

# Старые и новые методы постановки голоса. Правильное дыхание, речь и пение

---

Сергей Громов

Ни в одной области, кажется, нет такого хаоса мнений и разнообразных методов, как в школах пения.

Методов пения очень много! Есть итальянский, французский, немецкий, русский - это все главные методы. В каждом из них есть еще разветвления.

Каждый профессор пения имеет свой собственный метод преподавания, основанный на “секрете постановки голоса”. Сколько на свете профессоров пения, столько же и методов преподавания, столько же и секретов.

Есть школы постановки на различных видах дыхания: школа высокого дыхания, грудного дыхания, бокового дыхания и диафрагмального дыхания.

Дыхание составляет самую трудную, темную, не выясненную сторону вокального искусства. Все учителя пения и ученые, инстинктивно чувствуя, что здесь лежит секрет постановки голоса, ищут разъяснения секрета правильного дыхания и как правильно пользоваться им.

Физиологи вообще долго или совсем оставляли в стороне вопрос о дыхании, или же касались его весьма поверхностно, говоря о нем лишь вскользь и не указывая самого способа.

Благодаря невозможности контроля знаний преподающих пение, уроки пения дают все, кому не лень.

Вокальная школа в своих блужданиях не стремится найти целесообразность явлений природы, а старается переделать эти явления на свой лад.

В литературе вокального искусства большинство книг, трактующих, носит громкое название “Школа пения, руководство к изучению пения”, “Речь и пение”. Школы, руководства, теории и т.д. принадлежат перу профессоров пения. Большинство, посвятивших себя изучению пения, надеются найти в них то, что обещало название книг, но, к своему удивлению, читатель не находит в них обещанного.

Все, сказанное в них, неясно, туманно, запутано, без доказательств.

Ученики часто не имеют ясного представления об устройстве голосового аппарата и о том механическом процессе, при помощи которого получается звук, не умея правильно и легко владеть своим голосом, поют в хоре с этим существенным недостатком, в результате чего голоса становятся слабыми,

надорванными, рано спадающие, а, зачастую, даже более серьезные расстройства органов голоса, дыхания и здоровья.

Вот одна из причин того, что мы в настоящее время видим так мало хороших певцов с правильно поставленным голосом, умеющих владеть им вполне самостоятельно, правильно, естественно, непринужденно и легко.

В незнании голосового механизма, неумении владеть им заключается главная причина безуспешности многочисленных попыток стать искусным певцом, получить доступ к самому чувству, к самой душе слушателя, т.к. все это обуславливается естественностью голоса, на которой уже покоится задушевность, а с нею и все прочие приятные качества голоса, малейшая искусственность, манерность в пении лишают певца свободы. Знаменитые учителя пения (Франц Лампери и Эммануил Гарчна), давшие массу прекрасных певцов, заставляли своих учеников исполнять всевозможные трудности не ранее, чем те изучат основательно аппарат голоса, как музыкант прежде всего изучает механизм своего инструмента, а затем уже позволяли учиться владеть этим аппаратом, т.е. издавать тот или другой звук. Другими словами, ученик, прежде чем начать петь, должен как бы составить, собрать инструмент и только тогда можно на нем играть.

От умения хорошей сборки голосового инструмента зависит качество звука. Школа пения должна научить певца взять от своего голоса все лучшее, на что способен голос. Эта школа должна быть основана на логических данных, подтвержденных наукою школы, она должна облегчать труд певца во время пения, что не может быть достигнуто усвоением (различных секретов пения) противоестественных приемов, часто грозящих не только потерей голоса, но и общему состоянию здоровья.

Разумная, сознательная школа развивает самостоятельность, самокритику и дает певцу быть не копией, а оригиналом. Раз нет разумной школы, значит нет хороших учителей, а раз нет хороших учителей, откуда взяться хорошим певцам. С появлением такой школы народившийся хаос мнений и разнообразие методов исчезнут сами собой.

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

### Методы преподавания пения учителями старой итальянской школы

Прежние профессора пения в своем преподавании исходили из естественных отправлений природы. Они не знали мышц и хрящей, заведующих сокращениями голосовых связок, не знали характера произвольной работы голосового аппарата, но, однако, это не мешало им быть прекрасными профессорами пения. Они брали голос человека как инструмент, уже сделанный Господом Богом, и только учили на нем играть. Пытливые профессора пения, достигшие хороших результатов путем практики (Ригини, Крешентини, Бортони), не оставили нам никаких школ или руководств, они оставили массу

вокализмов, придавая им, очевидно, большое значение. В то время наука о звуке была лишь в зачаточном положении, и поэтому они, не желая дать непроверенные наукою объяснения, вовсе их не давали.

