

О. ПАВЛИЩЕВА

МЕТОДИКА ПОСТАНОВКИ ГОЛОСА

КРАТКОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ХОРМЕНСТЕРОВ
И ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ПЕНИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»

Москва — Ленинград

1964

ОТ АВТОРА

Данная работа ставит своей целью краткое изложение некоторых вопросов теории пения и основных методических приемов, рекомендуемых в практике вокально-технической работы с солистом и хором.

Составление подобного методического пособия является весьма сложной задачей. Пестрота бытующей вокальной терминологии и многообразие методов, отсутствие единой вокальной школы значительно усложняют эту задачу.

Автором учитывались основные требования современного прикрытого звучания сольного, хорового и оперно-хорового академического пения.

Методический материал отобран с расчетом на применение его в хоровых классах и в классах постановки голоса. Рекомендуемые приемы, разумеется, не исчерпывают всех возможностей вокальной методики и отнюдь не являются рецептами (панацеей от всех зол), но могут служить путеводной нитью в практической работе над голосом.

Не претендуя на то, что данное пособие может представлять собой вполне разработанную методику, автор будет считать свою задачу выполненной, если оно окажет некоторую помощь педагогам-вокалистам и хормейстерам, а также послужит толчком для создания новых пособий.

Автор, пользуясь случаем, выражает глубокую благодарность за ценнейшие советы и помощь при создании этой книги заслуженному деятелю искусств доценту Ленинградской государственной консерватории А. В. Михайлову, профессору Ленинградской государственной консерватории Е. Г. Ольховскому и всем товарищам, оказавшим то или иное содействие автору.

Иллюстрации заимствованы из работ: Л. Б. Дмитриев. «К вопросу об установке голосового аппарата»; А. М. Егоров. «Гигиена певца»; Л. Р. Зиндер. «Общая фонетика»; В. С. Кантарович. «Гигиена голоса»; И. К. Назаренко. «Искусство пения».

ВВЕДЕНИЕ

Достаточная осведомленность в вопросах теории пения необходима вокальному педагогу и хормейстеру в такой же степени, как знание и практическое владение техническими приемами пения.

Хормейстер, приступающий к работе с хором, как с профессиональным, так и с самодеятельным, в первую очередь сталкивается с проблемой выработки единого звучания.

В первом случае перед ним находятся певцы, обладающие самыми различными приемами («школами») пения; во втором случае хормейстер имеет дело с участниками самодеятельного хорового коллектива, которые, почти как правило, не имеют никаких вокальных навыков.

И в том, и в другом случае отсутствует единая вокальная направленность, в связи с чем хористы не в состоянии дать точный унисон в одной партии и в такой же степени не могут слиться в общем звучании хора. Следовательно, хормейстер должен проводить повседневную работу над качеством вокального звучания хора, высокая культура которого явится результатом лишь настойчивой и многолетней работы.

Наиболее благоприятные условия в хоровом коллективе складываются в том случае, если дирижеру помогают опытные вокальные педагоги, метод которых, хотя бы в общих чертах, совпадает с его требованиями. Разумеется, при том условии, что хормейстер сам обладает достаточной подготовкой в вопросах вокальной культуры. Особенно это относится к технике вокальных приемов. Дирижер, не умеющий владеть собственным голосом, плохо разбирающийся в теории и технике пения, не знающий особенностей формирования того или иного голоса, рискует предъявить хору непосильные требования, что, разумеется, не улучшит, а ухудшит его звучание.

Если же дирижер хора в достаточной степени владеет своим голосом (а практика говорит, что это возможно почти при

любом его качестве), ясно представляет себе всю технологию звукообразования, умеет сформулировать простыми и ясными словами приемы и знает, где и как они производятся, умеет передавать эти знания хору, и в его дирижерской технике наличествует не только эмоциональная сторона, но и определенная «вокальность», пластичность жеста, то такой дирижер сможет довести качество исполнения до высокого вокально-технического и художественного уровня.

В процессе изучения сольной постановки голоса и вокальной методики большое значение имеет развитие так называемого «вокального» слуха, то есть умения слышать малейшие изменения звучания голоса (хора) и знать их причины.

Знание вокальной методики и техники пения даст возможность певцам, педагогам и хормейстерам выработать простую, возможно точную и единую терминологию в противовес существующей в этом вопросе значительной пестроты и разногласий. Необходимо стремиться постепенно переводить вокальную терминологию с эмпирических позиций на научную основу, избегая, однако, догматизма, поспешности и необдуманности в этом вопросе, потому что благодаря многовековому певческому опыту многие действия певцов связались с определенными представлениями, облеченными в определенную словесную форму. С этим фактом нельзя не считаться. Применение в педагогической практике сугубо научных терминов возможно лишь с большой осторожностью и при наличии у певцов соответствующих знаний. Это положение особенно должны учитывать педагог-вокалист при работе с начинающими певцами и хормейстер, работающий с самостоятельным хором, участники которого в подавляющем большинстве случаев не имеют специальной вокальной и общемузыкальной подготовки. Также нельзя не считаться с индивидуальными ощущениями певцов, но надо категорически изгонять из педагогической практики термины, сравнения, аналогии и т. п., которые не только не имеют ничего общего с наукой, но и прямо противоречат здравому смыслу.

Пользуясь случаем, для иллюстрации приведем несколько примеров: в процессе занятий с солистом или хоровым коллективом предъявляется требование открыть рот путем опускания нижней челюсти вниз. Требование вполне правильное, конкретное и не противоречит нашей природе. Встречающееся же в практике требование открыть рот, «бросив при этом нижнюю челюсть на пол», или, что не лучше, «приподняв верхнюю», — совершенно противоестественно и обнаруживает полное отсутствие элементарных знаний по анатомии человека. В одном из докладов на Всесоюзной вокальной конференции в 1954 г. приводятся, например, такие «перлы»: «не держи нижнюю губу, а прижми ее к переносице» или «натяни переноси-

цу». Сюда же можно отнести и такие требования: «глотай горячую картошку», «пой в глаза», «веди звук по черепу» и еще многое другое.

Наряду с этим существуют и такие термины, которые приобрели своего рода права гражданства, так как дают, в основном, довольно точное и всем понятное представление о характере звука. К ним можно отнести: «открытый, плоский» или «прикрытый, круглый» звук, «атака звука», «высокая позиция» звука и т. п.

Большая и не легкая задача вокальной педагогической и хормейстерской практики состоит в том, чтобы максимально очистить вокальную терминологию от всего лишнего. Чем яснее и проще формулировать основные принципы вокала, тем лучше их будут понимать и тем больших результатов можно будет добиться в работе с певцами. В сумму знаний каждого культурного певца, педагога пения и дирижера хора должно входить также и знание строения и особенностей своего «музыкального инструмента»: анатомии и физиологии голосового и дыхательного аппаратов. Это предохранит от применения физиологически неправильных и вредных технических приемов, а также будет способствовать созданию единой терминологии.

Одной из немаловажных причин необходимости изучения методики пения является то обстоятельство, что многие хормейстеры не только аранжируют для хора различные произведения, но и занимаются композицией. И здесь успех будет сопутствовать их деятельности лишь при условии знания всех особенностей человеческого голоса, его предельных границ, регистров, технических возможностей и т. д. и т. п.

Вокальная работа с хором может быть успешной лишь в результате пристального изучения сольной постановки голоса, то есть практического овладения хормейстером техническими приемами и навыками изложения их сущности. Основные технические и исполнительские требования, которые в процессе работы следует предъявлять коллективу, абсолютно аналогичны требованиям, предъявляемым певцу-солисту. Техника звукообразования одинакова как для солиста, так и для певца, поющего в хоровом ансамбле. Она «в одинаковой степени нужна и обязательна как для Шаляпина, так и для хориста, потому что и у Шаляпина и у хориста есть легкие, система дыхания, нервы и весь физический организм — у одного более, у другого менее совершенный, — которые живут и действуют для извлечения звука по одним и тем же общечеловеческим законам».¹

¹ К. С. Станиславский, «Моя жизнь в искусстве». Собр. соч. т. 1, «Искусство», М., 1954, стр. 405.

Специфика пения в хоровом коллективе заключается в том, что перед певцом встает проблема приобретения навыка пения в ансамбле: слияния голосов (тембров), умения слышать не только себя, но и соседа, пения по дирижерскому жесту и т. п. Что же касается дирижера хормейстера, то особенность и сложность его задачи в отличие от педагога сольного пения заключается в том, что, работая над вокальной техникой хора, он имеет дело не с одним певцом, а одновременно со многими. Отсюда возникает необходимость привести «к общему знаменателю» звучание самых различных приемов пения, то есть создать ансамбль.

Решающую роль в этом будет играть тонко натренированный вокальный слух хормейстера, четкость и понятность его указаний.

