидетельству Деяний (16, 25), они после Вознесения посвящали 3-й, 6-й, 9-й и полуночный часы молитве, сопровождая ее псалмопением. Вместе с распространением Христова учения апостолы весьма заботливо распространяли и пение. Апостол Павел в своих наставлениях новозаветным христианам пишет: *Исполняйтесь Духом, назидая самих себя псалма-*

ми и славословиями и песнопениями духовными, поя и воспевая в сердцах ваших Господу (Еф. 5, 18). Примерно то же мы находим в так называемых Апостольских постановлениях. Так, в кн. II, гл. 57, сказано: «После двух чтений из книг (ветхозаветных) кто-либо другой пусть поет псалмы Давида, а народ да повторяет голосно концы стихов». И далее в кн. VII, гл. 24, определено молитву Господню «Отче наш...» петь каждый раз трижды. А в правилах 15, 23-25, 27 и 43 упоминается о певцах как «низшей степени клира»*.

Так постепенно апостолами было окончательно узаконено богослужбное пение и возведено в ранг обязанностей для всех православных христиан Новозаветной Церкви.

Преемники и ближайшие сотрудники апостолов продолжали эту миссию. Например, известно о святителе Игнатии Богоносце, епископе Антиохийском, что он не только усердно распространял церковное пение, но и ввел особый вид его — антифонное пение, то есть попеременное пение по группам (двум частям хора), выбрав для служб на великие праздники специальные стихи и составив к ним особые припевы, используемые доныне: «Спаси ны Сыне Божий» и «Молитвами Богородицы...» и др.

Первые христиане, особенно греки и евреи, привнесли в богослужбное пение Христианской Церкви все свое духовно-музыкальное богатство. Особенно расцвело богослужбное пение со II по IV век. Пастыри Церкви разномастных и отдаленных между собою христианских общин, «движимые как бы одним духом», проявляли особую заботу о церковном пении. Так, свт. Василий великий трудится,

* Клирум в Христианской Церкви принято называть священнослужителей (духовенство) и церковнослужителей.

наставляет и поучает о церковном пении в Кесарии Каппадокийской; свт. Иоанн Златоуст принимает большие усилия по благоустройству пения Церкви Константинопольской; св. Ефрем Сирийский — в Сирии Палестинской; свт. Афанасий Великий — в Церкви Александрийской; свт. Амвросий — в Церкви Миланской и др.

Осмогласие как одно из величайших достижений церковного пения.

С появлением ересей, лжеучений и в связи с развитием мирского песнотворчества, возникла необходимость выяснения особенностей православной догматики и отмежевания церковного пения от мирского путем выработки своего стиля, своей церковно-певческой музыкальной системы (своих музыкальных ладов, звукоряда, гармонических созвучий и т. д.), которой должны бы придерживаться церковные композиторы, головщики (уставщики)*, регенты и певчие.

Период с V по VIII века можно считать одним из наиболее важных в развитии церковного пения. За это время произошел отбор и создание осмогласия, устойчивой образцовой церковно-музыкальной системы, в границах которой должно существовать и в дальнейшем развиваться богослужбное пение. То есть гласы — это основа, принципы и стиль церковного пения. Они служат для певчих, регентов и композиторов ориентиром и сдерживающим фактором произвола в церков-

* Головщиком в старину называли опытного певца, способного управлять хором, знатока певческих традиций и крюковых нот. С возникновением партесного пения (17-18 вв.) головщик стал заменяться регентом, задачей которого являлось лишь обучение хора и управление им.

ном пении и сочинении напевов и мелодий, часто не вяжущихся со стилем и характером богослужебного пения.

Характерным признаком гласа являются диатонические звуки лада (то есть семиступенный звукоряд), из которых составляется мелодия. Диатоника в буквальном переводе с греческого означает «мелодия, идущая по тонам». Также из теории музыки мы знаем, что диатоника как музыкальный термин относится к семизвуковой системе, звуки которой могут быть расположены гаммообразно, образуя большие и малые секунды (5 больших и 2 малых). Диатоническим является, например, звукоряд белых клавиш на фортепиано. Так, если мы поочередно от каждой белой клавиши будем отсчитывать семь звуков, то получим диатонические лады различной окраски — светлой, радостной, торжественной, печальной, задумчивой и т.п. Для удобства запоминания данные лады сравнивают с современными ладами: мажором, отличающимся светлой, торжественной окраской, в основе которого лежит мажорное трезвучие, и минором, звучащим по окраске несколько печально, грустно, задумчиво и основывающегося на минорном тоническом трезвучии.

Для наглядности выпишем диатонические лады в виде гамм и сравним их с современным мажором и минором:



1. Ионийский (натуральный мажор).
2. Дорийский (натуральный минор с повышенной VI ст.).

3. Фригийский (натуральный минор с пониженной II ст.).

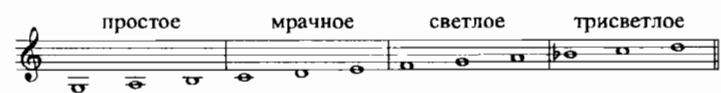
4. Лидийский (натуральный мажор с повышенной IV ст.).

5. Миксолидийский (натуральный мажор с пониженной VII ст.).

6. Эолийский (натуральный минор).

7. Локрийский (натуральный минор с пониженной II и V ст.).

На основе существующих диатонических ладов в древней церковной музыке выработался так называемый обиходный церковный звукоряд, в котором писались не только гласы, но и все другие песнопения. Этот звукоряд имел диапазон: соль малой октавы — до, ре второй октавы. При этом весь звукоряд делился на четыре части (согласия), каждая из которых имела какое-то образное значение.



Мелодия гласа с использованием диатонического звукоряда, не покидая лада, может как расширяться до 1,5 октавы, так и сужаться до 4-5 тонов. В этом смысле каждый глас допускает творчество напева. Система гласов может иметь различные формы музыкального строения. Основные из них следующие: 1) все восемь гласов могут быть написаны в различных диатонических ладах. Данный принцип практикуется в Греческой Церкви; 2) каждый из восьми гласов может иметь свою формулу — попевку. Такое строение осмогласия характерно для древнерусского знаменного распева; 3) каждый из гласов может иметь свою мелодию. В результате осмогласие будет представлять объединение восьми различных мелодий. Такой вид осмогласия, где сочетаются мелодии

различных одногласных распевов (в основном, Киевского, Греческого и Малознаменного распевов), долго практиковался в Русской Православной Церкви. Примерно с конца XVII века одногласие сменилось многогласием гомофоно-гармонического склада (взаимодействие 3-х и более групп голосов при ведущей роли мелодии и баса) и в таком виде существует и в настоящее время.

Структура каждого гласа неоднородна. Каждый глас имеет 3 вида напевов:

- 1) стихирный напев, на который поются стихиры;
- 2) тропарный напев, на который исполняются тропари;

3) ирмологический напев, которым распеваются ирмосы и каноны. Таким образом, осмогласие, или пение на гласы, есть основополагающий принцип богослужебного пения Православной Церкви. В современной церковной практике принцип осмогласия действует на протяжении всего календарного года, начиная с Недели Всех Святых. На этой неделе поются все песнопения на 1-й глас. Следующая седмица поется на 2-й глас, далее идет 3-й глас и так вплоть до 8-го гласа, после чего идет возвращение к 1-му гласу. Последование 8-ми гласов, сменяющихся на протяжении восьми недель, образует так называемый осмогласный столп. На протяжении года происходит смена нескольких циклов или столпов гласов, получивших название Столповой, или Знаменный распев. Осмогласие есть также понятие не только календарно-богослужебное, но и понятие богословское. Ибо число «восемь» есть число вечности и будущего века.

Само развитие гласового пения началось еще в IV веке. Однако система его состояла тогда только из 4-х гласов. В V веке на 8 гласов составлял кондаки

и икосы святой Роман Сладкопевец. Затем преподобный Иоанн Дамаскин (680-776) завершает окончательное формирование осмогласия, возвращая его в стройную и совершенную мелодическую систему. Ему же приписывается создание Октоиха как самостоятельной богослужебной певческой книги, основные структурные параметры которой действуют и по сей день.

О дальнейшем формировании церковного пения в Западной и Восточной Церквях.

В эпоху образования церковного осмогласия обе половины Вселенской Церкви (восточная и западная) жили общими началами. В период с VIII века музыкальные пути Православного Востока и западного католичества расходятся, и каждая из этих Церквей развивается в области церковно-певческого искусства своим путем. Западная церковь приостанавливает деятельность по развитию общепринятой системы церковно-певческого искусства, и в частности, от совершенствования осмогласия и отказывается от традиций строгого вокального стиля, исключительно мелодического содержания. Творческие силы певцов и музыкантов направляются на развитие гармонического и полифонического многоголосия. В качестве инструментального сопровождения к пению хора вводится орган. С появлением полифонии дальнейшее развитие осмогласного мелодического пения было приостановлено. Его замена — вид многоголосия, в котором лишь один голос держал подлинно церковную мелодию, другие же голоса (два, три и более) получали свое полифоническое развитие, которое при этом не всегда дополняло и соответствовало характеру этой ведущей мелодии. Эту ведущую мелодию принято было на-

зывать «кантус фирмус», что в переводе с латинского означает «прочный напев», то есть мелодия, выполняющая функцию основы в полифоническом хоровом произведении.

Особенно утвердился в пении такой вид хорового письма, как контрапункт (одновременное сочетание 2-х и более самостоятельных мелодических линий, согласованных по высоте (гармонически), по времени (метроритмически). Таким образом, пение Западной Церкви оказалось увлеченным на путь искусства и, в частности, развития полифонического многоголосия в сопровождении органной музыки. Этот путь, хотя и привел к расцвету европейской музыки и пения, но, вместе с тем, он порвал многие нити, связывающие Западную и Восточную Православную Церковь.

В противоположность Западной Церкви вся церковно-певческая деятельность Православного Востока с XIII по XX век была направлена на применение и распространение осмогласия, разработанного Иоанном Дамаскиным. В результате церковно-богослужбное пение нормализовалось, всякие излишества и чрезмерная искусственность ослабли и исчезли, пение стало общепонятным, удобоисполнимым и, вместе с тем, выразительным, интересным и не лишенным изящества. Отцами Церкви того времени были окончательно установлены виды песнопений, употребляемые доныне при богослужении. Это стихиры, тропари, кондаки и икосы, каноны, антифоны, прокимны, ипакои, светильны, блаженны.

РАЗВИТИЕ РУССКОГО ЦЕРКОВНОГО ПЕНИЯ

Начало развития русского церковного пения. Одноголосные распевы и их распространение.

Несколько по-другому сложилось развитие церковного пения на Руси. В 988 году, при святом князе Владимире, состоялось Крещение Киевской Руси, и Русь из языческой превратилась в христианскую. Правда, есть исторические сведения о том, что христианство было известно на Руси и до этого, примерно в IX веке. Тогда уже небольшое число христиан находилось в Киеве, имело церкви, священников и певцов. Однако расцвет христианства, как известно, произошел после всеобщего принятия христианства. Св. равноапостольный князь Владимир после своего крещения в Корсуни (греческом городе на юго-западном берегу Крыма) привез с собою в Киев, вместе с первым митрополитом, епископами, священниками, певцов славянского происхождения. В то же время супруга князя Владимира, греческая царевна Анна, привела из Греции церковный хор из певцов-греков. Таким образом, русское церковное пение начало свое формирование от пения Церкви Греческой и Славянской (Болгарской). Хотя сама Болгария также заимствовала церковное пение столетием раньше из Византии.

Дальнейшее развитие русского церковного пения осуществлялось на базе уже существовавшего славянского и греческого пения. Появляются первые «русские» распевы-стихиры русским святым — прп. Фео-

досию Печерскому (XI в.), свв. кнн. Борису и Глебу (XI в.) и др. Большинство напевов, известные нам, были записаны в более позднее время. Нотопись церковного пения на Руси поначалу была безлинейной, то есть высота и длительность звука обозначалась не нотами, как сейчас, а особыми знаками, которые помещались над словесным текстом. Знаки эти назывались крюками (очевидно потому, что напоминали по форме обыкновенные крючки), «знаменами», «столпами» и др. Отсюда возможное происхождение названий — «знаменный», «столповой» напевы. Кратко рассмотрим основные из них.

Знаменный распев представляет собой одноголосную мелодию узкого диапазона с часто повторяющимися звуками на одной высоте, с поочередным постепенным охватом соседних тонов в пределах кварты, квинты. Мелодия такого звукоряда отличается плавностью, уравновешенностью, волнообразностью линий и несимметричностью ритма, определяемого словесным текстом.