Фр. Лампери был, как и Гапкиа, последним представителем старинной итальянской школы, основанной на эмпирическом преподавании, давшим массу прекрасных певцов.

Взгляды на искусство такого маэстро очень интересны и к ним надо отнестись с полным вниманием.

В своей книге “Искусство пения”, написанной им по классическим преданиям, он дает технические правила и советы ученикам и артистам.

Фр. Лампери в своей книге говорит, что “искусство пения - есть наука правильного “вздоха”, а эту науку можно выразить в двух требованиях: “гибкость шеи и преобладание звука над дыханием”.

Из этой выдержки мы видим, что знаменитые певцы придавали особое значение выдыханию, чтобы было больше звука и меньше выдыхания, т.к. звук должен преобладать над выдыханием воздуха.

Фраза “Гибкость шеи” должна пониматься, как полная ее свобода, т.е. в шее, где заключается самый голосовой инструмент, не должно быть никакого напряжения, никакого сжимания, никакой неестественности, никакой работы для того, чтобы дать полную возможность функционировать голосовым связкам так, как велит им сама природа. Всякие требования чрезмерного опускания гортани выше или ниже нормального уровня создадут несвободу шеи, благодаря чему не получится ее гибкости; всякое же принужденное положение шеи, лишая ее свободы, тем самым лишает возможности правильно функционировать голосовым связкам.

Успех единственно достигается постоянством в упражнениях голоса.

Взгляд Фр. Лампери на дыхание: “Мои выводы о вздохе суть плод долголетней практики”.

Три способа дыхания могут быть соединены попарно: начиная с грудобрюшного, можно перейти к боковому, начиная с бокового - к ключичному.

Для того, чтобы сделать глубокий вздох, надо поочередно перейти через все три типа дыхания.

Это смешение способов набирания воздуха будет в прямой зависимости от величины музыкальной фразы, которую надо спеть в одно дыхание. Если фраза маленькая, состоящая из трех - четырех нот, то нет надобности набирать массу воздуха, переходя на все три типа, когда довольно и одного брюшного; если

музыкальная фраза больше, то можно набрать воздуха с помощью двух типов дыхания: брюшного и бокового; если же фраза очень большая, то можно набрать воздух всеми тремя способами.

Большой секрет пения заключается в умении петь с небольшой затратой дыхания.

Вот в этом весь секрет правильной постановки звука.

Довольно малейшего изменения тела, чтобы помешать свободному дыханию, как-то: поднимая плечи, морща лоб, опуская голову и т.д.

Фр. Лампери учил учеников распознавать опертый звук и неопертый по ощущению уха:

Опертый звук будет металлический, звонкий, полный, круглый, красивый, энергичный и т.д.

Неопертый звук будет жидкий, неэнергичный, неметаллический, часто сиплый и хриплый.

Очевидно, Фр. Лампери демонстрировал перед учениками на своем голосе и таким образом давал понять ученику разницу между опертым и неопертым звуком.

Фр. Лампери требует начинать звук так, как будто бы вы начали его не во время выдыхания, а во время вдыхания.

Требую начинать звук, как бы при выдыхании, Фр. Лампери хотел только удержать силу напора дыхания на связки и тем сохранить необходимое для правильного функционирования положение связок. При плотно сомкнувшихся голосовых связках, звук получается опертый.

Фр. Лампери говорит (то, что перешло ему от старой итальянской школы): “Если пламя зажженной свечи, поставленной перед ртом во время пения остается неподвижно, то расходование дыхания правильное”.

Пламя свечи будет колебаться в том случае, когда плохо сомкнувшиеся голосовые связки будут пропускать лишнее дыхание через большую голосовую щель, в том случае звук получится неопертым, тусклым и т.д.

Плотно же сомкнувшиеся голосовые связки, пропуская лишь необходимое количество воздуха для своего колебания, не дадут возможности проходить лишнему воздуху и тем самым приводят в движение воздух, лежащий над связками, который, действуя на пламя свечи наподобие дуновения, будет ее колебать. На этом основании звук распространяется в воздухе не вследствие перемещения его частиц, а только вследствие их сотрясения.

До сих пор зажженная и поднесенная ко рту свеча является лучшим контролем правильности издаваемого певцом звука.

Пренебрежение колоратурным пением принесло много вреда и, что всего важнее, способствовало потере голосовой упругости.

Знаменитый профессор пения, давший массу хороших певцов, Гапкиа говорит: “Невозможно быть хорошим певцом, не обладая искусством управлять своим дыханием”.

Только при нормальной и естественной работе всех органов дыхательного аппарата, назначенных своей природой, голос будет нежным и сильным и не будет утомляться.

Старинные профессора пения, хотя и не умели объяснить характера работы голосовых связок при правильном звуке, тем не менее, они инстинктивно чувствовали, что самый лучший друг и самый страшный враг для звука - это дыхание.