К специфике вокальной работы с хором следует отнести также воздействие на коллектив дирижерского жеста и необходимость, в связи с этим, выработки в нем предельной отточеченности, а главное — вокальности. Отсутствие этого качества оказывает отрицательное влияние на самых опытных певцов.

ГЛАВА I

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О СТРОЕНИИ ДЫХАТЕЛЬНОГО И ГОЛОСОВОГО АППАРАТОВ

В понятие дыхательный аппарат человека входят следующие основные части, перечисленные в том порядке, в каком проникает в наш организм вдыхаемый воздух: полость носа, полость рта, носоглотка, гортань, дыхательное горло-трахея, бронхи, бронхиолы и альвеолы (легкие). К дыхательному аппарату должны быть отнесены также и мышцы, управляющие дыханием, то есть диафрагма, вдыхательные и выдыхательные мышцы.

Кратко разберем каждую часть в отдельности.

Полость носа окружена костными и хрящевыми стенками и разделена на две части носовой вертикальной перегородкой. С внешней средой полость носа сообщается двумя носовыми отверстиями, а сзади сообщается с носоглоткой соответственно двумя внутренними отверстиями, называемыми *хоанами* (см. рис. 1).

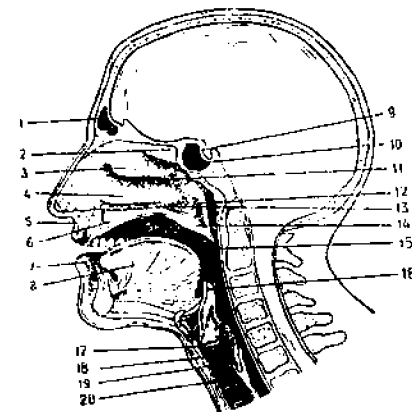


Рис. 1. Продольный разрез головы.

1. Лобная пазуха. 2. Верхняя носовая раковина. 3. Средняя носовая раковина. 4. Нижняя носовая раковина. 5. Верхняя губа. 6. Верхняя челюсть (твердое небо). 7. Нижняя губа. 8. Язык. 9. Основная пазуха. 10. Верхний носовой ход. 11. Средний носовой ход. 12. Отверстие Евстахиевой трубы. 13. Нижний носовой ход. 14. Мягкое небо. 15. Миндалины небные. 16. Надгортанник. 17. Истинные голосовые связки. 18. Щитовидный хрящ. 19. Перстневидный хрящ. 20. Трахея.

Полость рта отделена от полости носа горизонтальной перегородкой: в передней части твердой, *неподвижной* (твердое нёбо), а в задней части мягкой и *очень подвижной* (мягкое нёбо). Нёбо (твердое и мягкое) — это крыша полости рта и одновременно дно полости носа. Дно полости рта образуется языком. Спереди оно ограничено зубами, а сзади простирается до входа в глотку. В задней части полости рта имеется пространство (зев), ограниченное сверху нёбной занавеской, снизу — основанием языка, по бокам — нёбными дужками. Она является соединительным звеном — своего рода во-

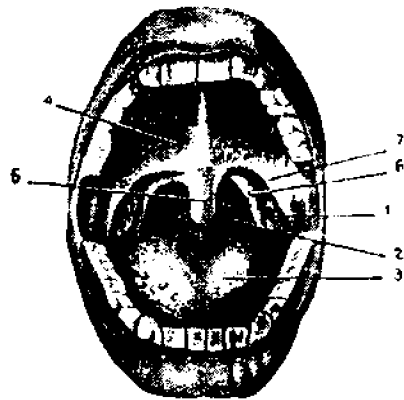


Рис. 2. Полость рта и зев.

1. Нёбная миндалина. 2. Зев. 3. Язык. 4. Мягкое нёбо. 5. Язычок. 6. Задние пилыстры (нёбные дужки). 7. Передние пилыстры (нёбные дужки).

ротами — между полостью рта и глоткой (см. рис. 2).

Нёбная занавеска — мышечная пластинка, покрытая слизистой оболочкой, является продолжением твердого нёба и обладает очень большой подвижностью, так как строение её мышц поперечно-полосатое.¹ Посредине нёбной занавески располагается маленький язычок, имеющий свою собственную мышцу, поднимательную и сокращающую его (см. рис. 2). *Подвижность нёбной занавески и маленького язычка играет огромную роль при глотании.*

Носоглоткой называется пространство позади носовой и ротовой полости, которое является своего рода связующим звеном между ними. Нижняя ее часть — глотка — переходит в две трубки: переднюю — трахею, заднюю — пищевод (см. рис. 1).

Гортань представляет собой трубку, соединяющую дыхательное горло-трахею с глоткой. Среди всех частей голосового и дыхательного аппаратов гортань имеет наиболее сложное строение и выполняет тройную функцию: дыхательную, голосовую и защитную. Сложность строения ее заключается в том, что она состоит не из какого-то однородного и неподвижного образования, а из целого ряда хрящей различной причудливой формы, из которых три являются непарными (щито-

¹ При рассмотрении мышц под микроскопом видно, что некоторые мышцы гладкие, а некоторые испещрены черточками. Эти мышцы получили название поперечно-полосатых. Они могут произвольно управляться. Гладкие мышцы этой способности не имеют.

видный, перстневидный, надгортанный) и три — парными (черпаловидные, клиновидные, рожковидные). Все эти хрящи соединены связками и суставами, приводимыми в движение большим количеством самых разнообразных мышц поперечно-полосатого строения (см. рис. 3 и 4). Кроме этих основных хрящей, в различных участках мягкой ткани гортани встречаются еще мелкие хрящики. По величине мужские и женские гортани значительно отличаются друг от друга.

Полость гортани при фронтальном разрезе имеет форму песочных часов. Гортань очень подвижна как вертикально, так и горизонтально, благодаря тому, что прикреплена к подвижной подъязычной кости. В спокойном состоянии гортань помещается в пространстве примерно между вторым — третьим и пятым — шестым позвонком. С передней стороны находится надгортанный хрящик, прикрывающий вход в гортань при глотании пищи (см. рис. 3).

Дыхательное горло-трахея — полая цилиндрическая трубка (дл. 11—13 см), являющаяся продолжением гортани. Трахея разветвляется на два бронха (см. рис. 5). Стенки трахей состоят из 15—20 неполных хрящевых колец в виде подковы, открытой сзади. Свободная перепончатая часть трахеи граничит с передней стенкой пищевода, который находится позади трахеи и несколько левее ее.

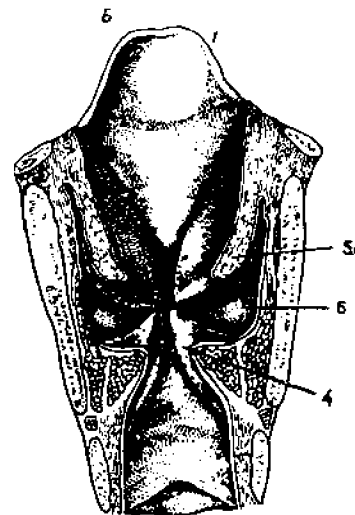
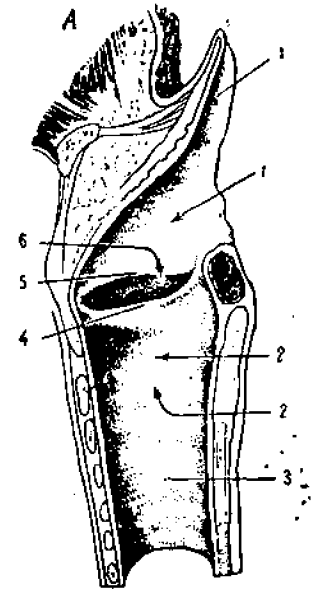


Рис. 3. Продольный разрез гортани.

А — вид сбоку. Б — вид сзади. 1. Надгортанный хрящик. 2. Гортань. 3. Трахея. 4. Истинная голосовая связка. 5. Ложная голосовая связка. 6. Морганьев желудочек.

Бронхи разветвляются на более мелкие трубки, называемые бронхиолами. Бронхиолы в свою очередь переходят в альвеолы — группы легочных пузырьков, в которых происходит необходимый для поддержания жизни человека газообмен (см. рис. 5).

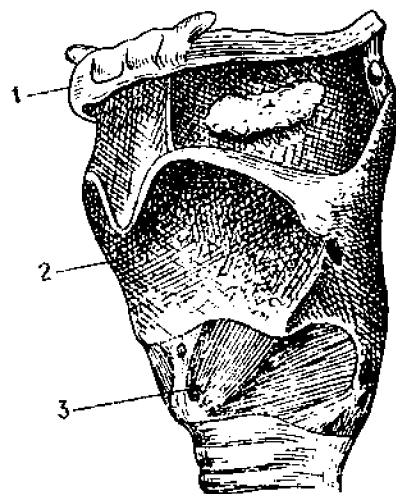


Рис. 4. Вид гортани спереди.