Знаменный распев

До - стой - но есть я - ко во - и -
сти - ну бла - жи - ти тя Бо - го - ро -

Позже, в XVI веке, возникает большой знаменный распев, отличающийся большим диапазоном, распевностью, протяженностью и вариационной разработкой мотивов.

В целом, знаменный распев послужил источником других, позже возникших распевов, а его мелодии часто использовались и используются многими композиторами при сочинении духовных песнопений.

Кондакарное пение означает исполнение церковных песнопений, в основном хвалебных гимнов и кондаков (песнопений, посвященных общему празднику или какому-то отдельному святому), с помощью жестов руки. Сама мелодия текста напоминает знаменный распев, но имеет много хроматизмов, украшений, ладовых модуляций.

Расцвет кондакарного пения приходится на XI–XII вв. В кондакарном пении использовались особые знаки — невмы, обозначающие жестыкуляцию. Сложнейшие мелодические обороты — спады, подъемы, узорчатые скачки мелодии выпевались певцами не только по письменным знаковым обозначениям, но с помощью руки управляющего хором. Эти знаки движения руки и комбинаций пальцев выписывались отдельно под словесным текстом и служили ориентиром в пении. Существовала так называемая «кондакарная нотация». Современной пятилинейной нотации, разумеется, тогда не было. Названия «кондакарное пение», «кондакарная нотация» были введены в научную терминологию протоиереем Д. В. Разумовским.

В Византии этот вид пения считался вершиной церковного певческого искусства и исполнялся за богослужением с особой торжественностью. Однако из-за слишком вычурных распевов кондакарный вид пения не прижился на Руси и уже в XIV веке вышел из певческой практики.

Демественный распев представляет вариант знаменного распева, но исполняется более торжественно. Сама же мелодия, по сравнению со знаменной, более распевна, разнообразнее ритмически и мелодически (применяются более широкие скачки), что создает впечатление кантилены, то есть широты и плавности пения. Само слово «демест-

венный» и его производные названия («демество», «деместник», «демественник» и др.), возможно, перешло в славянский язык из греческого и по смыслу означает: ведущий певец, управляющий и принадлежащий к коллективу, а члены этого коллектива, то есть певцы, назывались деместники или демественники.

Высокое мастерство певцов «деместников» обеспечило этому виду пения место в праздничном архиерейском богослужении и придворном быту московских царей. Наибольший расцвет демественного пения выпадает на XV-XVII века.

Демественный распев

Задостойник Пасхи «Светися, светися»



Путевой распев. Данный вид распева получил свое название от слова «путь». «Путем» было принято называть один из мелодических голосов, обычно средний, который исполнял основную мелодию. Мотивы мелодических строк были изложены вариационно. Часто применялись синкопы с целью усиления динамики и напряженности мелодического развития. Путевой распев имеет частичное сходство со знаменным и демественным распевом. Им исполнялись, в основном, задостойники, величания и другие медленные песнопения. Путевой распев также применялся в праздничном богослужении, особенно при торжественных моментах, иногда чередуясь с демественным.

Путевой распев



Расцвет путевого пения приходится на XV-XVI вв. со второй половины XVII века путевой распев начал выходить из употребления. Однако можно считать, что он частично подготовил возникновение многоголосного пения. Позже в многоголосном пении словом «путь» часто обозначали главную мелодическую линию.

Развитие многоголосия на Руси. О строчном и партесном видах пения.

Строчный распев. Данный вид распева относят к начальным видам многоголосного хорового пения. Строчное пение (записываемое по строкам) возникло на основе русского народного песенного многоголосия. Оно представляет собой комбинации различных певческих строк, которые назывались «низ», «верх», «путь», «демество» и записывались как в отдельности, так и в виде партитур в три строки (трехстрочное пение) различными чернилами. Главный голос — «путь» выделялся красными чернилами. В совокупности голоса постоянно перекрещиваются, образуются диссонансы (напряженное звучание) кварто-квинтового ладового строения. В целом, возникающее гармоническое сочетание голосов пока для певчих было неосознанным явлением. Однако само многоголосное пение, с использованием напряженно звучащих диссонансов (секунд, кварт, малых септим), придавало этим песнопениям своеобразный колорит, гармонирующий с *чинностью*

церковной службы. Певчие, исполняющие данные песнопения, назывались «нижниками», «путниками», «вершниками», «демественниками» и др.

Гимн «Святой Боже»

верх 

путь 

низ 

Свя-тый Бо - же, свя - тый креп - кий

Партесное пение. Данный вид хорового пения представляет собой многоголосие, преимущественно аккордового склада, то есть разделение певцов хора на отдельные группы голосов, которые сейчас принято называть хоровыми партиями. Однако количество групп голосов превосходит общепринятые формы 4-голосного пения и может колебаться от 3 до 12, а в отдельных случаях и больше. Простейшим видом партесного пения была гармонизация мелодий знаменного распева. Затем мелодика партесного пения освободилась от знаменного распева и начали создаваться самостоятельные песнопения для больших по составу хоров — 6, 8 и даже 12-голосного хора или нескольких хоров:

Дисконт 

Альт 1 

Альт 2 

Альт 3 

Тенор 

Бас 

Ра - дуй-те-ся, ра-дуй-те-ся, ра-дуй-те-ся

Ра - дуй-те-ся, ра-дуй-те-ся, ра-дуй-те-ся

Возникло партесное пение в России в XVII веке под влиянием развития украинской и польской цер-

ковной музыки. Определенную роль здесь сыграло присоединение Украины к России (1654) и переселение в Москву многих южнорусских и украинских певцов, бежавших с родины от притеснения унии и католицизма. Кроме того, патриарх Никон поддерживал данное новаторство и деятельно заботился о его распространении.

Опыт русских певцов в строчном пении позволил легко усвоить этот вид хорового искусства. Русские композиторы второй половины XVII века, соприкоснувшись с партесным пением, заимствовали от него пятилинейную нотацию (т. е. современную систему записи нот на нотоносце), а также основы гармонии и более совершенный склад фактуры. Однако в целом не копировали партесное искусство, а предпочитали развивать русские приемы гармонического и полифонического письма, как, например, подголосок. Звучание самой партитуры приближали к оркестровому, сохраняя черты национального многоголосия: несимметричный ритм, широкую распевность мелодии, связь музыки с церковным текстом. Образцом партесного пения является 12-голосный концерт В. Титова «Радуйтесь Богу, Помощнику нашему».

Борьба Православной Церкви против искажения богослужебных словесных текстов.

К концу XV века в Русской Православной Церкви постепенно утратилась связь между книжной и разговорной речью. То есть значение письменного текста не соответствовало разговорному, а следовательно, певческому словесному тексту. Главной причиной этого послужило «творчество» церковных певчих, которые из желания попеть, повокализировать лучше, интереснее преподнести слушателю тот или иной церковный напев, расширяли слоги мелодии, делали из этих сло-

гов целые пассажи, попевки и другие вокальные украшения. Последние принято сейчас в музыке называть «мелизмами», «трелями», «портаменто», «группетто» и др. Кроме расширения длительности слогов между согласными буквами, делались вставки на гласные А и Е или на болгарские, греческие слоги НАЙ-НА, НЕ-НЕ, НАЙ-КА (отсюда стали подобные распевки называть аненайками). А отдельным словам, оканчивавшимся на «хом», стали прибавлять гласные, как, например, «согрешихом» — «согрешихомо», «беззаконновахом» — «беззаконновахомо» и т. п. Отсюда появилось название «хомовое» или «раздельно-речное» пение. Так же заменяли в слове твердый и мягкий знаки на гласные О и А. Причиной данной замены явилось то, что в древнем языке звуки Ъ и Ь назывались полугласными и по-особому произносились. Над ними стояли пометки (крюки, знамена), как именно их произносить. Со временем сведения об их произношении были забыты и утеряны. Желая сохранить неизменным древний язык (напев), их стали заменять гласными: Ъ на О, Ь на Е (днесь-денесе). Немалая в этом была вина переписчиков, часто не вполне грамотных, которые, без разбору и должного понимания расшифровывая старинные знаменные и другие распевы, полугласные Ъ, Ь заменяли гласными А, Е. Ударение в словах переносилось, менялось местами, от чего изменялось значение самих слов (суди — суди́, руку́ — ру́ку и др.) и увеличивалась длительность их произношения в местах, где ритмическое строение мелодии совсем этого не требовало. В результате словесный текст церковных песнопений стал искажен до неузнаваемости. Вместо «Во мне» пелось «во моне», «Спасе — Сопасе», «Трисвятую — Торисвятую» и т. п. Вставки гласных в середину слова давали возможность певцу вокализировать главным образом на А и

Е, иногда очень продолжительно по времени. Например, многолетие царю Алексею Михайловичу исполнялось полторы-две минуты. Чрезмерное вокализирование отдельных слогов в слове и излишнее добавление других слов можно увидеть на примере одного из песнопений. Так, например, словесный текст «Слава Ти Господи, сотворшему вся» с греческими вставками-аненайками) звучал так:

Сла - ва - Ти,
 Го - спо - ди
 а - и - не - не -
 не - иа и ис не - не - не - ни -
 ля - не - не - иа
 на - и - на-ни сот-во - рив - ше -
 му - вся...

Место, отмеченное линией [—], представляет собой вставку на слоги «айненайлиненаи».

С. Смоленский. О древнерусских певческих нотациях. 1901 г.

Такое чтение и пение с искаженным раздельноречием текста привело к тому, что служба почти вдвое затягивалась. В результате возникла необходимость сократить службу, не изменяя устава. В 1551 году Стоглавый Собор постановил «гласовое» пение «петь на речь» и единогласно. Также была создана комиссия во главе с Александром Мезенцем, которая исправила словесный текст и привела его в соответствие с мелодиями распева. Затем были исправлены нотные партитуры. Позже, в XVIII веке, многие из них были изданы наподобие современной нотнолинейной системы.

Дальнейшее развитие церковного многоголосного пения в России связано с приглашением в качестве придворных руководителей музыки и пения итальянских композиторов Галуппи, Сарти и других, которые писали светскую и духовную музыку на славянские тексты. Правда, духовные произведения писались в том стиле, что и светские. В целом, полувековое господство итальянской музыки в России затормозило развитие русской духовной музыки, лишило ее самобытности и привило ей элементы вычурности и слащавости.

Новый этап развития церковного гармонического пения связан с творчеством композиторов Березовского и Бортнянского. Опираясь на традиции знаменного распева и партесного пения, они создали свой стиль хорового письма, отличающийся многообразием содержания и выразительности. Их церковная музыка благотворна, умирительна, доступна для понимания и глубоко национальна. Все их сочинения писались в связи с потребностями круга богослужебного пения. Концертная музыка постепенно отступала на второй план. Бортнянский первым из русских композиторов обра-

тился к гармонизации старинных церковных напевов, с сохранением характера мелодической первоосновы.

Продолжение развития гармонического пения связано с деятельностью других духовных композиторов — протоиерея И. П. Турчанинова, А. Львова, Г. Ломакина, Н. Бахметьева, А. Архангельского, А. Кастальского, П. Чеснокова, А. Гречанинова, величайших русских композиторов — П. Чайковского, М. Глинки, С. Рахманинова и др.

Большое влияние на развитие церковного пения в России оказало создание профессиональных хоров XVII – начала XVIII века. Среди них — хор государевых певчих дьяков (XV в.), который пел в церкви и на придворных празднествах. Позже данный хор, по указу Петра I, был переведен из Москвы в Петербург (1713), и на его базе был создан Придворный хор. Затем хор стал называться «Придворная певческая капелла». Ее состав возрос до ста человек. Для обучения малолетних певчих были открыты музыкальные классы, а для подготовки регентов — регентские классы. Для пополнения новыми певческими силами капелла имела специальную школу в украинском городе Глухове.

Не меньшее влияние на церковное пение России оказал московский Синодальный хор и певческое училище при нем, созданные на базе бывшего хора «Патриарших дьяков» (1886). Пение Синодального хора в Большом Успенском соборе Московского Кремля, где свято соблюдались традиции старины — выполнение церковного устава, пение знаменных песнопений, а также духовных произведений русских композиторов, — принесло ему большую известность и повлияло на церков-

ное пение России и других стран. Училище при Синодальном хоре с девятилетним сроком обучения готовило регентов и учителей пения для народных школ.

Дальнейшее развитие церковного пения в России связано с восстановлением патриаршества (1917). Несмотря на сложные мировые события, церковное пение продолжало развиваться, избавляясь от остатков глубоко проникшего в свое время западного иностранного влияния.

Особую заботу о церковном пении проявлял Святейший Патриарх Алексий I (*см. речь патриарха в Московской духовной академии 18 апреля 1948 г. «ЖМП» 5, 1948 г.*). Святейший Патриарх Пимен уделял много внимания молитвенности пения.