“Дыхание, правильно употребленное, становится другом, неправильно - врагом”. (проф. Фр. Лампери).

Профессор Рубин говорит: “Умелый певец распознается по способу сбережения и расходования им дыхания”.

Певец, не знающий, при каких условиях голос бывает сильным и звонким, всегда старается добыть силу голоса с помощью большого напора дыхания, а не с помощью правильной работы голосового аппарата, чем больше он работает, тем больше он переутомляет свой голос, тем скорее он его теряет. Певец должен расходовать только такое количество воздуха, которое необходимо для производства звука, не больше.

Большинство причин переутомления и ранней потери голоса, главным образом, заключается в противоестественной работе голосового аппарата. Это касается всего голосового аппарата: голосовых связок, положение кадыка, способ работы легких, диафрагмы, неправильного пользования резонаторами. Неправильная, неестественная работа голосового аппарата ведет к быстрой потере голоса, настолько быстрой, что еще в школе ученики теряют голоса.

Прежние певцы пели часто до семидесятилетнего возраста, теперешние - едва допевают до сорока, причина - в неправильности работы голосового аппарата. Некоторые певцы, не потерявшие совсем здравого смысла, угрюмо глядя на прежние вокализы и их трудности, сокрушенно замечают: “Да-с, а ведь эти вокализы прежними певцами пелись! Тогда умели преодолевать все технические трудности! Теперь куда! Никто не споеет, да еще в обозначенном темпе”.

---

## Голос человека

Голос человека, это, прежде всего, нормальное явление природы, подчиненное всем ее законам.

Голосовой аппарат представляет из себя единственный инструмент, обладающий нижним и верхним резонаторами: верхний - подвязочная, нижний - грудная полость. Человеческий голос, будучи живым инструментом, имея возможность менять форму полости рта и зева по произволу, может дать разную окраску своему звуку.

### Что необходимо знать певцу

Для того, чтобы быть хорошим певцом, необходимо быть не только хорошим техником, но и, прежде всего, здоровым человеком. Певца наиболее занимает звук и его улучшение, т.е. увеличение его силы, красоты, эластичности легких и как при наименьшем напряжении получить наибольшее количество воздуха и при переработке его в звук иметь наиболее медленное выдыхание.

### О во блаженной памяти почивших

Архидиаконах, протодиаконах, регентах, певцах Русской Православной Церкви.

Плеяда великих ушедших от нас

Архидиаконов: Розов, Антоненко, Прокимнов.

Протодиаконов: Шаховцев, Холмогоров, Арфенов, Михайлов, Туриков, Тихонов и др.

Регентов: Нестеров, Антонов, Комаров, Александров, Хлебников, Озеров, Орлов, Локтев, Агафоники и др.

Певцов: Басов, Петров, Храпов и др.

Певцов баритонов: Бузданов, Попов, Азин и др.

Певцов теноров: Соловьев, Сергеев и др.

Певец сопрано: Соловьева, Иванова и др.

Они не могли передать своего искусства.

Такое явление происходит от того, что талант инстинктивно чувствует истину, но оформить ее в теорию, дать объяснение, понятное каждому, он не может.

Путь совершенствования, по которому шел талант был не логический, не научный а инстинктивный, одному ему присущий.

Искусство прежних Архидиаконов, Протодиаконов и церковных певцов заключалось, главным образом, в поразительном умении владеть голосом, в удивительно красивой музыкальной фразировке. в звуковой красочности, согласующейся с внутренним содержанием того, что читал, произносил, пел Архидиакон, Протодиакон, певец хора. Для этого надо иметь внутреннюю силу убеждения, видеть истину.

Старые видные регенты тесно связывали музыкальные выражения с

выражением текста. Текст слышится и руководит хором, хор и голос Протодиакона так сливаются в своем действии, что является как бы только одна мелодия. Протодиакон вливается в хор, украшает мелодию хора и везде, где со вкусом употреблены украшения, свидетельствующие об умении Протодиакона, не искажая и не затемняя пения - там везде выражение будет нежно, приятно и сильно, слух очарован, сердце взволновано, физическое и нравственное ощущение будет способствовать молитве верующих, при такой согласии между хором и Протодиаконом общее будет казаться одним восхитительным языком, умеющим все сказать и всегда нравящимся.

Если хотят регент и певец, чтобы верующие поверили их искусству, надо, чтобы они сами поверили в это искусство. Тогда их вера, их убеждение даст нравственную силу, которая повлияет на верующих.

Регент и певец, не понимающие глубоко исполняемой вещи, а слепо следующие посторонним указаниям, никогда не будут обладать этой силой.

"Нужно понимать самому, чтобы заставить понимать других" (Ж. Ж. Руссо).