1. Подъязычная кость. 2. Щитовидный хрящ. 3. Перстне-щитовидная мышца.

При этом диафрагма и брюшной пресс работают чрезвычайно мало и лишь как бы отраженно.

Кроме дыхательной функции диафрагма выполняет роль грудобрюшной преграды. Образуется она широким мышечным пластом и разделяет организм человека на две половины: грудную полость и брюшную полость. Мышцы диафрагмы прикреплены к низу внутренней стороны костных стенок грудной клетки. Диафрагма имеет вид слегка раздвоенного купола с отверстиями для пищевода и больших кровеносных сосудов.

К голосовому аппарату относятся: гортань с голосовыми связками, резонаторы и речевой артикуляционный аппарат, весь комплекс дыхательного аппарата.

Голосовые связки расположены внутри гортани и являются важнейшей частью голосового аппарата. Просвет между связками называется голосовой щелью (см. рис. 7).

Связки — это две мышечные складки, толщина и длина которых при помощи напряжения (сокращения) мышц могут меняться. Вся поверхность голосовых связок покрыта эластичной оболочкой, цвет которой в здоровом состоянии напоминает перламутр или слоновую кость. В гортани имеется ряд

Гортань, трахея и бронхи — это дыхательные пути, открытые все время, так как в стенках их находятся хрящевые полукольца, не позволяющие им закрываться (спадаться).

Диафрагма (см. рис. 6) — дыхательный мускул, и в этом качестве она способствует нижнереберно-диафрагмальному типу дыхания, среди необучающихся ценно наблюдаемому больше у мужчин. У женщин расширение грудной клетки совершается, главным образом, работой различных мышц, расположенных в верхней части груди.

хрящей, к ним прикреплены голосовые связки: спереди — к щитовидному хрящу, сзади — к голосовому отростку соответствующего черпаловидного хряща. При поворотах этих хрящей вокруг своей оси голосовые связки смыкаются и натягиваются, и, в зависимости от их движения, голосовая щель становится длиннее или короче, а связки толще или тоньше.

Строение мышц связок резко отличается от строения других мышц нашего организма: если в обычных мышцах волокна расположены продольно, то в связках мышцы располагаются в различных направлениях: вдоль, поперек и вкось. Эта особенность делает мышцы связок очень сильными, эластичными и, как предполагают, дает возможность включать при фонации отдельные участки связок.

Выше голосовых связок находятся еще две складки с слабо развитыми мышечными волокнами, щель между которыми значительно шире голосовой. Называются эти складки — ложными голосовыми связками. Мешковидные углубления между ними и истинными голосовыми связками называются морганьевыми желудочками (см. рис. 3).¹

Голосовая щель во время дыхания имеет форму треугольника, обращенного вершиной вперед, во время фонации имеет форму сжатых параллельных линий (см. рис. 7).

В речевой — артикуляционный аппарат входят: нижняя челюсть, губы, язык и глотка.

Нижняя челюсть как бы подвешена на связках к костям черепа. Благодаря этому она может свободно двигаться в поперечном и вертикальном направлениях.

Язык — мышечный орган, состоящий из множества мускулов поперечно-полосатого строения, волокна которых пере-

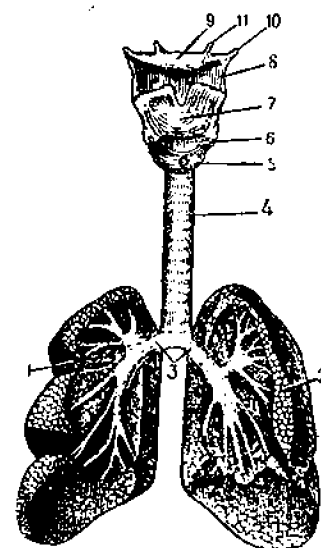


Рис. 5. Легкие, бронхи и гортань.

1. Правое легкое. 2. Левое легкое. 3. Бронхи. 4. Трахея. 5. Перстневидный хрящ. 6. Перстне-щитовидная связка. 7. Щитовидный хрящ. 8. Щито-подъязычная связка. 9. Подъязычная кость. 10. Большой отросток подъязычной кости. 11. Малый отросток подъязычной кости.

¹ Современные исследования с полной достоверностью показали, что морганьевы желудочки не играют решительно никакой роли ни в формировании высоты звука голоса, ни в формировании различных гласных звуков.

плетаются между собой и с наружными мышцами. Такая сложность строения придает языку чрезвычайную подвижность и возможность многообразно изменять его форму в зависимости от требований артикулируемых гласных и согласных. Этому также способствует и то, что в нижней своей части язык прикреплен к подъязычной кости и к нижней челюсти, которые, как известно, также отличаются большой подвижностью (см. рис. 1).

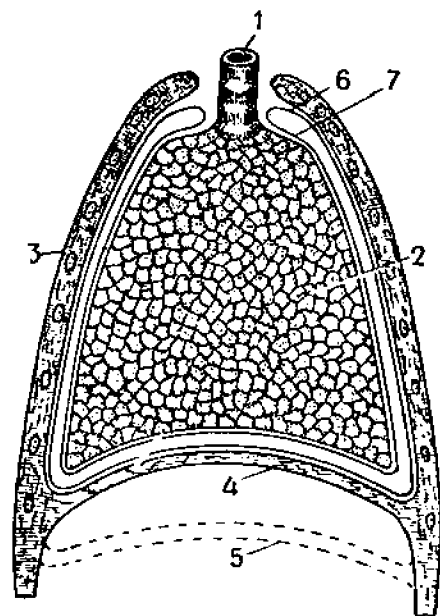


Рис. 6. Схематический рисунок, объясняющий положение легких и плевры. 1. Трахея. 2. Легкое. 3. Грудная клетка. 4. Диафрагма во время выдоха. 5. Диафрагма во время вдоха. 6. Внешний листок плевры. 7. Легочный листок плевры.

ки и углубления, которые в конце концов могут навсегда удержаться на лице, придав ему тот или иной оттенок выражения.

Особенно высоко развиты и подвижны мимические мышцы, расположенные вокруг рта. К ним относятся: круговая мышца рта, мышца смеха, собачья мышца, скуловая и др. К мимическим мышцам относятся также лобная мышца и круговая мышца глаза (см. рис. 8).

Резонаторы — это та часть голосового аппарата, которая придает звуку определенную окраску, характерный тембр, присущий тому или иному голосу.

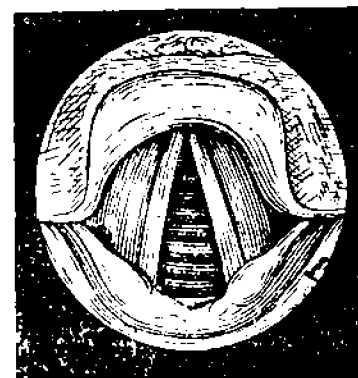
Резонаторы можно разделить на верхние и нижние, то есть расположенные над связками и под ними. К верхним — головным резонаторам относятся полости глотки, рта, носа и

придаточные полости: гайморовы пазухи, лобные и носовая (см. рис. 1). К нижним резонаторам относится грудная клетка (трахея, бронхи и т. д.).

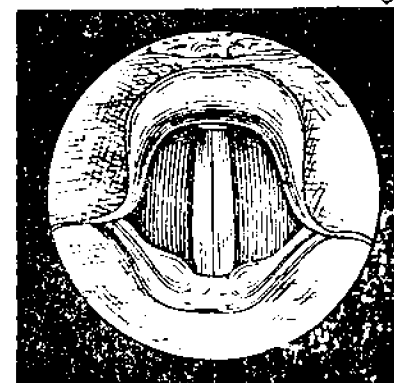
Все перечисленные резонаторы могут быть разделены также на подвижные и неподвижные. Одни из них, неизменяемые, имеют постоянную форму и объем, другие, благодаря подвижности стенок, могут различным образом менять форму и объем. К этим резонаторам относятся полости глотки и рта. Все остальные (грудные и головные) резонаторы, хотя изменяться не могут, но тем не менее влияют на силу и окраску (тембр) звука. Существует предположение, что просвет бронхов во время фонации меняется, но практического значения это явление не имеет, так как произвольной регулировке не поддается.

Свойство части резонаторов (полости рта и глотки) менять свою величину и форму, а следовательно и настройку, оказывает огромное влияние на тембр, характер звука. Это свойство является решающим в выработке той или иной манеры подачи звука. Например, если недостаточно поднята небная занавеска, звук может стать гнусавым, и наоборот, приподнятая небная занавеска дает округленный прикрытый звук; плохо раскрытый рот может дать глухой звук, и напротив, хорошо раскрытый рот даст свободный, просторный звук, и т. п.

Влияние грудной клетки (трахеи, бронхов и возможно всей массы легких) на звук велико. Это можно проследить особенно на низких звуках, приложив руку к груди во время пения. Явление резонанции грудной клетки в физиологии носит



а



б

Рис. 7. Ларингоскопическая картина нормальной гортани.