За последние 50–60 лет появилось много профессиональных и любительских хоров, научившихся достаточно музыкально и молитвенно исполнять духовные песнопения. Некоторые из них можно выделить особо: Московский Патриарший хор Богоявленского собора под управлением В. С. Комарова (состав хора 36 человек), хор Скорбященской церкви под управлением Н. В. Матвеева, отличающийся разнообразием репертуара церковных песнопений композиторов-классиков (состав хора 35 человек), соборный хор г. Одессы, ранее руководимый величайшими мастерами хорового дела профессором Пигровым (1945–1948), позже его учеником Загрецким; мужской хор Свято-Троицкой Сергиевой Лавры и Московской духовной академии и семинарии под управлением архимандрита Матфея (Мормыля), смешанный и мужской хоры Санкт-Петербургской Духовной Академии и семинарии; хоры Свято-Успенской Почаевской Лавры и др.

О монастырском пении и мужских «басовых» хорах.

Монастырское пение на Руси отличалось своей умеренной особенностью, стилем и манерой исполнения. В монастырях больше всего сохранились старинные традиции уставного церковного пения. Монастырское пение не попало под влияние композиторов и певцов западного направления даже в самом Петербурге. Традиции уставного пения поддерживались не только заботой отдельных иерархов, крепким устным преданием, но и наличием синодальных богослужебных нотных книг, особенно в монастырях, расположенных подалеке от центра. Такие монастыри твердо держали и передавали из поколения в поколение певческие традиции и, в частности, метод спонтанной импровизационной гармонизации напевов (устное сочинение и подстройка к ведущей мелодии 2-го, 3-го голоса, подголосков и т. д.), разумеется, в рамках дозволенного.

В некоторых монастырях хоры состояли из одних басов или басов и одного-двух теноров. Пение таким составом отличалось большой оригинальностью и благодатным воздействием на слушателя. Такой «басовый» хор был в Петербургской Александро-Невской Лавре; в Московском Большом Успенском соборе и др. Один из свидетелей и слушателей такого «басового» хора в Александро-Невской Лавре пишет, что на первой неделе Великого поста проходила как обычно служба: «Служба простая, но величественная... Ирмосы пели монахи прекрасно: клир состоял из одних басов, кроме какого-то послушника — высокого тенора. Это басовое пение шестигласных ирмосов невыразимо действует на душу...» (*С. П. Жихарев. Записки современника. М., 1955*).

Каждый монастырь отличался оригинальностью и неповторимостью манеры исполнения. Например, существовало такое понятие, как «Валаамское пение», где мужской хор пел старинным знаменным распевом, а техника вокализации основывалась на простых народных интонациях разговорной речи.

Нужно заметить, что в последнее время в народе возник термин, положительно характеризующий монастырское пение, как, например, «монастырское исполнение песнопений», «монастырская манера пения», и др. Секрет такого положительного воздействия монашеского пения на слушателя заключается в его особой молитвенности, тихогласности в сочетании с умеренной торжественностью (особенно на больших праздниках), а также в манере вокализации, особенно звуковедения и формирования звука, выработанной на базе церковнославянского языка.

В настоящее время в монастырях, как и во многих храмах, свято охраняются местные традиции богослужебного пения, устоявшие от влияния западных и др. течений вокальной музыки.

Борьба Православной Церкви против привнесения элементов театральности в богослужебное пение.

Первые христиане при исполнении духовных песнопений отличались высоким духом и простой исполнением церковных гимнов. Однако с распространением и утверждением христианства, появлением вместо катакомб благоустроенных храмов, открытых богослужений начало изменяться и внутреннее благоустройство Церкви. Само богослужение стало принимать более и более торжественный характер. «Чинность» постепенно заменила былую простоту и непосредственность молитвенных

собраний апостольского века. Участие народа в церковном пении сократилось до минимума. Все, что раньше исполнялось всеми прихожанами, перешло к специально обученным певцам, из которых стали образовываться отдельные хоры, или лики правого и левого клиросов.

Все это делало хоровое пение более изысканным, как бы отчасти самодовлеющим, невольно превращаясь из средства в цель. Сама же изысканность, сначала достаточно умеренная и не слишком «бьющая в глаза», со временем получила оттенок мирской свободы. В приемах исполнения, к сожалению, начала появляться театральная манерность, напыщенность. Этим вынужденным «реформам» церковного пения невольно послужило еще одно обстоятельство. Подметив у христиан могущественное воздействие стройного хора на людей, появившиеся в ту пору еретики обратили церковное пение в средство агитации, излагая свое еретическое учение в особо составленных гимнах и других видах увлекательных хоровых и сольных песнопений, захватывающих своей красотой и изысканностью. В ответ на лжеучение и еретическую пропаганду Православная Церковь вынуждена была бороться теми же средствами — хоровым пением. Отцы Церкви нередко, даже не изменяя самих мелодий, используемых еретиками, противопоставляли лжеучениям свое правое учение посредством хорового пения. Так постепенно красивые напевы и мелодии вместе с театральностью приемов их исполнения вошли в обиход Православной Церкви, воспитывая слух и вкус христиан в данном направлении.

Мода на «концерты» за богослужением, увлечение итальянской музыкой и ее исполнителями (певцами), поддерживаемой высшими светскими властями (в царствование Елизаветы и Екатерины II), совер-

шенно лишили богослужение его дидактического значения, а храм часто превращался в подобие концертного зала. Так, для концертов сочинялись специальные стихи, где в богослужебный текст вводились имена видных начальников, царей и т. п. Например: «... даждь славу имени Твоему, Господи, и да посрамятся вси, злая являющи рабе Твоей Елизавете, нами владеющей, и крепость их да сокрушится».

В репертуар церковных хоров стали входить песнопения с названиями, чуждыми богослужебному пению, как, например, «Отче наш» — песенка, «Милость мира» — лакримоза, «Господи помилуй» — кабинетное, Херувимская песнь — светская, веселая и др. В связи с этим в 1797 году при императоре Павле понадобился специальный указ Синода, чтобы «никаких выдуманных стихов, сочинений по произведению в пении не употребляли». Постепенно большое внимание стало уделяться характеру исполнения обиходных песнопений — стихир, тропарей, ирмосов, где важнейшее значение имеют слова.

На сегодняшний день пока нельзя сказать, что полностью изжиты из богослужебного пения среди композиторов и певчих такие негативные элементы, как эффектность, вычурность, слащавость и другие светские влияния. Так, в пении подобные недостатки чаще наблюдаются там, где церковный хор состоит преимущественно из нецерковных или неверующих людей, поющих в храмах ради заработка.

Разумеется, лучший вариант, когда регент и певчие — люди богобоязненные, воцерковленные и имеют высокий уровень общемузыкальной (вокальной) подготовки и опыт богослужебного пения.

ПЕНИЕ В СИСТЕМЕ ЦЕРКОВНОГО БОГОСЛУЖЕНИЯ

О псалмодии и экфонетике (возгласе) как важнейших истоках церковного пения.

Под псалмодией принято понимать чтение нараспев псалмов и других священных текстов. Такое распевное чтение еще называют декламационным или речитативным пением (итал. *recitare* — декламировать), то есть пение, которое по интонации, ритму и технике звукообразования близко к разговорной речи. Главным отличительным признаком распевной речи (псалмодии) от разговорной является более устойчивая высота тона, на котором произносится текст, и большая протяженность гласных в словах, особенно в конце фразы.

Вторым, более совершенным видом распевного и декламационного чтения является возглас. Данный вид чтения называет еще экфонетикой (от греческого «экфонезис» — восклицание, возглас). Возгласы обычно произносятся диаконом или священником.

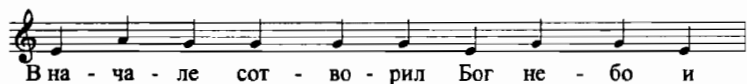
Диакон: Благослови, владыко.

Иерей: Благословенно Царство... и т. д.

По технике и качеству звукообразования возглас занимает как бы связующее положение между распевной речью и пением. Главной чертой возгласов (экфонезиса) является велегласное, торжественное произношение текста и на более высоком и устойчивом тоне, чем псалмодия. При этом середина фразы возгласа произносится на одной ноте, а окончание фразы, особенно в конце текста, почти поется.

Традиция псалмодического чтения и возгласа очень древняя и берет свое начало с первых веков христианства. Известно, что псалмодическое пение и экфонетика использовались и в Ветхом Завете. Евреи до сих пор используют при чтении священных текстов свои особые интонации, свою экфоническую нотацию, то есть нотные и другие знаки, фиксирующие высоту и длительность (ритм) распевного чтения.

В Новом Завете обычай распевного чтения и возгласов был установлен сначала в Восточной Православной Церкви и затем перешел на Русь из Греции, возможно с принятием христианства. У греков, сербов, болгар, румын, как и у евреев Ветхого Завета, распевное чтение и возгласы принято фиксировать соответствующей нотацией, чтобы все интонационные обороты при чтении (особенно Священного Писания) произносились по сложившейся традиции. Так было принято в древности и в Русской Церкви. Существовала так называемая фонетическая, безлинейная нотация, в которой на писчем материале фиксировались интонации при возгласах и чтении. Со временем развития экфонетики, мелодизированное чтение священных текстов в русских церквях приобрело некоторые свои характерные черты, связанные с особенностями произношения слов церковнославянского языка, движения мелодии и ритма. При употреблении тех или иных попевок псалмодия является обязательным наличием выдержанного тона, т. е. основного звука, вокруг которого вращаются другие звуки. На этом основном звуке, так называемом стержне псалмодии, часто оканчивается фраза словесного текста.



Чтение молитв, псалмов и других священных текстов исполнялось на определенный мотив или напев, который еще называли погласицей. Привычный слушатель по напеву без труда определял, что читается в данный момент. Знание таких формул-попевок также помогало чтецу ясно вести мелодическую и ритмическую линии текста.

При распевном чтении ударение слова выделяется повышением или понижением интонации голоса, продолжительностью звучания ударных слов. Цезуры, паузы, отделяющие одну фразу от другой, служат логикой мысли текста и отдыхом для голоса чтеца. Существует и второй тип псалмодии, который можно назвать рассказным или разговорно-псалмодическим речитативом. Здесь техника распевного произношения словесного текста основывается на интонациях не декламационной, а обыкновенной разговорной речи. Само содержание словесного текста отражает, в основном, евангельские поучения, историю жизни святых, где не требуется большая широта распева мелодии текста, сила звука и т. п.

Подобным образом можно зафиксировать на нотном стане и возглас:



На этом примере видно, что возглас имеет большую распевность и по всем параметрам (четкости мелодии, ритма и т.п.) приближается к пению.

Определенное влияние на качество псалмодического чтения или произношения возгласов оказывает личность исполнителя (чтеца, диакона, священника), наличие у него голосовых данных, необходимых навыков и типа разговорного и певческого голоса. Например, некоторые диаконы, протодиаконы произносят возглас на предельно высоких или низких тонах, как, например, архидиакон Стефан Гавшев, долго служивший при Святейшем Патриархе Пимене, и другие. Русская Церковь всегда славилась традициями церковного пения, наличием богатых высоких и, особенно, низких голосов, центральных басов, басов-октавистов (бас-профундо), а также великолепными чтецами, мастерами возгласов в лице диаконов, протодиаконов, архидиаконов (обычно басов, баритонов, реже теноров). Одним из таких мастеров псалмодии, возгласа и пения являлся великий архидиакон К. В. Розов (1874-1923), служивший в последние годы своей жизни при патриархе Тихоне. Звание великого архидиакона К. Розов был удостоен в честь своего 25-летнего юбилея служения Церкви. По свидетельству известного историка и исследователя богослужебного пения А. Гарднера, пение, чтение и возгласы великого архидиакона следует считать образцовыми. При исполнении псалмодии и возгласов К. Розов ни на йоту не отступал от классических церковных традиций и без искусственной драматичности умел передать всю силу богослужебного текста. Подобным качеством отличались и другие диаконы и протодиаконы Русской Православной Церкви.

В целом, как подтверждают многие исследователи, псалмодия и экфонетика при всей своей самостоятельности развития и совершенствования во многом повлияли и продолжают положительно

влиять на формирование церковного пения. Они проясняют истоки многих церковных распевов и, в частности, возникновение на Руси знаменного пения. Последнее, как известно, основывается на тех же свойствах интонации, что и распевное чтение. Можно сказать, что экфонетика и псалмодия послужили прототипом, то есть первоначальным образом и источником речитативных форм древнерусского одноголосного, а затем и многоголосного пения. Они повлияли на характер и манеру церковного пения, где решающее значение отводится тексту, его четкости, выразительности и молитвенности произношения.

Роль и место пения в системе церковного богослужения.