"Певец, понимающий и чувствующий, передающий как следует свои фразы и их выражение - одарен вкусом; тот же, кто только видит и передает ноты, лады, такт, интервалы, не доискиваясь смысла фраз, может петь уверенно и безошибочно, и все-таки остается горлодером - не больше" (Ж. Ж. Руссо).

### **Методы преподавания современных профессоров пения**

Современные преподаватели полагают, что для правильной постановки голоса нужно нагромоздить на нее массу всевозможных приемов, между которыми кроется и настоящий, необходимый, самый "фокус-секрет" постановки. Чаще бывает так, что никакие жертвы, ни время, потраченное на искания, не приводит к цели. Благодаря полной невозможности контроля знаний преподающих пение, уроки пения дают все, кому не лень.

Задача учителя пения должна сводиться к облегчению труда во время пения, что не может быть достигнуто условием различных противоестественных приемов, часто грозящих не только голосу, но и общему состоянию здоровья.

Вокальная школа в своих блужданиях не стремится найти целесообразность явлений природы, а стремится переделать эти явления на свой лад. Есть учителя, которые прибегают к механическим приемам для развития голоса и дыхания с помощью спирометра, пневмографа, накладывания на живот и грудь тяжелых предметов, вставления в рот машинок, сгибания животом тросточки, поднимания рояля и т.д. Это самый опасный учитель, так как ничего не дав, убивает и голос и здоровье.

Такой учитель еще и тем опасен, что он всегда имеет массу оправданий звуковых неудач ученика. То виной является диафрагма, то черпаловидный хрящ, то небная занавеска, то слишком высокое или низкое положение кадыка,

то большой или маленький язычок и т.д. Такой учитель долгое время может скрывать свое невежество в звуковой технике.

### **Отзывы певцов с видной артистической карьерой о преподавателях пения нового поколения**

Артист Михайлов во второй части своей книги "Исповедь тенора" рассказывает о своих мытарствах в погоне за знающим профессором. Михайлов начал погоню за знающим профессором, будучи не учеником, не начинающим певцом, не способным дать себе ясного отчета о доброкачественности учителя, а будучи уже хорошим певцом с видной артистической карьерой.

Ушедший из Московской Императорской оперы, он поступил в Киев, где, благодаря успеху, ему приходилось часто выступать. В один несчастный день он оказался без голоса. Он стал искать знающего профессора, который объяснил бы его горе, в России не нашел, думал найти у таких великих светил вокальной науки в Италии и Париже, как Фор, Сбрилья, Биардо, Маркез, Крости, Критикоз, Арто, Моссони, Дювернуа. "Когда я как следует проанализировал приемы и отношение этих профессоров к певцам, меня поразила полная бессознательность их методов и поразительная бессовестность, чтобы не сказать большее".

"Я пришел к глубокому убеждению, что если до сих пор являлись певцы, то они выдвинулись не при помощи бессознательно действующих профессоров, которые не успели своим бессознательным учением, своим блужданием ошупью, сбиванием певцов с естественной дороги, натолкнуть их на гибельный для голоса путь. Разочаровавшись в знаменитых профессорах, обозвав всех устно и печатно шарлатанами, возвратился в Россию ни с чем".

Также певец Миролюбов, обладающий чудным голосом басом профундо, издающий "Журнал для всех", находил, что упадок искусства всецело заключается в потере школы, в отсутствии знающих преподавателей.

"В бытность мою в Италии я занимался у известного профессора N. Из русских вместе со мною учился еще Ильяшевич, такой же глубокий бас, как и я. Профессор заставлял нас упражняться фальцетом. С басом совсем было плохо, мы ничего не могли петь. Да, что поделаешь! Мало ли нам приходилось проделывать глупых вещей в погоне за школой пения.

Школы разумной нет, учителя, могущего тебе доказать разумным путем каждое свое требование, тоже нет; оставалось только верить в (опыт) учителя, который, к тому же, был известным певцом".

"Более десяти лет я отдал на изучение вокального искусства, на искание истины, хотя бы каких-нибудь законов этого искусства и в России, и за границей, но ничего не нашел. С помощью русских и иностранных мастеров исправлял "ошибки" Господа Бога в моем инструменте. И я кончил тем, чем кончают все исправляющие дело самой природы: я, как и они, потерял свой голос".

Современные преподаватели не учат играть на голосовом инструменте, сделанном Господом Богом, а стараются исправлять его "несовершенство".

Спрашивается, "что случилось бы со скрипкой Страдивари, если бы каждый

учащийся начал ее переделывать вместо того, чтобы учиться на ней играть? Очевидно, не осталось бы ни одной хорошей скрипки, или две-три каким-нибудь чудом сохранились бы. Случилось бы то, что, мы видим, случилось с голосами".