а — при дыхании; б — при воспроизведении звука.

название «грудного дрожания». На верхних нотах вибрация грудной клетки не ощущается, так как резонируют эти ноты, в основном, в головных резонаторах.

Влияние бронхов и трахеи на звук подтверждается еще и тем, что даже незначительное заболевание их лишает голос чистоты тона и легкости звучания.

В звукообразовании участвуют и влияют на тембр голоса все имеющиеся в нашем организме резонаторы. Однако в пении вообще и особенно в процессе обучения решающая роль принадлежит резонатору поддающемуся нашему управлению, а именно: полости рта и глотки, которые благодаря чрезвычайной подвижности нижней челюсти, нёбной занавески, языка и губ обладают способностью многообразно менять свою конфигурацию и плотность стенок.

Занимая среднее (топографически) положение между верхними (головными) и нижними (грудными) резонаторами, полость рта и глотки является как бы связующим звеном между ними или промежуточным, объединяющим резонатором.

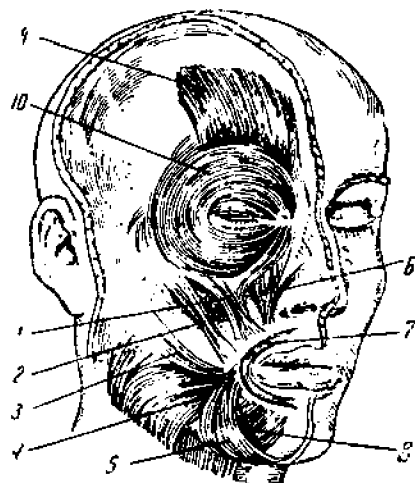


Рис. 8. Мимические мышцы.

1. Собачья мышца. 2. Скулевая 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.

Оба эти обстоятельства дают певцам возможность косвенно «управлять» также и неизменяемыми резонаторами (грудным и головными). Это следует понимать не как возможность изменять их форму, а как возможность усиливать или ослаблять их влияние на звук в зависимости от его позиции, то есть открывать или напротив ограничивать доступ к ним звуковых волн в зависимости от характера формирования полости рта и глотки.

В интересной работе Н. И. Жинкина «Механизмы речи» выдвинута концепция резонаторной системы, к которой относятся лишь ротовой резонатор, глоточный и носоглоточный, а грудной и головные резонаторы (по общепринятой терминологии) не упоминаются. Грудной полости отводится другая — энергетическая роль, то есть регулировка скорости, количества и силы потока воздуха.

Из-за того, что явления, возникающие в голосовом аппарате при речи и при пении, несколько различны, данная концепция, видимо, не может быть полностью отнесена к процессу пения, и вопрос этот еще требует дальнейшего углубленного сравнительного изучения.

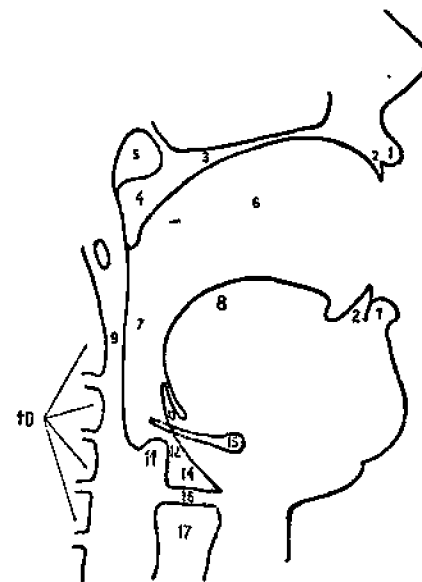


Рис. 9. Схема контуров органов голосового аппарата, перерисованная с рентгенограммы, снятой во время пения.

1. Губы. 2. Зубы. 3. Твердое нёбо. 4. Мягкое нёбо. 5. Носоглотка. 6. Ротовая полость. 7. Полость глотки. 8. Язык. 9. Задняя стенка глотки. 10. Позвонок. 11. Черепные хрящи, одетые мягкими тканями. 12. Вход в гортань. 13. Надгортанник. 14. Надгортанная полость. 15. Подъязычная кость. 16. Голосовые связки. 17. Трахея.

Что же касается практики обучения пению, то здесь одним из важнейших моментов постановки голоса является вопрос пользования грудным и головными резонаторами, и отрицать их влияние на формирование певческого голоса, до полного изучения этого явления, было бы преждевременно.

ГЛАВА II

ДЫХАНИЕ

Вопрос о дыхании в вокальной методике имеет немаловажное значение потому, что дыхание является той силой, которая приводит в действие голосовой аппарат.

Знаменитый в свое время педагог и исследователь в области теории и методологии вокала Мануэль Гарсиа-сын (изобретатель ларингоскопа¹ — гортанного зеркала) в своем методическом труде «Полный трактат об искусстве пения», изданном впервые в 1847 г., а затем в 1856 г., пишет: «Нельзя сделаться искусным певцом, не овладев искусством управления дыханием».

Беликий певец Карузо говорил: «Невозможно художественно петь, не владея в совершенстве контролем дыхания». Общеизвестно классическое изречение: «Искусство пения есть искусство дыхания». И действительно, дыхание — это двигательная сила голоса. Без дыхания голосовой аппарат при всем его природном совершенстве будет мертв. Атака звука, фразировка его, фразировка, техника всех видов зависят, в основном, от степени владения дыханием. Управляет дыханием высшая нервная система человека: автоматически (непроизвольно), когда речь идет о дыхании как о физиологическом процессе организма, и до некоторой степени произвольно, когда этот процесс становится на службу задачам речи и вокального искусства. Эта относительная произвольность выражается в управлении движениями внешней (скелетной) мускулатуры грудной клетки и брюшными мышцами. Что же касается диафрагмы и всей внутренней, так называемой гладкой, мускулатуры дыхательного аппарата, то работа их не поддается произвольному управлению и происходит также автоматически, как и при обычном физиологическом дыхании.

¹ От греч. larynx (laringos) — гортань, skopeo — смотрю.

Несмотря на то, что дыхание, в силу единого строения дыхательного аппарата, должно было бы быть единообразным у всех людей, оно по типу имеет различные оттенки. Наблюдения показывают, что у мужчин дыхание большей частью глубокое, низкое и производится, главным образом, при участии брюшного пресса и диафрагмы; у женщин дыхание обычно более поверхностное и производится за счет мышц, расположенных в верхней части грудной клетки.

В певческой практике, вследствие приобретаемых со временем певцами хороших и дурных привычек и благодаря существованию на этот счет различных взглядов, также выявились различные способы — типы дыхания. Следует оговориться, что собственно чистых типов дыхания, также как и какого-то особого специального певческого дыхания, в действительности не существует. «Есть лишь, — как справедливо замечает известный фониатр доктор Левидов, — приспособление нашего обычного дыхания к пению». Поэтому деление дыхания на типы следует понимать как условное, облегчающее наиболее правильное понимание дыхательных движений.¹ Сущность указанной условности заключается в том, что, например, при ключичном дыхании наблюдается, в основном, движение верхней части груди. Это, однако, не значит, что более низкая ее часть абсолютно не работает. Напротив, работа производится, но значительно слабее. То же самое происходит и при других типах дыхания.

Среди наблюдаемых типов дыхания есть физиологически неправильные и для пения мало продуктивные. К таким типам можно отнести следующие:

Ни ж и р е б е р н о е д ы х а н и е — при нем в момент вдоха втягивается живот, раздвигаются только нижние ребра. Благодаря втянутому животу нарушается свободная циркуляция диафрагмы. Ясно, что этот прием вступает в противоречие с естественным процессом дыхания.

В педагогической практике, хотя и редко, встречается требование раздвинутые вдохом нижние ребра не отпускать при выдохе, а держать все время раздвинутыми.² Нет нужды доказывать, что подобный прием крайне вреден, противостоит естествен и должен быть изгнан из певческой практики.

Малопродуктивное ключичное дыхание, которое, к сожалению, можно наблюдать иногда даже у певцов-профессионалов, определяется по подъему верхней части грудной

¹ В дальнейшем для облегчения и ясности изложения применяются эти условные наименования дыхания.

² Такое требование находим в книге: А. Вербов. Техника постановки голоса. Музгиз, М., 1961. Изд. II, стр. 38.

клетки вместе с плечами. В процессе этого движения легкие с диафрагмой подтягиваются вверх. Вслед за диафрагмой приподнимаются вверх и брюшные органы; передняя стенка живота втягивается вовнутрь на уровне желудка.

В педагогической практике также редко, но все же встречается требование, выражаемое следующей формулой: «дыши спиной и при вдохе втягивай переднюю стенку живота».

Требование «дышать спиной» мало осуществимо, так как нижние ребра, концы которых спереди свободны, сзади намертво прикреплены к позвоночному столбу и, следовательно, раздвигаться в спине не могут.