В Православной Церкви нет богослужения, где бы не использовалось пение, пусть даже в его самом простом, примитивном проявлении. В противоположность католикам, где существуют так называемые литургии без пения («тихие обедни», «тихие мессы»), в православных церквях, даже при молебне, крещении, венчании, всегда используется пение. Правда, некоторые службы, такие, как повечерие, отдельные части утрени, в будние дни не поются полностью, но зато псалмодируются (читаются нараспев). То есть музыкальный элемент здесь все равно присутствует. Поэтому пение в Православной Церкви считается одной из форм или видов самого богослужения. Не случайно в России в старину богослужение называли пением. «Идти на пение» означало то же самое, что «идти на богослужение». В монастыре дежурный монах (монах-будильник) будил братию на службу или приезжих гостей словами: «Пению время, молитве час! Господи Иисусе Христе Боже помилуй нас!»

Разумеется, богослужение не состоит только из одного «чистого» кантиленного пения, где музыкальный элемент выражен больше всего (при ведущем значении слова), но и распевного чтения (псалмодии) и возгласа. Границы между ними, хотя и не всегда четко выражены (где кончается пение, полупение, распевное, речитативное чтение и где начнется чисто кантиленное пение), но все же имеются. Однако в целом все песнопения, исполняемые за вечерней, утреней или литургией, все виды распевного чтения, возгласы диакона или священника, все песнопения, исполняемые во время тайных молитв (молитв, читаемых священником про себя), в структуре церковного богослужения образуют единое музыкальное целое. Все эти виды сольного (одиночного) и хорового исполнения богослужебных текстов комбинируются между собой. Музыкальный элемент, то есть слово, положенное на мелодию или в соединении с гармонией звучания других голосов, способствует усилению значения идеи, выраженной в богослужебном тексте.

Значение и благотворное влияние церковного пения на людей.

Известно, что музыка и пение способны оказывать большое воздействие на души людей, их привычки, нравы, вкусы, поведение и т.п. Это влияние может быть как положительным, так и отрицательным, например некоторые современные течения вызывают агрессивность, злость и др. Классическая, народная музыка и пение, а в особенности церковное пение, как правило, положительно воздействуют на душу человека. Поэтому уже у древних народов музыка и пение используются в деле воспитания юношества и непременно входят в круг наук, препода-

даваемых в школах. В Древней Греции эти искусства использовались для облагораживания юношества, формирования у них характера и склонностей, необходимых в гражданской и военной жизни.

Для возбуждения в народе тех или иных душевных настроений во время всенародных собраний, праздников использовался тот или иной род распевного чтения и музыки. В руках политических деятелей и правителей также использовались музыка и пение, как вспомогательное средство для решения важных политических и социальных вопросов.

Примерно в тех же целях использовались музыка и пение в средние века. Так, из статьи протоиерея И. Вознесенского «Общедоступные чтения о церковном пении» (сб. статей. *О церковном пении. «Талан»*. М., 1997) мы узнаем, что Карл Великий (768-814), желая смягчить грубые нравы своего народа, ввел общенародное пение и орган в церквях Галлии и Германии.

Классическая, народная музыка и пение продолжают свою многовековую положительную миссию и сегодня. Особое место в этом деле занимает церковное пение, которое по содержанию песнопений, по мотивам и действию на людей значительно выше, благотворнее и достойнее всякого мирского пения и музыки. Основанием для использования пения в Христианской Церкви является духовное наслаждение, которое получают от него люди различного пола и возраста. Оно является плодом благодущия и в свою очередь располагает певцов и слушателей к такому благодущию.

Благодуществует ли кто: да поет псалмы (Иак. 5, 13). Под благодущием понимается внутреннее довольство своим положением, духовное наслаждение, которое не только преобладает над другими различ-

ными чувствами, но произвольно влияет на них и управляет ими. Оно располагает нашу волю к добру, пробуждает в нас благие намерения, даже часто вопреки всевозможным неблагоприятным для нас внешним обстоятельствам. Таким благодушием, благоговейной радостью, сердечностью и благодатным вдохновением отличалось пение первых христиан Нововетной Церкви. Даже погребение умерших первые христиане совершали торжественно, с песнями и псалмами, как знак победы Христа над смертью.

Величественное и притом разностороннее и разнообразное действие пения и ритма на людей достаточно признавалось и многими христианскими писателями и учителями Церкви. Так, свт. Иоанн Златоуст замечает, что «мы по природе любим пение и стихи... плачущее дитя успокаивается, слушая их. Дорожные люди, трудясь в полдень с рабочими животными, пением облегчают скуку пути и для себя и для них. То же делают земледельцы, виноградари. Когда слушают пение и песни, сноснее становится труд и работа» (*Беседа на псалом 41*).

Примерно так же о действии музыки и пения на животных и особенно на людей говорит толкователь псалтири Евфимий Зигабен: «Наслаждение (от этого искусства) одинаково овладевает разумною и неразумною частью души человека... Вот почему и было введено в употребление в церкви пение псалмов» (*Предисловие к Толковой псалтири*).

В то же время пение не является целью церковных богослужений или главным средством ко спасению, как об этом мечтательно думали и считали еретики Вардесан и Армоний. Церковное пение есть только вспомогательное средство для привлечения христиан к еще более высоким благам, для руководства их благодатных средств, ведущих ко спасению.

По выражению святителя Московского Киприана, церковное пение «служит в похвалу и славу Богу и Пречистой Его Матери и всем святым в церковное сладкодушевное утешение и украшение на пользу слышащим, во умиление и во умягчение сердечное к Богу» (*Степенная книга о трех греческих певцах, прибывших при Ярославе*).

Исходя из учения святых отцов и учителей Церкви, можно выделить главные пункты, подчеркивающие особое значение церковного пения для христианина и каждого человека вообще:

1. Всякое пение «особо важного» содержания и, особенно, пение церковное является наилучшим средством к удалению дурных мыслей, преступных пожеланий, к отвлечению от мирских удовольствий и вредных для души наслаждений.

2. Пение и распевное чтение Библии по акцентам сообщает звуковую приятность Писанию и увеличивает у слушателя расположение к восприятию Слова Божия.

3. Церковное пение приводит душу в гармонию (согласованность, стройность) и настраивает ее на благородные мысли и благие расположения.

4. Церковное пение располагает людей ко взаимной любви и единомыслию.

5. Церковное пение и чтение возбуждает у людей чувство религиозности и благочестия, являющиеся руководящим началом в нашей жизни.

6. Пение есть наилучший способ воздать Богу хвалу, любовь и благодарность за Его к нам благодеяния, а также излить наши скорби, страдания и мольбу о помиловании, помощи и заступлении.

7. Церковное пение делает наши праздники и всю нашу жизнь возвышенной, одушевленной, торжественной и отрадней.

Евфимий Зигабен объясняет это следующим образом: «Так как диавол, посредством наслаждения, обыкновенно скрывающего в себе какой-нибудь его умысел, старается губить человека, то Бог, со своей стороны, также посредством наслаждения, только не носящего в себе какого-либо коварства и лукавства и искусно приспособленного, вознамерился спасти человека от врага» (*Предисловие к Толковой псалтири*).

Таким образом, церковное пение было всегда важным и достаточно сильным средством для отвлечения христиан от мирских утех, от театральных удовольствий и от участия в еретических собраниях. Поэтому бедственное положение или упадок пения в церквях всегда возбуждало скорбь как пастырей, так и прихожан. В связи с этим святая Церковь в песнопениях и ектениях, наравне с прочими благодетелями Божьего храма, особо молится о певцах.

Сами певцы и чтецы, как ближайшие участники богослужения, поставлены в условия близкого и глубокого переживания всех моментов церковной жизни. Все это воспитывает у последних особое чувство привязанности к церкви и является прочным источником против всякого рода соблазнов, искушений и увлечений.

Церковное пение также является важным благочестивым занятием не только для певчего церковного хора или регента, но и для каждого прихожанина церкви и христианина вообще. Ибо если чтение и слушание духовных текстов для нас назидательно, то пение их еще более назидательно, так как оно требует к себе большего внимания, глубочайшего проникновения в его смысл. Сама же привычка и умение петь (даже в общественных молитвах, исполняемых всей церковью) дает возможность перенести это благочестивое занятие в свой домашний

быт, семью, что постепенно будет способствовать ее духовному сплочению.

В настоящее время, когда материальные интересы стремятся возвыситься над духовными, когда ложные учения пытаются пошатнуть основы семейной, церковной и общественной жизни, для некоторых христиан (особенно начинающих, которые еще недостаточно прониклись и согрелись христианской верой, надеждой и любовью) само пребывание в церкви, даже в праздники, часто становится в тягость. Человек, впавший в такое состояние или близкое ему, по советам учителей Церкви, пусть идет в храм и поет, если не в хоре, то участием в общественной молитве, сочетая его (пение) с домашним пением псалмов и других песнопений. Последнее послужит ему не только отвлечением внимания от жизненных тягот и забот, но и обогатит его духовно, подкрепит его силы, научит ценить и различать идеальное от временного, материального.

О духовной пользе мысленного пения и пения вслух.

Великий учитель Церкви свт. Иоанн Златоуст советует каждому человеку, независимо от возраста и специальных вокальных способностей, петь всегда и везде: во время труда, пред трапезой, после трапезы, во время путешествия, пребывания в обществе друзей, сидя в мастерской, в зале суда или на военной службе. При этом петь можно не только вслух, но и про себя, молча. «Так взывал Моисей, — пишет И. Златоуст, — и Бог услышал... для этого не требуется ни особое место, ни особенное время, но на всяком месте и во всякое время можно петь мысленно...» (Из беседы на 41-й псалом). То есть здесь не нужны специальные навыки, приобретаемые долговременными вокальными

ми упражнениями, а только твердая решимость, и мы в самое короткое время приобретем опытность.

Придавая большое значение пению в жизни христианина, св. И. Златоуст в своем труде «Для чего употребляется пение» (*там же на 41-й псалом*) пишет: «Бог, видя, что многие из людей нерадивы, тяготятся чтением духовных писаний и неохотно принимают на себя этот труд, и желая сделать этот труд вождеденным и уничтожить чувство утомления, соединил с пророчествами мелодию, чтобы все, услаждаясь стройностью напева, с великим усердием возносили Ему священные песнопения». В этом смысле поучительным для нас является пример апостола Павла. Утомленный тяжким трудом, имея на себе нестерпимые раны, нося колоду на ногах и находясь в темнице, в полночь, когда все спали крепким сном, воспевал славословия Богу. Тем более мы, наслаждаясь благоденствием и дарами Божиими, должны возносить Ему благодарственные песни, при этом песни духовные. Ибо от мирских, особенно развратных, песен может произойти вред. Там, где песни развратные, особенно на пиршествах, и других видах увеселений, собираются бесы, где песни духовные, туда нисходит благодать. Поэтому во время работы, перед и после трапезы святые отцы советуют всей семьей воздавать хвалу Богу пением, защищая этим себя от нападения бесов, а свое жилище постепенно приближать к святому месту — церкви. Ибо кто поет, призывает к себе Давида с псалмами, через него призывает к себе Христа. «А где Христос, — пишет свт. Иоанн Златоуст, — туда ни один бес никогда не осмелится не только войти, но и заглянуть», а следовательно, в этот дом полетится, как из источника, мир, любовь и все блага. И далее свт. Иоанн замечает, что «даже хотя бы ты не разумел силу слов, приучай по крайней мере уста произносить их. И язык освящается

этими словами, когда они произносятся с усердием...» Поэтому частое повседневное пение духовных песнопений, как вслух, так и мысленно, будет духовно поднимать каждого из нас. Псалом, молитва, ликование пророков и боголюбозное настроение духа поющих всегда приближает нас к Богу.

Речь идет о выработке посредством пения определенного молитвенного состояния, которое необходимо каждому христианину (для духовного роста) и певческому хору для его духовного самосовершенствования и улучшения исполнительского мастерства. Молитвенное состояние вырабатывается, как мы уже знаем, двумя путями: посредством постоянного мысленного пения (не только чтения) и пения этих текстов вслух. С одной стороны, мысленное молитвенное пение постепенно отражается и проявляет себя в живом, реальном звучании певческого голоса. С другой стороны, частое усердное пение духовных песнопений вслух, по принципу обратной связи, способствует и активизирует само мысленное пение*.

На взаимосвязь внутреннего (мысленного) и реального звукового пения неоднократно указывали некоторые отцы Восточной Православной Церкви. Например, преподобный Григорий Синаит (1360) писал, что «пение, производимое голосом, есть указание на внутренний умный вопль». Подразумевая под этим определенное внутреннее молитвенное состояние сознания поющего. Словом «воплль» здесь подчеркивается необходимость протекания молитвы с максимальной отдачей, с последующим проявлением этого состоя-

*Примерную аналогию можно проследить при развитии у учащегося музыкального слуха. Если развитие слуха с помощью специальных упражнений не срабатывает, педагоги применяют другой путь — развивают голос учащегося. В результате вместе с голосом развивается и слух.