Что же касается втягивания стенки живота во время вдоха, то оно будет ограничивать свободное сокращение (опускание) диафрагмы. Однако какое-то участие в дыхании мышцы спины несомненно принимают, и ощущаться это должно как общее органичное расширение нижней части грудной клетки (в области пояса), но ни в коем случае не должно являться самоцелью.

Все приведенные типы дыхания вредны, так как, нарушая естественный процесс дыхания, сопровождаются сильнейшим перенапряжением организма и нарушением кровообращения.

Известный фониатр доктор Работнов наблюдал так называемый «парадоксальный» тип дыхания, в процессе которого при вдохе диафрагма не опускается, а, напротив, поднимается. Такой тип дыхания является своего рода феноменом природы и никакого практического применения иметь не может.

Врачами-фониатрами совместно с вокальными педагогами в течение ряда лет проводились и проводятся исследования в целях выявления наилучшего для пения типа дыхания. В результате этих работ и певческой практики большинство вокальных школ пришли к выводу, что наиболее правильным является естественное глубокое дыхание, получившее условное название *смешанное* или *нижнереберно-диафрагмальное*.

Такое дыхание, сопровождаемое одновременным движением диафрагмы и нижних ребер, позволяет достигать значительного увеличения емкости легких. Кроме того, оно перестает быть поверхностным, а напротив, становится глубоким, объемным и, что особенно важно, соответствует естественному процессу дыхания.

Регуляция смешанного типа дыхания должна происходить не только при помощи нижних ребер и диафрагмы, но и обязательно при участии брюшных мышц (косых мышц и прямой мышцы живота). Поддержка дыхания указанными мышцами, несомненно, придаст ему большую эластичность и силу.

Происходит это дыхание следующим образом: легкие при вдохе, расширяясь в стороны, раздвигают нижние ребра; расширяясь вниз, отжимают диафрагму. Диафрагма, в свою очередь, сокращаясь, опускается и отжимает книзу и вперед брюшные органы, благодаря чему стенка живота также выдвигается (выпячивается) вперед. При этом движении и активизируются брюшные мышцы. Плечи и верхняя часть груди неподвижны.

При обычном физиологическом дыхании диафрагма активна больше при вдохе. Во время выдоха она расслабляется и пассивно поднимается вверх. Во время же пения, когда выдох по времени удлинняется во много раз, диафрагма должна быть не расслабленной, а активной в целях торможения выдоха. Контролироваться эта активность может лишь косвенным путем: при выдохе нижние ребра следует возвращать в исходное положение постепенно и также постепенно отпускать (втягивать) переднюю стенку живота.

Многочисленные спирометрические исследования и педагогический опыт доказывают, что у певцов, пользующихся глубоким, так называемым нижнереберно-диафрагмальным (смешанным) дыханием, эластичность его лучше и емкость легких больше, чем у певцов, пользующихся другими типами дыхания. Происходит это потому, что нижние ребра могут быстро и легко расширяться (раздвигаться), а диафрагма — сокращаться без лишнего напряжения и чувства утомления; кроме того, такой тип дыхания позволяет в случае необходимости сделать более глубокий вдох и, следовательно, запастись большим количеством воздуха. При других же типах дыхания, особенно при ключичном, воздухом заполняется в основном верхняя часть легких, что требует затраты очень больших сил, так как приходящие в движение части организма (ключицы, верхние ребра и их мышцы) крепко связаны между собой.

Чрезмерное сокращение мышц создает определенное препятствие свободному кровообращению в сосудах головы и шеи. Внешний вид певца, пользующегося ключичным дыханием, крайне неприятный: грудь и плечи приподняты, сосуды на шее вздуты, лицо багровое. Голос теряет способность филировки, красота тембра; появляется форсировка, качание и т. п. Происходит перенапряжение голосовых связок вследствие чрезмерного давления воздуха, стремящегося вырваться из легких, и пассивности мышц, управляющих дыханием. Такое положение часто вызывает различные профессиональные заболевания и ранний износ голосового аппарата.

Певец должен свободно владеть своим дыханием, чтобы в случае необходимости сделать более глубокий вдох, уметь максимально быстро перехватывать дыхание, словом, уметь

управлять им в зависимости от требований исполняемого произведения.

Путем постоянной тренировки должна быть достигнута полная автоматизация дыхания, которая снимет нагрузку с соответствующих нервных центров и обеспечит саморегуляцию его, то есть будет достигнуто такое положение, при котором певец перестает замечать свое дыхание.

ПРИНЦИПЫ ВДОХА И ВЫДОХА

Уже упоминавшееся ранее определение: «Искусство пения есть искусство дыхания» требует расшифровки, так как говорит о дыхании вообще. Между тем, дыхание состоит из двух фаз (вдоха и выдоха), и обе эти фазы далеко не одинаковым образом влияют на звукообразование.

Внимательно рассмотрев сложный процесс пения, можно сделать вывод, что удельный вес двух фаз дыхания имеет в нем равно важное значение, но функции их совершенно различны. Первая фаза — вдох имеет две функции: наполнение легких необходимым количеством воздуха и, при помощи «задержки» дыхания, приведение голосового и дыхательного аппаратов в активное состояние перед моментом включения звука.

Каким же должен быть вдох? Певческая практика говорит, что вдох должен быть энергичным и достаточно быстрым (если он служит в данный момент только техническим заданием), кроме того — достаточно глубоким и полным. Нижние ребра должны мгновенно раздвинуться, диафрагма — сократиться, опуститься, выдвинув переднюю стенку живота. Переполнения легких воздухом следует избегать, так как это утомит певца и затруднит механику звукообразования. Обязательным условием является бесшумность вдоха.

Чрезвычайно существенным моментом является вопрос, как нужно вдыхать — через нос или через рот. При спокойном физиологическом дыхании здоровые люди дышат носом, и у них достаточно времени, чтобы пропустить воздух через носовые отверстия. При пении время вдоха — выдоха регламентируется исполняемым произведением, а воздуха требуется значительно больше. Требование дышать только через нос оказывается практически трудно осуществимым, особенно в темпе «престо» (можно проверить это при исполнении «Неаполитанской тарантеллы» Россини, «Попутной» Глинки, рондо Фарлафа и т. д.).

Противоположное требование — дышать только через рот — также неверно, так как вдох, особенно при большой

активности, может осушить слизистую оболочку гортани и лишить ее необходимой эластичности. Чисто ротовое дыхание, к тому же, просто неосуществимо, так как нос, оставаясь все время открытым, неизбежно пропускает через себя какое-то количество воздуха, следовательно, это определение носит условный характер. Логика и певческий опыт говорят, что наиболее рациональным, основным способом вдоха является смешанный вдох, то есть вдох одновременно через рот и нос. Однако не следует слепо придерживаться лишь этого способа, а надо варьировать все три, в зависимости от требований исполняемого художественного произведения.

Знаменитый певец и педагог Камилло Эверарди говорил, что надо дышать одновременно через нос и рот: «Дышать при пении только через нос невозможно и неестественно».

На вопрос, влияет ли вдох на звук, следует ответить так: то обстоятельство, что звук возникает в момент, наступающий после прекращения вдоха, дает нам основание сделать вывод, что непосредственного влияния на звук вдох не имеет. Влияние его — лишь косвенное, о котором уже сказано. Что касается открытия гортани для фонации (пения), то опыт говорит, что вдох раскрывает дыхательные пути лишь настолько, насколько это необходимо для прохождения вдыхаемого воздуха. Пение же требует значительно большего раскрытия надставной трубки (полости рта и глотки), производимого при помощи ряда других дополнительных факторов (см. далее главу «Звукообразование»).

Вторая фаза дыхания — выдох играет в процессе пения большую роль, так как от его характера зависит ровность звуковедения, плотность атаки, яркость, сконцентрированность звука и т. п. Наш голосовой аппарат устроен таким образом, что певческий звук может быть включен лишь в момент выдоха, и весь дальнейший процесс пения производится именно при помощи выдоха. Отсюда возникает положение, что нельзя говорить о дыхании вообще. Указание певцу-солисту или хоровому коллективу: «пойте на дыхании» — слишком общее и не создаст у них, особенно на первых порах, ясного представления о том, что же они, собственно, должны делать. Надо прежде всего уяснить себе, что прямая зависимость существует именно между выдохом и звуком и что от характера выдоха зависит характер звука. Звук должен быть «поставлен» не вообще на дыхание, а именно на выдох: он должен быть включен в поток выдоха. Если певец не может уяснить себе достаточно точно характер звука, к нему следует подойти через ощущение правильного (свободного, широкого, просторного) выдоха, не боясь применить в отдельных случаях специальные упражнения, и только после этого включать звук.

Каким же должен быть выдох? Прежде всего максимально продолжительным. Воздух должен истекать из легких плавно, без толчков. Для достижения этого необходимо научиться постепенно возвращать к исходному положению раздвинутые (расширенные) во время вдоха нижние ребра. Ни в коем случае нельзя допускать, чтобы они оставались все время раздвинутыми, так как это противоречит естественному движению грудной клетки в процессе дыхания и создает сильнейшее перенапряжение всей дыхательной мышечной системы организма. Одновременно с движением нижних ребер также плавно должен происходить и подъем диафрагмы. Проконтролировать ее движение можно, наблюдая за постепенным западанием (опусканием) передней стенки живота. В момент, предшествующий началу звука, верхняя часть голосового аппарата (так называемая надставная трубка: глотка и полость рта) должна принять форму, соответствующую будущей фонации: нижняя челюсть мягко опускается, глотка (точнее вход в нее — зев) открывается путем рефлекторного (и отчасти произвольного) поднятия кверху небной занавески с маленьким язычком. Мышцы должны быть активны, но не перенапряжены. В образовавшуюся хорошо подготовленную и свободно раскрытую форму надставной трубки попадает выходящий из легких воздух. Таким образом создаются условия для формирования правильного прикрытого звука. Выдох при этом производится легко и округло, с ощущением гласного «о».

Ряд мышц осуществляет процесс дыхания. К ним относятся диафрагма и межреберные дыхательные мышцы, прикрепленные в различных направлениях к верхним и нижним частям грудной клетки. Кроме них при глубоком дыхании в работу включаются: прямая мышца и косые мышцы живота, прикрепленные вверху к костям грудной клетки, а внизу — к тазовым костям. Эти мышцы, в соединении с диафрагмой, обладают большой сократительной силой и носят название брюшного пресса.

Предполагается, что кроме диафрагмы мышцами-вдыхателями являются мышцы, расположенные между ребрами (межреберные, зубчатые и др.), а мышцами-выдыхателями являются мышцы брюшной стенки, то есть брюшной пресс.

Имеются еще вспомогательные мышцы вдоха, прикрепленные к грудной кости и к гортани или подъязычной кости. Они поднимают при вдохе верхнюю часть грудной клетки. Злоупотребление или преимущественное пользование вспомогательными мышцами вместо основных (диафрагмы, брюшного пресса и др.) и дает верхнее, ключичное дыхание, а также способствует перебору воздуха.*

В результате этого, из-за переполнения легких излишним индульгом, создается чрезмерное внутрибронхиальное давление, вызывающее форспропанный, крикливый звук, нечистую интонацию и т. п.

Достаточная натренированность дыхательных мышц, вызывающаяся и мгновенной активизации при вдохе и постепенном и равномерном возврате их к исходному положению, является исключительно важным моментом в выработке ровного выдоха — звука.

МОМЕНТ ЗАДЕРЖКИ ДЫХАНИЯ

Весьма существенным, хотя, может быть, и спорным в процессе звукообразования, является момент задержки дыхания, отделяющий вдох от выдоха.

При обычном физиологическом дыхании процесс его протекает следующим образом: вдох — выдох — пауза; снова вдох — выдох — пауза и т. д. Как видно из этой последовательности, паузой отделяется выдох от вдоха и, следовательно, вдох почти без остановки переходит в пассивный выдох, организм как бы расслабляется в этот момент. Между тем, для пения именно в момент *перед выдохом — звуком* организм должен быть максимально активен и организован, в противном случае звук будет вялым, «бездыханным»: в нем будет отсутствовать качество, которое определяется как «*копора звука*».

Вот здесь и приходит на помощь певцу «задержка» дыхания. Пассивная пауза после выдоха превращается в активную «задержку» дыхания. Производится она следующим образом: делается быстрый энергичный вдох, после которого воздух не выпускается немедленно, а на мгновение задерживается в легких. Нижние ребра остаются раздвинутыми, диафрагма сокращена (опущена), передняя стенка живота выдвинута вперед. Происходит полная остановка процесса дыхания перед моментом начала выдоха — включения звука.¹

В этот момент происходит как бы борьба между сознательной волей певца, задерживающего дыхание, и инстинктивным стремлением организма освободиться от переработанного им воздуха.

Такая сознательная волевая задержка дыхания мобилизует, активизирует и организует дыхательный аппарат перед

¹ Речь идет лишь об остановке движения вдыхаемого воздуха, то есть о моторной стороне процесса. Что же касается обменных химических процессов в организме, связанных с дыханием, то они, конечно, продолжают совершаться.

моментом включения звука, создает ощущение «опоры» дыхания.

В создании ощущения опоры и заключается важность приема «задержки» дыхания и настоятельная необходимость применения его в певческой практике, как сольной, так и хоровой.

Особенно важно осознание момента «задержки» дыхания в начале обучения певца и при работе с малоопытным хоровым коллективом. Следует учитывать, что слишком долгая задержка дыхания вредна для организма, поэтому продолжительность ее должна быть очень короткой (1—2 секунды в начале), а впоследствии, когда организм будет достаточно натренирован, время «задержки» должно исчисляться какими-то долями секунды, в конечном результате подчиняясь требованиям исполняемых произведений.

ОПОРА ДЫХАНИЯ

Понятие «опора дыхания» трактуется в вокальной методической литературе недостаточно ясно, так как вопрос этот чрезвычайно сложен и в общем еще мало изучен. Однако разобраться в нем все же следует.

Известно, что спокойный физиологический выдох производится при *пассивном* спадении грудной клетки и расслаблении диафрагмы, переходящей из вдыхательного — низкого положения в выдыхательное — высокое, приподнятое.

При пении выдох на «опоре» требует *активного торможения*, спадения грудной клетки мышцами-вдыхателями, что дает плавность, а главное, *упругость* выдоха (аналогия: плавность опускания поднятой руки обеспечивается активностью мышц, поддерживающих руку, а не опускающих ее).

Старая теория расшифровывала это положение как борьбу мышц-антагонистов, то есть вдыхателей и выдыхателей. В настоящее время эта теория оспаривается, так как последние исследования опровергли представление о возможности одновременной работы вдыхательных и выдыхательных мышц с взаимным торможением. Работа их производится разновременно. При фонации дыхательные мышцы попеременно производят то вдыхательные, то выдыхательные движения. Однако этот вопрос должен, видимо, еще глубоко изучаться, так как на практике в пении выдох растягивается во времени, следовательно элемент торможения в нем присутствует.

Такое торможение выдоха в педагогической практике иногда называется «вдыхательной установкой». В свете указанных исследований этот термин можно принять лишь с оговоркой, как одно из условных определений понятия «опоры дыхания».

Частое применение его в практической работе над голосом таит в себе опасность потери певцом ощущения свободного формирования звука, который производится, как известно, именно в момент выдыхания.

При «опоре дыхания» действия и ощущения поющего сводятся к следующему: после вдоха и «задержки» — выдох производится максимально плавно, нижние ребра спадают не сразу, и постепенно. Ощущение *активного торможения выдоха*, выражающееся в напряжении в области нижних ребер и передней стенки живота, должно сохраняться до самого конца выдоха.

Естественным результатом заторможенного выдоха явится *аккумуляция дыхания*. Воздух не выпускается сразу, а истекает из легких постепенно и при фонации весь превращается в звук.

Достижение экономного «опорного» дыхания, а в дальнейшем и звука, требует постоянной и целеустремленной тренировки.

ОТЛИЧИЕ «ПЕВЧЕСКОГО» ДЫХАНИЯ ОТ ФИЗИОЛОГИЧЕСКОГО

Приступая к работе над выработкой так называемого «певческого» дыхания, следует ясно себе представлять, чем оно отличается от обычного (физиологического) дыхания.

Разница заключается в следующем: у здорового человека в состоянии покоя вдох — выдох совершается ритмично и через определенные промежутки времени, в среднем 16 раз в минуту. Делается это автоматически, произвольно, паузы между вдохом и выдохом почти нет. Функция физиологического дыхания заключается в газовом, химическом обмене — в поддержании жизнедеятельности организма.

При «певческом» дыхании эта функция как бы отступает на задний план, а на передний выдвигается целый ряд качеств, требующих специальной тренировки, без которых не может существовать вокальное искусство. Так, например, под влиянием волевого воздействия человека дыхание его может стать редким, паузы между вдохом и выдохом могут удлиняться, продолжительность как вдоха, так и выдоха может произвольно изменяться и т. п. Управляемость дыхания дает возможность приспособлять его к требованиям певческого процесса.

Особенность «певческого» дыхания заключается прежде всего в том, что выдох значительно удлиняется, а вдох укорачивается. Если при обычном дыхании вдох относится к выдоху как 4:5, то при пении это соотношение выражается как

1 : 20 или 1 : 30. Ритм дыхания меняется в зависимости от исполняемого произведения.