ния певца в его голосе. Разумеется, здесь следует подразумевать духовный «воплъ» («крик души» о прощении грехов, помиловании, покаянии и т. п.), а не реальный бесчинный крик натуральным голосом.

Подобное толкование мы также находим у святителя XIX века Феофана Затворника, называвшего богослужбное пение «духодвижным», которое «в духе зарождается и созревает и из духа изливается». А так как движение духа есть молитва, то пение является знаком внутреннего молитвенного состояния поющего. Отсюда вытекает, что частое пение вслух (разумеется, не только устами, но и сердцем), о котором говорит св. Иоанн Златоуст и другие святые отцы, будет способствовать, зарожать и укреплять поющего духовно, приводить его ум и сердце во внутреннее молитвенное состояние.

В связи с уровнем духовной подготовки певца мы можем найти ответ на нередко возникающий вопрос о степени молитвенности и духовной торжественности церковного пения. Например, почему церковные песнопения в исполнении церковных хоров (преимущественным составом истинно верующих хористов и регента) лучше и глубже трогают душу слушателя, чем когда эти же песнопения исполняются светскими хорами. Очевидно, здесь многое зависит от наличия уровня внутреннего молитвенного состояния хористов, их понимания того, что они поют Богу, ощущения значения каждого слова произносимого текста и др. Разумеется, величина молитвенности каждого певчего не постоянна, не всегда одинакова и во многом зависит от сосредоточенности внимания, внутреннего спокойствия, отвлечения от мирских забот, образа жизни, личных качеств, физического звучания голоса и т.п. Ибо не каждый раз исполнение духовных песнопений одними и теми же певца-

ми хора одинаково воздействует на слушателя. Однако необходимый элемент молитвенности и умеренной торжественности пения обычно присутствует и должен присутствовать.

Отличие церковного пения от светского.

Церковное пение в отличие от светского должно быть лишено специальных приемов искусственного эмоционального воздействия на слушателя (на молящихся), рассеивающих внимание и отвлекающих ум от молитвы. В связи с этим в церковном пении не принято употреблять жестикуляцию, искусственное движение бровями, глазами, мышцами лица для усиления выражения того или иного чувства, заложенного в тексте произведения, как это нередко практикуется в светском пении. Также в церковном пении неуместны форсированные возгласы при произношении отдельных слов, слишком утрированное произнесение некоторых согласных звуков. Например, в известном концерте Бортиянского «Слава в вышних Богу» вместо естественного произношения слов «Слава в вышних...» нередко слышатся слова «Славва вво ввышних...», а в концерте «Покаяния отверзи ми двери» часто звучит «оккаянный трреппээщцу» и др. В то же время это не означает, что церковное пение должно быть вовсе бесстрастным, наподобие произношения текста без всякого выражения, сухо, бездушно, то есть простой механической иллюстрацией того, что написано в богослужбной книге или нотах. Это уже другая крайность, которая также нежелательна, как и первая. Ибо поются не только звуки, но и слова, несущие в себе глубокий смысл и определенные идеи, способные вызывать у слушателя соответствующие эмоциональные реакции. Последнее возможно и при естественном певческом произношении текста без ис-

кусственных приемов, аффектированного подчеркивания «драматических» мест, слов, слогов, часто употребляемых в сценическом искусстве. Правда, это не касается настоящих певцов, чтецов и других исполнителей классической музыки, которые правдиво вживаются в изображаемые ими чувства, в жизнь изображаемых героев. Однако и в этом случае певец или актер стремится внушить публике и заставить ее поверить в то, что и как переживает изображаемый им, артистом, сценический персонаж. Выступление на сцене ставит артиста перед необходимостью понравиться публике обаянием, внешним видом, силой звука, эффективнее продержаться высокую ноту и т. п.

В церковном пении подобные методы воздействия на слушателя не практикуются. Правда, церковный певчий не должен упускать из вида своих слушателей — церковных прихожан, постоянно заботясь о стройности пения, четкости произношения слов и т. д. Однако главная его задача — это осознание того, что он поет Богу. А отсюда вытекает иная исполнительская концепция, что церковное пение — это та же самая молитва, которая, с одной стороны, воздействует на прихожан, а с другой — сливается с их молитвой для вознесения ее к Богу.

Поэтому, как советуют учителя Церкви, пение, как и чтение, должно совершаться просто, с благоговением, без излишнего излияния своих чувств, выражающихся в различных переливах и изменениях голоса.

Святитель Игнатий (Брянчанинов), давая наставления начинающим чтецам и певцам, по этому поводу замечает: «Представим святым молитвословиям действовать собственным их духовным достоинством на слушателей. Желание преподавать предстоящим свои чувствования есть знак самознания и гордости» (*Приношение современному*

монашеству. Свято-Троицкая Сергиева Лавра. 1991). Как иконы, архитектура и все убранство наших православных храмов способны вызывать благоговейные чувства прихожан, так и церковное пение должно подкреплять эти чувства, способствовать утишению страстей, душевному успокоению и искренней сердечной молитве. Такое спокойное молитвенное или молитвенно-торжественное пение способно оказывать благотворное влияние даже на неверующего человека, впервые зашедшего в храм или услышавшего церковное пение из других источников: с подмостков сцены (что часто в последнее время практикуется по большим праздникам), по радио, телевидению и т. п.

Пение без музыкального сопровождения как одна из главных особенностей Православной Церкви. О значении слова и музыки в церковном пении.

В Православной Церкви, как известно, практикуется пение без игры на музыкальных инструментах. Этот главный принцип был выработан и утвержден уже в I-II вв. Однако вначале обстановка была несколько иной. С апостольских времен Православная Церковь постепенно увеличивалась, расширялась и принимала в свое лоно членов из среды разных народов. Новообращенным христианам поначалу разрешалось петь так, как они привыкли раньше, с чем они сроднились до своего обращения. Поэтому некоторые исследователи допускают, что в первые времена, наряду с духовными песнопениями, возможно, использовались музыкальные инструменты. Так, на вечерах любви пели псалмы в сопровождении флейты и свирели. Затем данный обычай удержался некоторое время в Александрийской Церкви, где святи-

тель Климент заменил ранее употребляемые музыкальные инструменты на арфу.

Несмотря на отсутствие точных исторических сведений на этот счет, очевидно, вопрос о применении инструментальной музыки в богослужбном пении существовал. Ибо в книге мученика Иустина «Певец» говорится, что «петь Богу на бездушных инструментах и кроталах не допущено, как все, свойственное детям или несовершеннолетним в разуме».

Примерно о том же высказался позже и св. Климент Александрийский: «Словом, а не древней псалтырью, трубой, тимпаном и флейтой должно чтить Бога. Если Бог и допустил в Ветхозаветной Церкви пение, сопровождаемое игрой на музыкальных инструментах, то по единственной причине немощи, малодушия и беспечности иудеев» (*Протоиерей Василий Металлов. Очерки истории православного церковного пения России. Свято-Троицкая Сергиева Лавра. 1995*). Правда, еретическое общество мелитан действительно применяло у себя инструментальную музыку на собраниях. Однако в Восточной Православной Церкви постепенно был выработан один из главных принципов — пение должно быть строгим вокальным искусством, не допускающим сопровождения каких-либо музыкальных инструментов. Эта особенность богослужбного пения в Православной Церкви отличает ее не только от других крупных конфессий (вероисповеданий), как, например, католиков, но и от светского пения. Правда, в светском пении существует так называемый хор «а капелла» (коллективное пение без музыкального сопровождения). Однако данный стиль хорового пения представляет собой один из вокальных жанров. Остальные вокальные произведения светского хорового пения исполняются с музыкальным сопровождением.

Славянские Православные Церкви заимствовали, как мы знаем, принцип богослужбного пения без инструментальной музыки от Православной Церкви Греческой и Византийской. Однако некоторые исследователи допускают и другие причины о невведении инструментальной музыки в церковное богослужение. Главная из них — это различие в самых выразительных возможностях слова и музыки. Слово, будь это молитва, славословие, поучение, повествование, способно конкретно и точно выражать идею и содержание текста, т.е. слово способно дать музыкальным звукам определенный смысл. Инструментальная музыка по своей природе к этому не способна. Она может только развлекать и услаждать слух, возбуждать те или иные эмоции, менять настроение. Понятия типа «грустно», «радостно», «торжественно», «весело» представляют собой некоторые характеристики эмоций, но они не могут выражать конкретные мысли словесного текста. То есть музыка способна вызывать и выражать только эмоциональный элемент, который разными людьми будет восприниматься и толковаться по-своему, субъективно. Поэтому музыка не может заменить слова. Однако значение слова, соединенного с музыкой, музыкальной мелодией, ритмом, гармонией усиливается и по-другому воспринимается.

В церковном пении музыка не должна заслонять или хотя бы на мгновение притушевывать значение слова, как это бывает в ряде вокальных жанров светского пения. Например, у многих западных композиторов-классиков XIV-XVIII веков — Скарлатти, Баха, Генделя, в произведениях светской и церковной вокальной музыки часто используется колоратура (от итал. *coloratura* — украшение) — длинные, виртуозные мелодические распевы, пассажи на одном слове.

Такой стиль хорового пения применяется не только как средство передачи душевного состояния образа (природы, человека), но и для того, чтобы показать красоту и возможности голоса певца, его диапазон, силу, тембр, умение подражать, имитировать звучание музыкальных инструментов — скрипки, флейты, органа и др. В православном церковном пении подобное не практикуется. Правда, у некоторых авторов духовных песнопений в праздничных концертах, «многолетиях», заупокойных ектениях иногда используются небольшие распевы отдельных слогов («мно-о-о-о-гая лета», «Го-о-о-осподи по-ми-и-и-и-луй» и др.). Однако данные мелодические обороты невелики по размерам и не позволяют отклоняться от значения слова текста, а во многих случаях даже усиливают это значение.

Протоиерей Д. Разумовский, автор известной книги «Богослужбное пение» (1886, ч. 1, с. 24), пишет, что «главная цель нашего церковного пения — отчетливо выговаривать слова молитвы. В нем не слова подчиняются мелодии, но мелодия — словам до такой степени, что где оканчивается смысл слов, там оканчивается и музыкальная фраза. Повторы нескольких нот на один слог допускаются, но повторение самих слов не допускается. Поэтому отцы нашей Церкви называют церковное пение не музыкой, а словесной мелодией. В Православной Церкви нет, как в Латинской, так называемого *stille messe*, где независимо от слов может некоторое время звучать музыка, исполняемая на органе (или другом музыкальном инструменте), или мелодия, озвучиваемая голосом без слов на отдельную гласную, слог, пение закрытым ртом на М и т.п. Ибо пение и сам голос певца, при всей своей важности и необходимости для Церкви, не должны отвлекать молящихся от молит-

вы. В этом смысле высоко значимы замечания блаженного Августина, который писал: «Когда со мною случается, что меня трогает больше пение, нежели то, что поется, то я признаюсь, что я тяжело согрешаю, и тогда желал бы я не слышать поющего» (*Блаженный Августин «Исповедь»*).

Такое усиленное внимание к значению слова требует от церковных певчих использовать свой голос, свое искусство пения не как самоцель, пытаться удивить слушателя силой звука или эффектно взятой высокой нотой, а как средство, чтобы донести до слушателя смысл богослужебного текста.

О стройности, молитвенности и благоговейной торжественности церковного пения.

Под стройностью в пении, в современном его значении, принято понимать мелодическую, ритмическую и гармоническую согласованность между звуками, а в хоре еще и между отдельными голосами и хоровыми партиями. Такая согласованность возможна тогда, когда голоса певчих хора будут сливаться в один общий ансамбль и предельно точно интонировать, петь звуковые интервалы. Для этого каждый из певцов и весь хор в целом должен овладеть техникой певческого дыхания, звукообразования и звуковедения, чтобы звук был округленным, прикрытым и вместе с тем ярким, звонким и не крикливым. В хоровом пении важно еще научиться не выделяться из ансамбля своей хоровой партией и уметь точно формировать звуки по высоте, чтобы каждый интервал пропевался, выстраивался по законам ладового тяготения.

В Ветхозаветной Церкви стройности и выразительности пения придавалось большое значение. Сейчас трудно предположить, о какой степени стройности шла речь, но то, что богослужбное пение должно быть строй-

но, гласят слова самого пророка Давида: *Пойте Ему стройно, с восклицанием* (Пс. 32, 3).