Чрезвычайно важной особенностью «певческого» дыхания является то, что в нем заложены богатейшие исполнительские возможности. К сожалению, певцами это иногда не осознается, и тогда они лишают себя возможности использовать один из сильнейших факторов эмоционального воздействия. На дыхание нельзя смотреть только как на технический момент. Оно таит в себе, наряду с красками звука, безграничные возможности для раскрытия идейно-художественного содержания произведения. Поэтому в арсенал выразительных средств певца, а также дирижера хора обязательно должно входить *сознательное* владение красками дыхания.

Существует очень много различных приемов выразительного дыхания в зависимости от характера исполняемого произведения. Например, набор воздуха в легкие может быть произведен не только чисто технически, но и обыгран как эмоциональный вздох, выражающий то или иное чувство артиста. Таким эмоционально поданным вздохом можно выразить любое чувство: грусть, досаду, любовную страсть, ярость, испуг и т. п. В зависимости от темпа произведения меняется темп вдоха, его активность. Характер вдоха при пении в хоре всецело зависит от характера дирижерского жеста хормейстера. Предъявляя как к певцу-солисту, так и к хоровому коллективу требование ускорить темп вдоха, не следует говорить «дышите скорее», так как это может привести к судорожному, перегруженному вдоху. Лучше указать на то, что вдох малоактивен или недостаточно точно укладывается в ритм произведения и предложить производить его активно, полно и по времени в полном соответствии с ритмом исполняемого произведения.

Не менее богатые возможности заключены и в выдохе. Спокойное, плавное движение мелодии требует такого же плавного, сдержанного и экономичного выдоха. Мелодия, характеризующаяся быстрым темпом, острой, прерывистой ритмикой, стаккатированная и т. п., сопровождаемая большим эмоциональным разворотом, требует энергичной манеры подачи дыхания, большего расхода его и, порой, прерывистого, даже взрывного приема выдоха.

Перечисленные приемы отнюдь не исчерпывают все возможности использования дыхания в целях усиления выразительности исполнения. Возможности эти неисчерпаемы, но пользоваться ими можно лишь с большим чувством меры и далеко не во всех произведениях одинаково. Определенных раз и навсегда установленных канонов здесь быть не может, и каждый исполнитель, будь то певец или руководитель хорового коллектива, берясь за новое произведение, в каждом

случае должен находить новые краски, присущие именно ему.

■ Истории вокального искусства примером совершенно виртуозного владения красками дыхания может служить творчество Ф. И. Шаляпина.

ОСНОВНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ ГОЛОВЫ И КОРПУСА ВО ВРЕМЯ ПЕНИЯ ВООБЩЕ И В ХОРОВОЙ ПРАКТИКЕ

Весьма существенным моментом для правильного дыхания, особенно для приобретения в нем правильных навыков в начале обучения, является положение головы и корпуса певца.

Если поющий будет откидывать голову назад или пригибать ее вперед книзу, в гортани создается ненужное напряжение, теряется свобода истечения воздуха из легких. Также вредно стояние на одной ноге и неправильное, изогнутое положение корпуса. Необходимо особенно обращать внимание на правильное положение корпуса *в хоровой практике, когда певцы сидят*. При согнутом, наклоненном вперед положении корпуса диафрагма оказывается сдавленной и теряет свободу движения. От этого пропадает активность и организованность дыхания, звук снимается с опоры, теряет яркость, колеблется интонация. Кроме того, внешний вид певца неартистичен.

Для сохранения необходимых качеств «певческого» дыхания и выработки внешнего поведения певца, *основное* положение корпуса и головы должно быть следующим: голову держать прямо, свободно, не опуская ее вниз и не закидывая назад; стоять твердо на обеих ногах, равномерно распределив тяжесть тела; корпус держать прямо, без напряжения.

— На занятиях (репетициях) хора певцы должны сидеть на стуле прямо, не сгибая спины, руки положить на колени, ноги поставить вместе, согнув их под прямым углом. Сидеть, положив ногу на ногу, совершенно недопустимо, так как, во-первых, такое положение создает в корпусе определенное напряжение и, во-вторых, придает певцу развязный, неэстетичный вид.

Разумеется, в оперной практике солисты и артисты хора должны, в конечном результате, настолько владеть своим телом, чтобы иметь возможность свободно и гибко двигаться по сцене в соответствии с установленными мизансценами.

ПРАКТИЧЕСКОЕ ОВЛАДЕНИЕ ПЕВЧЕСКИМ ДЫХАНИЕМ

В начале занятий прежде всего следует проверить, как дышит певец. Для этого нужно предложить ему спеть какой-либо отрывок или же без пения сделать несколько дыхательных движений. Руки проверяющего кладутся поперек на бока в области пояса таким образом, чтобы можно было определить степень подвижности нижних ребер.

Если природное дыхание певца правильное (нижнереберно-диафрагмальное), ему следует сказать об этом и, разъяснив прием, не давать изолированных дыхательных упражнений. Если же дыхание певца неправильное, например верхнее, ключичное или какое-либо другое, нужно разъяснить ему вред такого дыхания и начать тренировку следующим образом.

— Корпус прямой, руки самого лоющего положены на бока (лучше тыльной стороной ладони) на уровне нижних ребер. Делается быстрый вдох носом или одновременно носом и ртом. Диафрагма должна активно ответить толчком вперед таким образом, чтобы выдвинулись (выпятились) стенки живота, и в бока так, чтобы раздвинулись нижние ребра. Плечи и весь корпус не должны двигаться. После вдоха делается секундная задержка, а затем производится медленный, постепенный выдох. Для получения конкретного ощущения опорного выдоха (без звука) рекомендуется воздух выпускать не через открытый рот, а выдувать его через плотно сомкнутые губы или же на счете (1, 2, 3, 4 и т. д.). Передняя стенка живота должна в это время медленно и равномерно западать (опускаться), а нижние ребра должны сдвигаться (спадать) также постепенно, без толчков и судорожных рывков.

При вдохе необходимо следить, чтобы не было перебора воздуха, так как это затрудняет процесс звукообразования: создается чрезмерное подсвязочное воздушное давление, связки подвергаются излишней нагрузке, звук теряет эластичность, делается жестким, форсированным.

При работе над дыханием очень важно не только точное освоение приема, но и одновременная выработка дисциплины, эластичности дыхания. Этому очень способствует тренировка его в определенном ритме. Для достижения ритмичности дыхания внимание певца должно быть направлено на три момента: мгновенный вдох — задержка дыхания (короткая) — медленный спокойный выдох; снова вдох — задержка — выдох и т. д. Необходимо строго следить за тем, чтобы между каждым циклом дыхания и внутри него не было никаких перерывов. При соблюдении этого условия строгое чередование, ритмичность движений будет способствовать выработке необходимой дисциплины дыхания, и, что очень важно, четкости приема. Здесь решающее значение имеет также тренировка

и, сознательное управление своими действиями. Известно, все, что мы совершаем, происходит под влиянием волевых импульсов, поступающих из центральной нервной системы. Выработка четкости приема дыхания, тренаж его является выработкой определенных условных рефлексов. Тренировку дыхания рекомендуется проводить ежедневно до полного овладения приемом. В дальнейшем рекомендуется периодически возобновлять эти упражнения в целях проверки и возобновления четкости приема. Следует всегда помнить, что только строгая дисциплина и организованность дыхания даст в результате желанную свободу и легкость в управлении им во время пения.

ПРИНЦИПЫ ДЫХАНИЯ В ХОРОВОЙ ПРАКТИКЕ

В хоровой практике, в том числе и профессиональной, весьма часто наблюдается неправильное, беспорядочное дыхание, вследствие того, что сами певцы плохо следят за собой, систематически не выпевая на одном дыхании целые музыкальные фразы. В результате дезорганизуется и демобилизуется их дыхательный аппарат, значительно ухудшается звучание голоса. Поэтому все, что сказано ранее о дыхании, необходимо прививать и хоровому коллективу в целом. Трудность здесь заключается в том, что перед хормейстером стоит не один, а много певцов, обладающих весьма различными приемами пения и дыхания. Для приведения всего этого разнообразия приемов к единству прежде всего нужно убрать внешние признаки неправильного дыхания: поднятие плеч и верхней части грудной клетки. В случае необходимости следует показать отдельно некоторым певцам или группе их правильный прием. Объяснение сущности приема и его преимуществ совершенно обязательно, так как ничего нет бессмысленнее и вреднее тренажа, необходимость, смысл и цель которого непонятна.

Для того чтобы преимущества нижнереберно-диафрагмального дыхания стали еще яснее, можно схематически показать строение и действие дыхательного аппарата, попутно сославшись на крупные авторитеты в хоровом деле.

Добившись хотя бы некоторого единства «типа» дыхания, можно приступить к следующему чрезвычайно важному моменту в хоровой практике: выработке одновременного вдоха всего коллектива или одной партии. Как и при сольном исполнении, вдох должен быть мгновенным, активным, но ни в коем случае не перегруженным. Однако таким он должен быть в условиях работы над техникой звука. При работе же над художественным произведением техника вдоха (его объем, активность и т. п.) должна быть всецело обусловлена харак-

тером исполняемого произведения. Момент «задержки» дыхания тоже подчинен ему. Акцентировать на этом внимание коллектива необходимо особенно при пении сидя, когда весь организм несколько расслаблен.