Отцы Новозаветной Церкви, отстаивая молитвенность и духовный настрой церковного пения, вместе с тем ревниво ратовали и подчеркивали значение стройности. «Ничто не возбуждает, не окрыляет так духа, — говорит св. Иоанн Златоуст, — ничто так не отрешает его от земли и уз телесных, ничто так не наполняет любовью к мудрости и равнодушием к житейским делам, как пение стройное, как песнь священная, сложенная по правилу ритма» (*Беседа на псалом 41*).

Как гласит церковная песнь, людей к пению подымает благодать Божия. Согласно с этим, стройное, выразительное, высокодуховное качественное пение приравнивается к пению ангельскому, а способность к пению и его разумению признается особым даром Божиим. Поэтому выразительное пение и чтение всегда считалось в храме большим достоянием. По словам св. праведного Иоанна Кронштадтского, «душевное спокойствие и сладость, чувствуемые нами по временам в храме Божиим, при стройном пении и внятном чтении чтеца и священнослужителей, есть задаток нам той бесконечной сладости, которую будут ощущать в себе вечно созерцающие неизреченную доброту Лица Божия. Надо ревновать о стройном пении и внятном чтении. Называя в молитве по именам святых Божиих, мы тем подвигаем их на молитву за нас» (*«Моя жизнь во Христе», т. II*).

Стройное, выразительное пение подразумевает еще и четкое, неторопливое произношение слов. Невнятное и торопливое «бормочущее» пение и чтение, по словам святителя Тихона Задонского, — «ленивым угождение, добрым — печаль сердечная и воздыхание, всем же приходящим (в храм) соблазн

и вред». Также не надо впадать и в другую крайность — слишком растягивать произношение текста без необходимости. Поэтому церковные певчие, с согласованием регента выполняя обозначения темпа, записанные в том или ином песнопении, должны знать меру, с какой скоростью следует произносить слова. Для этого, как учат святые отцы, важно произносить слова песнопения не механически, а вникать в их содержание и одновременно в душе молиться. Богобоязненный певец или чтец не будет произносить слова священного текста небрежно, в угоду своему голосу (выставляя на первое место силу звука, умение взять высокую или низкую ноту и т. п.) или в угоду другим, требующим нарушать этот долг благоговейного пения или чтения. Ибо повиноваться Богу подобает больше, нежели людям (Деян. 5, 29). Здесь следует не забывать и того, что небрежность пения или чтения может смутить прихожан и вынудить их даже уйти из храма. Лица же, которые расположены видеть недостатки в Православии, особенно те, кто склонен к сектантству, услышав небрежное неблагоговейное и нестройное пение в наших храмах, как правило, охладевают к вере или совсем отпадают от Православия и уходят в иные вероисповедания. Такое чутье соразмерности темпа, чтобы слушатели успевали мысленно воспринимать каждое слово молитвы, произносимой в пении или чтении, и сердцем ее прочувствовать, приобретается тогда, когда сам поющий будет петь (а значит молиться), не только устами, голосом, но и умом и сердцем. Тогда он на собственном опыте убедится, что слишком замедленное пение «расхолаживает» и отвлекает внимание слушателя, но еще страшней поспешность, делающая невозможным восприятие слов.

Об обиходном и праздничном стиле церковного пения.

Молитвенность и благоговейная радость, торжественность, как мы знаем, является важным и необходимым условием исполнения духовных песнопений. Правда, не все песнопения исполняются одинаково. Например, на всенощной церковной службе стихиры на «Господи возвах», стихира на стиховне, воскресные прокимны, «Хвалите имя Господне», «Бог Господь», величания, многолетия и другие песнопения, особенно в большие праздники, исполняются, как правило, громко, торжественно, а точнее, молитвенно-торжественно (ибо два эти понятия тесно взаимосвязаны). Сугубые и просительные ектении, «Ныне отпускаеши...», Великое славословие и ряд других песнопений, особенно исполняемые Великим постом, поются тихогласно, проникновенно и, разумеется, молитвенно.

Особым стилем и торжественностью исполнения отличается Херувимская песнь. Свое название она получила по начальным словам текста «Иже херувимы...» и была введена в литургию в конце VI века, а в России — после XV века. Существует множество вариантов распева Херувимской песни, но все они обычно состоят из двух разделов. Первые три строки составляют первую часть и исполняются очень протяжно, медленно. Вторая часть, припев, исполняется несколько подвижнее, торжественнее и иногда чуть маршеобразно.

В настоящее время церковные песнопения принято подразделять на два вида: обиходные, исполняющиеся в повседневные и воскресные дни, и праздничные, исполняющиеся по большим (двунадесятым) праздникам. Оба эти вида песнопений несколько отличаются друг от друга по стилю написания и спосо-

бу исполнения. Обиходные песнопения — в основном псалмодические, то есть речитативные, декламационные, где главное значение отводится богослужебному тексту. Со временем лучшими церковными хорами (Синодальный хор, хор Александро-Невской Лавры п/у Тернова и др.) выработался и утвердился особый стиль обиходного пения, известный под названием «читок». Этот стиль пения заключается в том, что каждый слог слов текста исполняется на каждую долю дирижерского жеста при дирижировании на раз, т. е. он как бы слегка подчеркивается, акцентируется. Так поются главным образом стихиры, тропари и ирмосы. Они исполняются четко в темпе, на цепном дыхании. Перед заключительной строкой делается общая цезура, а сама заключительная строка исполняется с некоторым замедлением к окончанию. Темп исполнения в стиле «читок» достаточно подвижен и равняется по метроному* примерно 120 долей в минуту, М. М = 120.

В некоторых храмах и монастырях обиходные песнопения исполняются в несколько ином стиле, менее подвижно, плавно, по-своему благоговейно, молитвенно и торжественно.

В ином стиле исполняются праздничные песнопения. В основном они поются на тот же словесный текст, что и обиходные песнопения, однако музыкальный текст — мелодия, гармония, метроритм несколько усложнены, голоса изложены чаще в широком расположении, предельно широкий диапазон хоровых партий и всего хора. По характеру такие песнопения очень торжественны, распевны и предназначены для большого состава хора.

* Метроном — прибор для измерения темпа, усовершенствованный И. М. Мельцелем в 1816 году. Отсюда обозначение М. М. — метроном Мельцеля.

Особой праздничностью и торжественностью отличаются духовные песнопения так называемого концертного жанра. Концерты возникли в Италии в XVI веке и постепенно проникли и прижились в церковном пении других стран и, в частности, в России, особенно в период светского влияния на русскую церковную музыку. Правда, подобные концерты были и в период развития партесного пения, но несколько иные по форме. В русском церковном пении под словом «концерт» стали понимать многоголосную композицию для хора (разумеется, хор без музыкального сопровождения, а капелла), исполняемую во время праздничной службы. Вместо слова «концерт» иногда употребляется другой термин «запричастное пение», т.к. постепенно концерты стали исполняться перед таинством причастия вместо положенного по уставу чтения причастного стиха. Особое развитие жанр духовного концерта получил в творчестве композиторов Березовского и Бортнянского, а затем Веделя, Дегтярева, Львова и др.

В отличие от произведений, предназначенных для обиходного распева, жанр концерта отличается монументальностью, красочным сопоставлением хоровых групп, подвижным басом, контрастными разделами. Обычно I часть быстрая, вторая — медленная типа трио, третья — быстрая. Данный стиль церковного пения требует соответствующего состава певчих и высокого уровня мастерства исполнения.

О ПЕВЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКЕ

О необходимости голосовых, духовных и личностных качеств церковного певчего.

В Ветхом и особенно в Новом Завете святые отцы, учителя Церкви, большое внимание уделяли наличию у церковных певчих и регентов как хороших музыкальных и голосовых данных, так и высоких личностных духовных качеств.

В отношении певческих данных требовалось, чтобы церковный певец имел музыкальный слух, чистый красивый голос и владел исполнительской культурой пения. Ибо только при этом условии он может проявить свое знание и умение с пользой для церкви. В 75-ом правиле VI Вселенского собора говорится, чтобы приходящие в церковь для пения не употребляли бесчинных воплей, не вынуждали из себя неестественного крика, не вводили ничего несообразного и несвойственного церкви, но с великим вниманием и умилением приносили псалмопения Богу, назирающему сокровенное. Ибо священное слово поучало сынов Израилевых быти благоговейными (Лев. 15, 31). По мнению святых отцов, слуга Христов должен иметь певческий голос, но петь он должен без крика, насильственного напряжения духа, испускающего неестественные звуки. Ибо голос имеет человеческие пределы и их не следует преступать.

Кроме голосовых данных, большие требования предъявлялись духовным и личностным качествам церковного певчего. Последний должен про-

водить строгую христианскую жизнь как надежное ручательство за сохранение певческого голоса и высокую духовность пения. Ибо «не красна песнь в устах нечестивого», говорит премудрый Сирах (15, 9). В противном случае будет «славен пред Богом и худогласный певец», говорит блаженный Иероним. Благочестивый образ жизни, говорят святые отцы, будет способствовать тому, что поющий постепенно сам будет преобразовываться в благозвучную псалтырь, способную возносить Богу самую стройную и духовную песнь. «Тогда, — говорит свт. Златоуст, — славит Его (Бога) глаз, когда не смотрит бесстыдно; и язык, когда поет, и слух, когда не внимает срамным песням и клеветам на ближнего; и сердце, когда не строит козней, но исторгает любовь; и ноги, когда бегут не на совершение зла, а на исполнение добрых дел; и руки, когда простираются не на хищение, любостяжание и побои, а на милостыню и защиту обижаемых (*из беседы на 150-й псалом*).

Можно сказать, что личностные духовные качества певца тесно связаны со способом его звукового выражения и манеры пения. Образ жизни, уровень духовности, черты характера, вкуса, в том числе вкуса музыкального, отпечатлеваются на голосе поющего, его манере исполнения. Эту особенность мы замечаем, сравнивая исполнение духовных песнопений людьми церковными и нецерковными, которым чужды представления о смирении, посте, состоянии молитвенности, о христианской доброте, любви к людям и Богу, включающие в свой репертуар духовные произведения из-за красивой мелодии и гармонии. Слова текста здесь уходят на второй план, произносятся чаще формально и адресованы не Богу, а

невозможно по-настоящему прочувствовать и выразить с торжественной молитвенностью в пении значение, например, праздничных пасхальных стихов (стихиры Пасхи) «Да воскреснет Бог...» или ирмосов «Воскресения день...», если певчий не испытал воздержания поста и ожидания радости праздника Пасхи Христовой.

Кроме того, церковное пение не должно быть «тщеславным» и «гордым». Красота и сила голоса певчего не должна затмевать значение того, что он поет (содержание текста) и Кому он поет. Святитель Игнатий Брянчанинов, давая наставления певцам и чтецам, замечает, что при чтении и пении не подобает чрезмерно и непрестанно кричать, увлекаясь тщеславием. «Напротив, — пишет святитель Игнатий, — должно читать природным голосом, без отяготительного для слуха и совести напряжения, благоговейно, внятно, величественно, чтобы наша жертва хвалы была приятна Богу, чтоб не оказалось, что мы приносим Богу один плод устен, а плод ума и сердца приносим тщеславно, причем и плод устен отвергается Богом как оскверненная жертва. Это должны помнить и певцы, потому что для всех вообще крылоносных крайне опасна страсть тщеславия, за которой входят в душу и другие пороки, особенно гордость, и отступает от человека хранящая его благодать Божия» (*Приношение современному монашеству. Свято-Троицкая Лавра. 1991*).

Святые отцы учат, что богобоязненный человек, особенно чтец или певец, исполняющий дело Божие, не должен допускать всякого рода халатность и небрежность в пении и чтении. Ибо в Писании сказано: *Проклят всяк человек, творящий дело Господне с небрежением* (Иер. 48, 10). В то же время

занностями и впадать в уныние. Ибо церковное пение — дело, угодное Богу. Истинные богобоязненные певцы, преимущественно через Пречистую Богоматерь, находятся под особым покровительством Божиим. Некоторые из них удостаивались особых явлений и милостей Божиих. Так было с св. Романом Сладкопевцем, получившим дар песнопения через свиток, данный ему Богоматерью; св. Иоанном Дамаскиным, исцеленным Богоматерью после отсечения ему руки; афонским певцом Иоанном Кукузелем (XIV век), и др. Сочинителю песни «Честнейшую херувим», св. Косме Маюмскому, Богоматерь с радостным лицом сказала: «Приятны Мне те, которые поют духовные песни, но никогда Я не была столь близка к ним, как когда поют они сию новую песнь твою» (*И. Вознесенский. Общедоступное чтение о церковном пении. В кн.: «О церковном пении». М., 1997*). Таким образом, богобоязненный человек, особенно церковный певец, исполняющий духовные песнопения, никогда не должен забывать, что он делает дело Божие и качество его пения во многом зависит как от физического состояния голоса, так и от его образа жизни и внутреннего духовного состояния.

О певческой подготовке руководителя хора (регента).

Успешная работа с хором может быть в том случае, когда руководитель хора (регент) знает не только хоровое дело — законы строя ансамбля, выразительности хорового исполнения, но и вокальную работу в хоре. Это возможно лишь при изучении сольной постановки голоса. Техника звукообразования одинакова как для певца-солиста, так и для певца-ансамблиста, поющего в хоре.

Специфика пения в хоре заключается в том, что певец должен научиться петь в ансамбле и своим тембром голоса сливаться с другими голосами. Что же касается руководителя хора, то он в отличие от педагога-вокалиста имеет дело не с одним, а со многими певцами. Следовательно, перед ним стоит задача суммировать, слить различные тембры певческих голосов в один общий тембр хоровой партии. Решающую роль в этом будет играть тонко натренированный вокальный слух регента, умение отличать округленный прикрытый звук от открытого горлового звука, ровное звучание — от неровного, пестрого по окраске и неточного по звуковысотной интонации.

Хор может состоять из различных хористов по уровню развития вокальных навыков. Это могут быть певцы начинающие, не умеющие петь, и певцы, владеющие необходимыми вокальными навыками и школой пения. Как в первом, так и во втором случае у хористов отсутствует единая вокальная направленность, и им порой бывает трудно спеть даже в унисон (в один голос). Следовательно, регент должен проводить повседневную работу над качеством звучания хора. Хорошо, когда рядом есть и оказывает помощь опытный педагог, метод которого хотя бы частично совпадает с требованием дирижера. Разумеется, что руководитель хора сам в определенной мере должен иметь вокальную подготовку.

Практика показывает, что дирижер хора, не умеющий владеть собственным голосом, плохо разбирающийся в теории и технике пения, недостаточно знающий особенности гигиены голоса, рискует предъявить хору непосильные требования, которые могут не улучшить, а ухудшить его звучание.

В то же время каждый регент хора должен уметь работать с начинающими певцами, с так называемыми «сырыми» голосами. Наши наблюдения и практика показывают, что регент, умеющий индивидуально работать с начинающими певцами, умеет «поставить» певческий голос во много раз быстрее и эффективней добивается успехов в хоровом пении. У него, как правило, высокая посещаемость заинтересованных в пении хористов и полная укомплектованность состава хора.

Что должен знать регент о певческом голосе детей и подростков.

В настоящее время в связи с открытием при многих храмах воскресных школ и созданием детских и подростковых церковных хоров часто возникает необходимость оказания регентам методической и практической помощи в вокально-хоровой работе таких коллективов. Этому вопросу следует посвятить отдельное методическое пособие. Однако предварительно мы попытаемся кратко изложить некоторые советы, которые на первых порах могут быть полезны при работе с голосами детей и подростков в сольном и хоровом пении. При этом надо заметить, что преимущественную часть методического материала, изложенного в первом разделе настоящей книги, можно использовать и при воспитании детского голоса. Однако детский голос имеет свои специфические особенности. Рассмотрим основные из них:

1. Голоса детей существенно отличаются от голосов взрослых. (Это различие более заметно между мальчиками и мужчинами.) Данное различие проявляется в строении голосового аппарата и в качестве звучания голоса. Гортань детей примерно в

2-2,5 раза меньше гортани взрослых. Мышцы гортани развиты слабо, голосовые связки коротки и узки. Хрящи гортани также полностью не сформированы, но зато гибкие и мягкие, что придает детской гортани в целом эластичность и подвижность. По качеству и силе звука детские голоса беднее взрослых, особенно в младшем школьном возрасте, но обладают особой серебристостью и легкостью, что придает им особую красоту. Разумеется, от детей и не следует требовать той насыщенности и силы звучания голоса, как у взрослых.

2. В домутационный период наибольшей силы и яркости звучания детский голос достигает примерно к 9-10 годам. Увеличивается диапазон, сила, четче определяется тип голоса. Высокие голоса девочек принято называть сопрано, мальчиков — дисканты. Низкие голоса мальчиков и девочек называют альтами. Диапазоны сопрано и дискантов, а также альтов у мальчиков и девочек почти совпадают. Диапазон дискантов и сопрано примерно до¹ – фа², соль²; альтов — ля – ре², ми². Более одаренные дети могут выходить за рамки данных условностей. Этот возраст наиболее благоприятен для использования детей в хоровом пении.

3. Чтобы звучание голоса было свежим, звонким, важно придерживаться главного правила: петь не слишком долго, не сильно громко, не слишком высоко и не часто. То есть важно петь посильный репертуар и чтобы продолжительность пения на репетиции или богослужении детского хора не превышала 40-50 минут в день, разумеется, с кратковременными перерывами.

4. В целях охраны и развития певческого голоса, а также для красоты звучания хора, большое значение имеет манера пения. Обычно в церковных и

академических светских хорах используется округлый прикрытый звук, которым могут петь и дети. Однако округление звука у детей должно быть небольшим, чтобы звук не стал глубоким, т.к. детям по природе противопоказано слишком матовое перекрытое звучание, которое используют взрослые певцы.

5. В мутационный период, примерно с 12 до 15 лет, занятия пением следует полностью прекратить, в противном случае возможна полная потеря певческого голоса на всю жизнь, особенно у мальчиков. Девочкам, умеренно поющим в период мутации, иногда удается сохранить певческий голос, но не полностью. Лучшие его качества теряются, а сам процесс мутации затягивается на долгие годы. В детских церковных хорах процедура временного отстранения от хора несколько болезненна для детей. Опытные регенты разрешают им присутствовать во время богослужения в хоре, но больше в качестве слушателей или участвовать в пении несложных песнопений, в основном, ектений.

6. В послемутационный период, примерно с 16 до 18-19 лет, петь уже можно, но недолго. Необходим щадящий голосовой режим, т.к. гортань поющего еще долгое время будет находиться в воспаленном состоянии. Остатки мутации еще некоторое время проявляются в виде хрипа, сипоты, нечистой интонации и т.п. Занятия пением не должны быть больше одного часа и при этом 1-2 раза в неделю. Полное укрепление певческого голоса происходит после 22-25 лет с завершением стадии формирования всего организма.

В настоящее время практикуется два вида детских хоров. Младшая группа хора (до 10-12 лет), отличающаяся звонким светлым звучанием, и стар-

шая группа хора (16-19 лет), звучание которых уже приближается к звучанию хора, состоящего из певцов зрелого возраста.

Мы практикуем особый вид смешанного звучания — певцов младшего и старшего возраста (после мутации). В результате хор обогащается плотностью, насыщенностью звучания, а сам колорит детской окраски звука в необходимой мере сохраняется.

О выборе церковных песнопений для богослужения. Требования к композиторам и регентам, формирующим репертуар церковного хора.

При выборе церковных песнопений для богослужения, при переложении произведений для определенного состава хора, например, двух-трехголосного однородного хора на смешанные, а также при сочинении церковных песнопений, композиторам, регентам и певчим хора важно не забывать, что церковное пение, в первую очередь, воспитывает молитвенное чувство слушателей, прихожан церкви. Следовательно, составление репертуара должно быть тщательно продумано, соответствует ли характер словесного текста его музыкальному выражению, церковно ли само песнопение по стилю, под силу ли оно по степени трудности данному хору. Ибо законы ритма, мелодии, гармонии, музыкальной формы церковного песнопения могут совпадать и не совпадать полностью с законами светской музыки, а следовательно, не всегда будут применимы к церковному пению. Бывает и так, что это совпадение частичное, т. е. произведение якобы соответствует церковному стилю письма по мелодии, гармонии, ритмической организации текста, но мелодические ходы отдельных голосовых партий,

например баса или альты, — не церковные, и характерны больше для народной песни или романса. Эти мелодические или гармонические обороты не позволяют включать их в репертуар хора, несмотря на то что данное песнопение может быть написано очень талантливо. Нередки и другие случаи, когда песнопения, написанные в церковном стиле, не очень гладко вписываются в общий репертуар песнопений данного храма или монастыря. Так, церковные песнопения одного распева, например Киевского или Болгарского, могут не очень гладко вписываться в репертуар хора, где поются произведения другого распева — Загорского, Сербского и т.д. Разумеется, это не означает, что вообще нельзя включать подобные произведения в богослужбное пение. Но если есть необходимость сохранить лучшие местные певческие традиции и исполнительский стиль храма или монастыря, то количество новых песнопений должно быть небольшим.

При выборе песнопений важно учитывать как свои силы, так и настроение молящихся. Песнопения, даже самые прекрасные, по причине их сложности для поющих спетые некачественно, нарушают благоговейное настроение молящихся.

При переложении (аранжировке), транспонировании, приспособлении того или иного церковного песнопения к возможностям своего хора, важно не забывать, что многие произведения в новых тональностях могут звучать хуже, особенно если его автор, будучи талантливым композитором, исходит из того, что каждая тональность имеет свою характерную звуковую окраску. Например, если Херувимская песнь будет записана в си миноре, то это будет иметь одну окраску звука. Полтона ниже (сибемоль мажор) может совершенно изменить харак-

тер ее звучания и придать ей некоторую мрачность «грустного» звучания (не случайно в этой тональности многие светские композиторы пишут траурные марши). Поэтому регентам, аранжировщикам, молодым композиторам важно приобретать большой слуховой опыт звучания и исполнения церковных песнопений, а также знать основы хорового письма, характерного для богослужбного пения. Ниже кратко напомним о существующих особенностях мелодии, гармонии и ритма, используемых в церковном пении.

По учению святых отцов, церковное пение должно иметь печать внешнего бесстрастия, следовательно, мелодия и гармония церковных песнопений должна быть ровной, без эффектных переходов голосов, резких динамических нюансов — частой и внезапной смены слишком громкого и тихого пения на пиано или пианиссимо на форте, форте на субито пиано (внезапное пиано) и т. п. Сама мелодия церковного песнопения должна быть плавной, без слишком резких скачков и соответствовать словам текста. То же касается и гармонии. В церковном пении все песнопения в основном многоголосны, следовательно, созвучия, образуемые несколькими голосами, не должны создавать внешне эффектных напряжений диссонансов (неблагозвучных звучаний), свойственных некоторым течениям современной светской хоровой музыки. Святой Климент Александрийский советует применять гармонии скромные и целомудренные, лад дорийский (натуральный минор с повышенной VI ступенью, натуральный минор с пониженной второй ступенью), для величия и торжественности и лад фригийский, лад миксолидийский (натуральный мажор с пониженной VII ступенью) и др.

Церковное песнопение отличается и своим ритмом. Ритм или так называемый закон симметричного ритма — чередование сильных и слабых долей в пределах строго определенного такта, употребляемых в светской музыке, — не всегда применим в церковном пении. Это объясняется тем, что в церковном пении музыка в основном подчиняется слову, богослужебному тексту, имеющему свой текстовый ритм. Здесь нет правильного чередования ударных и безударных слогов (как это имеет место в стихотворениях), а сама мелодия песнопений не связана с ритмичностью движений, как это присутствует во многих жанрах светской музыки и пении, танцах, маршах и т. п. Подобная несимметричность богослужебного текста часто не позволяет втиснуть его в симметричные рамки музыкальных тактов, группировать музыкальные фразы в периоды и т. д. Примером тому могут послужить древние знаменные распевы, имеющие свои собственные, особо выраженные законы ритма, группировки отдельных частей и их соединения согласно строению и логическому содержанию текста. Из всего сказанного следует заключить, что церковное пение имеет как бы свою «автономию», свои художественные законы, отличающиеся от светской вокальной музыки, которые следует учитывать исполнителям и авторам.

О церковной моральной этике и профессионализме регентов и певчих.

В России была положена хорошая традиция проводить так называемые Всероссийские съезды регентов под руководством и наблюдением Святейшего Синода, на которых обсуждались и решались все вопросы, касающиеся церковного пения.

ных знаний работников хорового дела, а также вопрос о церковной этике поведения регентов по отношению друг ко другу и самим певчим (всего было четыре таких съезда, которые проходили в Москве с 1908-го по 1912 г.).

Так, в одной из резолюций съездов стоял пункт под названием «О взаимоотношении регентов», где было записано следующее.

Первый съезд категорически в своей резолюции заявил: признать недобросовестным факт переманивания певчих из хора в хор. Регентов, занимающихся переманиванием, признать недостойными регентской семьи (*Н. В. Матвеев. Хоровое пение. М., 1998*).

Также на съезде ставился вопрос о необходимости повышения уровня музыкального образования и воспитания в среде хоровых деятелей. Ввиду большого воспитательного значения хорового пения признать обязательным изучение церковного и светского пения в духовных школах, причем такое пение должно основываться на древнецерковных распевах.

В настоящее время вопросы музыкального образования и моральной этики, взаимоотношения регентов, регента и певчих, вопросы дисциплины также актуальны, как и сто лет назад. Практика показывает, что основа успеха певческой деятельности церковного хора основывается прежде всего на взаимном согласии и объединении хористов, сознательно отказавшихся от собственного «я» певца-солиста ради полной подчиненности своему руководителю.

Важное значение и успех в хоровом деле имеет еще один вопрос, касающийся взаимоотношения регента и певчих, а именно, вопрос о том, как следует относиться к регенту, который не только не руководит хором, но и не знает нотной грамоты.

и порядка, где каждый из певчих спешит выдвинуть свое мнение. Как правило, такие обсуждения обычно основаны целиком на личном самолюбии и часто заканчиваются ссорой, что не способствует общему делу. Однако дисциплина хора — это не самоцель. Дисциплина зависит в основном от профессиональных качеств регента, досконального знания им хорового дела. Обычно у таких регентов порядок в хоре образуется произвольно, чаще на большом уважении. Есть регенты, очень строгие в дисциплине к певчим, и это не вызывает у последних особых обид, если руководитель хора обладает высоким знанием своего дела, а хор, следовательно, поет на высоком уровне. Между регентами и певчими часто возникают конфликтные ситуации. Такой руководитель, как правило, ищет «сверх голоса», пытаясь этим улучшить звучание хора. Но не всегда это заканчивается успехом. Ибо известно, что наличие хороших голосов — это еще не хор, а только средство его достижения.

В то же время, успех хорового пения во многом зависит и от самих певчих, степени их церковности, благоговейного отношения к церковному пению. Свт. Игнатий (Брянчанинов) по этому поводу пишет, что «церковному певцу и чтецу следует помнить, что церковь — судилище Божие. Из нее, по свидетельству Святого Евангелия, можно выйти или оправданным или осужденным. И поэтому должно отправлять чтение и пение со всевозможным вниманием и благоговением, никак не позволять себе празднословия, тем более смеха и шуток, иначе выйдем из церкви осужденными, прогневав Царя Небесного неблагоговейным предстоанием Ему» (*Приношение современному монашеству. Свято-Троицкая Сергиева Лавра. 1991*). Однако при удач-

ном сочетании опытного регента и певчих, которые свое занятие будут считать не ремеслом, а великим боговдохновенным искусством, святая цель пения «едиными усты и единым сердцем» будет вполне достижима.

О голосовой подготовке диаконов и священников.

Голосовая деятельность диаконов и священников во время богослужения примерно одинаковая и заключается, в основном, в чтении богослужебных текстов и произнесении возгласов. Во время богослужения диаконом и священником произносится текст речитативом (распевной речью) и на высоте, превышающей диапазон его обыкновенного разговорного голоса — все это дает большую нагрузку на голосовой аппарат и, в частности, на гортань. По свидетельству врачей-фонологов, голосовые нагрузки вызывают преждевременную голосовую усталость, проявляющуюся в гипотонии вокальных мышц (*Библиография 30*) и других нарушениях. По этой причине в период занятий в духовных семинариях будущим священникам, и особенно диаконам, необходима специальная голосовая подготовка, где каждый из них должен не только научиться петь и освоить экфонетику (искусство произношения возгласов), но и подготовить свой голосовой аппарат к соответствующему режиму работы. С этой целью необходимо использовать общие вокальные методы и упражнения (которые изложены в первом разделе книги) и специальные комбинированные упражнения по тренировке взаимоперехода с пения на речь, с речи на возглас, с возгласа на более распевное, мелодизированное чтение и пение и т. д.

I. Упражнение для развития навыка произношения возгласа.

Па - ки и па - ки ми - ром Гос - по -
ду по - мо - лим - ся

Данный текст следует произносить по полутонам вверх и вниз. Крестик вместо ноты (♯) означает, что данный слог текста можно не только петь, но и произносить распевно-декламационным способом, то есть читать нараспев, относительно придерживаясь тона (в зависимости от слуховых и голосовых возможностей исполнителя).

II. Упражнение для развития более распевного, мелодизированного возгласа.

Я - ко свят

Гос - подь Бог наш

В данном упражнении следует более точно придерживаться высоты тона. Произношение слов должно быть четким, певучим и в меру округленным. Для этого следует хорошо открывать рот и пользоваться певческим дыханием. Упражнение также исполняется по полутонам вверх и вниз.

III. Упражнение для тренировки навыка взаимоперехода с речевого режима голосообразования на певческий, «пение — речь — возглас — пение» и т. п.

а)

Гос - подь во - ца - ри - ся,

в ле - по - ту об - ле - че - ся

б)

Гос - подь во - ца - ри - ся,

в ле - по - ту об - ле - че - ся

Данные упражнения, если их правильно выполнять, хорошо развивают певческий и речевой голос, укрепляют голосовой аппарат и подготавливают его к предстоящим условиям богослужебной деятельности.

В заключение следует заметить, что режим голосовой деятельности диакона, священника или певчего хора не обязательно должен вызывать переутомления или заболевания голосового аппарата. Наоборот, практика показывает, что правильная манера церковного распевно-декламационного чтения и возгласа, а также пения умеренно округленным прикрытым звуком на дыхании достаточно способствует развитию и долговечности певческого и речевого голоса.

По мнению некоторых исследователей (В. А. Багадуров, 1956), распевное чтение, возгласы, а также манера и стиль богослужебного и церковного пения, постоянные повторы отдельных звуков, фраз на одной и той же высоте и умеренной динамике, постоянное их исполнение на каждом богослужении на протяжении ряда лет физиологически способствует произвольной настройке голосового аппарата на правильное воспроизведение звука. Певческий и речевой голос постепенно крепнет и развивается (разумеется, при соблюдении гигиены голоса). Все это, возможно, и послужило основной причиной наличия в прошлом богатых певческих голосов,

воспитавшихся при храмах, монастырях, особенно там, где были грамотные наставники — учителя пения или регенты.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Счастлив человек, получивший от Бога чудесный дар певческого голоса. Однако от певца, где бы он ни использовал свой голос — в светском или церковном пении, многое требуется. В основном это наличие правильной постановки, соблюдение основных правил гигиены голоса и правильный образ жизни. Обычно все хорошие певцы, включая и самых знаменитых, прилежные ученики и большие труженики: они постоянно тренируют свой голос, периодически проверяют правильность его звучания у своих педагогов, а при необходимости у врачей-фоноаторов.

Вышеописанная теория и методика, включающая как традиционные методы и приемы, так и разработанные автором (интонационно-речевой и мануальный), могут быть с успехом использованы каждым вокальным педагогом и учащимся. Они легко вписываются в систему других методик и способны коренным образом ускорить и качественно улучшить процесс обучения пению.

Успех певца во многом зависит от правил и норм его жизненного поведения. Особенно это относится к церковным певчим и регентам, которые всегда должны помнить слова известного учителя церкви Климента Александрийского, что правильное пение есть следствие праведной жизни и праведная жизнь есть условие правильного пения. Соблюдение вышеизложенных правил и рекомендаций приучит певца к постоянному совершенствованию, чтобы он всегда своим пением мог приносить радость людям и Богу. Ибо все благие действия человека на земле должны совершаться во славу Божию.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Агикян М. С. Методические рекомендации по педагогической практике для студентов-вокалистов. М. 1982, 64 с.
2. Адулов Н. А. Руководство по постановке певческого и разговорного голоса. Липецк.: 1996, 376 с.
3. Анисеева З. И., Анисеев Ф. М. Как развить певческий голос. Кишинев. «Штиинца». 1981. 124 с.
4. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики. Музгиз. 1956, 268 с.
5. Вопросы вокальной педагогики. Вып. 5, М.: Музгиз, 1976, 260 с.
6. Вопросы вокальной педагогики. Вып. 7, М.: Музыка, 1984, 214 с.
7. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Московская Духовная Академия. Сергиев Посад. 1998. Т. 1, 529 с. Т. II, 640 с.
8. Бражников М. Древнерусская теория музыки. Л.: Музыка, 1972, 423 с.
9. Брызгунова Е. А. Практическая фонетика и интонация русского языка. М.: Музыка, изд. МГУ, 1963, 307 с.
10. Вит Ф. Ф. Практические советы обучающимся пению. Л.: Музыка, 1968, 64 с.
11. Волков Ю. А. Песни, опера, певцы Италии. М.: Искусство, 1967, 218 с.
12. Гедда Н. Дар не дается бесплатно. М.: Радуга, 1983, 252 с.
13. Голубев В. П. Советы молодым педагогам-вокалистам. М.: 1963, 68 с.
14. Дейша-Сионицкая М. Пение в ощущениях. М.: 1926, 31 с.
15. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики М.: Музыка, 1968, 675 с.
16. Дмитриев Л. Б. В классе профессора М. Э. Донец-Тессейр. М.: Музыка, 1974, 64 с.
17. Егоров А. М. Гигиена певца. М.: Музгиз, 1955, 138 с.
18. Емельянов В. В. Развитие голоса. Санкт-Петербург, 1997, 192 с.
19. Зарицкий Л. А., Тринос В. А., Тринос Л. А. Практическая фонология. Киев. 1984, 168 с.
20. Злобин К. В. Физиология пения в профилактике заболеваний голоса певца. Л.: Медгиз. 1958, 136 с.
21. Иванов А. П. Об искусстве пения. М.: ВЦСПС. Профиздат, 1963, 104 с.
22. Ильин В. П. Очерки истории русской хоровой культуры. М.: Сов. композитор. 1985, 229 с.
23. Как научиться петь. М.: Казак. 1998, 128 с. Составление «Казак».
24. Кисилев А. Н. Теоретические основы методики обучения пению студентов факультета драматического искусства. Л.: 1979, 19 с.
25. Колянинова И. П., Чарели Э. М. Речевой голос и его воспитание. М.: ГИТИС, 1985, 100 с.
26. Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь. Л.: Музыка, 1986, 70 с.
27. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели. Л.: Музыка. 1972. 304 с.
28. Левик С. Ю. Записки оперного певца. М.: Искусство, 1962, 212 с.
29. Люш Д. В. Развитие и сохранение певческого голоса. Киев. «Музычна Украина», 1988, 143 с.
30. Максимов И. Фонология. М.: Медицина. 1987. 287 с.
31. Матвеев Н. В. Хоровое пение. Изд-во братства во имя святого князя Александра Невского. 1998, 287 с.
32. Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению. М.: Просвещение. 1987, 94 с.
33. Ментюков А. П. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века. М.: Музыка, 1986, 87 с.
34. Металлов В. М. Синодальное училище церковного пения в его прошлом и настоящем. М.: 1911, 149 с.
35. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. Л.: Наука. 1977, 282 с.
36. Московская городская учительская семинария. Сост. А. Д. Червяков ЗАО. Изд. центр журнала «Россия молодая», 1997, 320 с.
37. Назаренко И. К. Искусство пения. М.: Музгиз, 1963, 512 с.
38. О церковном пении. Сб. статей. Талан, М.: 1997, сост. Лада О. В.
39. Павлицева О. П. Методика постановки голоса. М.-Л.: Музыка, 1964, 123 с.
40. Петрова А. Н. Сценическая речь. М.: Искусство, 1981, 191 с.
41. Пигров К. К. Руководство хором. М.: Музыка, 1964, 220 с.
42. Разумовский Д. Богослужбное пение. М.: 1886, ч. 1.
43. Ройзен Р. М. Особенности формирования певца-артиста оперетты: канд. дис. канд. искусствоведения. М.: 1977, 201 с.
44. Романовский Н. В. Хоровой словарь. Л.: Музыка, 1972, 96 с.
45. Рябченко А. Т. Берегите голос. М.: 1974, 68 с.
46. Сикур П. И. Методические основы формирования вокально-речевых навыков у студентов музыкально-педагогических факультетов педвузов. Кишинев. КПИ им. С. Лазо, 1987, 50 с.
47. Стулова Г. П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. М.: Прометей, МПГУ им. В. И. Ленина, 1992, 270 с.
48. Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М.: 1965.
49. Фролов Ю. П. Пение и речь в свете учения И. П. Павлова. М.: Музыка, 1966, 99 с.
50. Цыганов А. И., Мартынюк Л. А., Колотилова Н. Н. и др., под ред. Цыганова. Справочник по физиотерапии болезней ухо-горло-носа. Киев. Здоровье, 1981, 280 с.
51. Шиманский Г. И. Наставление церковному чтецу. Изд-е Сретенского монастыря, 1999, 16 с.
52. Юшманов В. И. О принципах профессиональной подготовки вокалистов в классе сольного пения консерваторий. Автор дис... канд. искусствоведения. Л.: 1986, 34 с.
53. Юссон Р. Певческий голос. Перев. с франц. М.: Музыка, 1974, 262 с.