Вся работа над дыханием в хоровом коллективе сопровождается дирижерским жестом. Дыхание хора будет тем свободнее и гибче, чем эластичнее, мягче рука дирижера. Но под этой мягкостью должна скрываться большая энергия и сила воли. Вялая, безвольная рука вызовет точно такой же вялый, беспорядочный вдох, а затем и звук. Таким образом, в дирижерском жесте должно быть заложено не только эмоциональное начало, но обязательно и мастерской показ техники, характера дыхания — звука. Все это возможно лишь при умении подчинять своей воле коллектив и при наличии у самого дирижера осознанности намерений и четкости предъявляемых требований.

Достаточно сложным приемом в технике хорового дыхания является прием «непрерывного, или цепного» дыхания. Техника его заключается в следующем: когда один исполнитель сменяет дыхание, другой, соседний с ним, ранее вздохнув, незамедлительно вступает в звучание. Вырабатывается этот прием, в основном, через «чувство локтя»: «сосед вздохнул, значит могу после него вздохнуть и я». Такая очередность дыхания и вступления предотвратит опасность возникновения звуковых провалов и создаст условия для выработки непрерывного дыхания хора, позволяющего не рвать звуковую ткань произведения.

Единое дыхание и слаженность действий коллектива позволит выработать правильное, гибкое и красочное хоровое звучание.

ГЛАВА III

ЗВУКООБРАЗОВАНИЕ

В сложном процессе пения дыхание выступает, как один из важнейших факторов, дающих возможность голосовому аппарату выполнять его функции — образование певческого и певческого голоса. Поэтому все, что говорилось в предыдущей главе о дыхании, следует рассматривать как подготовку к звукообразованию — исполнительскому средству вокального искусства.

Расшифровать этот термин можно как совокупность действий дыхательного и голосового аппаратов под влиянием волевых импульсов, поступающих из центральной нервной системы. Или иначе — звукообразование является результатом взаимодействия дыхательного и голосового аппаратов, управляемых центральной нервной системой человека.

Как краски для художника, глина для скульптора, так звук для певца служит средством передачи тончайших нюансов человеческих чувств, картин природы, пафоса революционных песен и т. д. Чем виртуознее владеет певец звуком, тем богаче палитра его исполнительских красок.

Огромная работа должна быть проделана певцом для того, чтобы добиться полной свободы в передаче музыкальных образов.

В работе над звуком развитие технических и исполнительских навыков должно идти рука об руку. Вместе с тем, развивая исполнительские навыки певцов, необходимо учитывать их техническую подвижность.

Предположим, что певец обладает природной музыкальностью, способностью проникнуться основной идеей, настроением произведения. Но максимально выразительная, исполнительски свободная передача его может быть достигнута лишь путем преодоления вокально-технических трудностей.

Для этого певец должен овладеть всем комплексом технических навыков. В противном случае исполнение психологически и технически сложных произведений может оказаться для него недоступным.

Следовательно, здесь надо особенно строго придерживаться принципа постепенного усложнения исполняемого репертуара. Только при таком положении как певец-солист, так в равной степени и хоровой коллектив будут развиваться постепенно, органично, не испытывая никаких травм, которые неизбежны при исполнении произведений, стоящих выше технических возможностей исполнителей.

В круг технических навыков, которыми должны овладеть певец и хормейстер, входят следующие компоненты:

1. Управление дыханием.
2. Выравненный на всем диапазоне звук.
3. Различные звуковые краски.
4. Различные технические приемы (*forte*, *piano*, филировка, *legato*, *staccato* и т. п.).
5. Четкая и выразительная дикция (вокальная декламация).

Однако всего перечисленного еще недостаточно, чтобы стать настоящим художником. Певец обязан очень много работать над своей общей культурой: знать историю, литературу, искусство, разбираться в исполнительских стилях, знать иностранные языки. Наличие большой внутренней культуры, а также культуры внешней, стоит отнюдь не на последнем месте. Еще Демосфен говорил: «Умение себя держать для оратора — есть первое из его дарований и располагает публику в его пользу». Эти слова с полным основанием можно отнести к певцам так же, как к любому другому исполнителю (в том числе и к дирижерам-хормейстерам).

Вернувшись еще раз к вопросу техники, не лишне напомнить, что если певец или хормейстер пренебрегают ею, то жизнь обязательно предъявит им свои жесткие требования, и им, даже при большой природной музыкальной одаренности, не удастся многого добиться в исполнительском искусстве.

К. С. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» по этому поводу говорит: «Голая непосредственность и интуиция без помощи техники надломят душу и тело артиста при передаче им громадных страстей и переживаний современной души»¹ и дальше: «Чем больше талант, тем больше обработки и техники он требует...»². Эти замечательные слова говорят

о том, что только неустанный труд над техникой звука и накопление багажа знаний по общей и музыкальной культуре дадут будущему артисту силы и возможность развить свое исполнительское дарование.

ПРИНЦИПЫ ДЕЙСТВИЯ ГОЛОСОВЫХ СВЯЗОК

Связки у различных голосов отличаются по длине и толщине. Ниже приводится таблица длин голосовых связок по Циммерману.¹

Голос	Длины связок (в мм)
Басы	24—25
Баритоны	22—24
Теноры	18—22
Меццо-сопрано	18—21
Сопрано	14—19

Толщина голосовых связок также различна — от 2 мм у легких сопрано до 5 мм у басов.

Как очень редкое явление бывает «парадоксальный» вид связок, когда бас имеет связки лирического тенора; лирический тенор — связки баса и т. п. Такие ненормальности голосовых связок делают их более чувствительными и подверженными различным заболеваниям.

Строение голосовых связок особое: мышечные волокна в них идут в противоположные стороны. Вследствие этого они могут колебаться как всей своей массой, так и половиной, третью, краями и т. д. В то время, как часть голосовой связки колеблется (вибрирует), остальная ее часть находится в полном покое. Такая особенность строения дает возможность голосовым связкам воспроизводить множество разнообразных звуков. При вдохе связки автоматически сходятся, а при выдохе расходятся. Это дает им большую подвижность и служит целям не только звукообразования, но и выполнения защитных функций: тесно сомкнувшись и закрыв, таким образом, гортань, связки предохраняют дыхательные пути от попадания в них пищи.

Возникновение звука происходит следующим образом: под влиянием импульсов, посылаемых из центральной нервной системы, голосовые связки смыкаются. В то же мгновение под

¹ См. статью: Л. Б. Дмитриев. К вопросу об установке голосового аппарата в пении. Труды Гос. муз. пед. ин-та им. Гнесиных. М., 1959, стр. 105, и Л. Б. Дмитриев. Голособразование у певцов. Музгиз, М., 1962, стр. 14.

¹ К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. Собр. соч., т. 1. «Искусство», М., 1954, стр. 393.

² Там же, стр. 403.

ними образуется повышенное подвязочное воздушное давление. Подчиняясь этому давлению, голосовые связки размыкаются. Затем благодаря своей эластичности стремятся вернуться в исходное положение, то есть сомкнуться. Свободные края голосовых связок при этом колеблются продольно и поперечно.

Ритмичные колебания голосовых связок передаются частицам воздуха, которые тоже начинают колебаться. В результате образуются сложные звуковые волны, порождающие звук человеческого голоса.

Качество тембра (обертонового состава голоса) зависит от характера колебаний связок и резонанса полостей, по которым проходит звук, а также от наличия в голосе певческого вибрато. Оптимальное (наилучшее) количество вибрато — примерно около 6 раз в секунду. Меньшее количество дает качание голоса, большее — тремолирование.

Сила (громкость) звука зависит от амплитуды колебаний голосовых связок, находящейся в прямой зависимости от силы, интенсивности выдоха (атаки). С другой стороны, она связана с *«размерами, формой своеобразного рупора, который образуют полости глотки и рта во время пения гласного звука, и величиной ротового отверстия. Чем больше амплитуда колебаний, рождаемая в голосовых связках, тем сильнее исходный звук, звук гортани. Чем правильнее образуется в надгортанных полостях рупорообразная форма и чем больше выходное отверстие — рот (в зависимости от индивидуальных данных певца. — О. П.), тем лучше, с наименьшими потерями этот звук достигает наружного пространства, тем сильнее он будет для слушателя»*.¹

Высота звука зависит от частоты колебаний связок, их длины, толщины и степени натяжения «внешнего и внутреннего. Внешнее натяжение происходит вследствие сокращения мышц гортани, растягивающих голосовые связки и этим увеличивающих их натяжение. Внутреннее натяжение происходит за счет сокращения самих связок, что осуществляется при помощи особого так называемого голосового мускула, расположенного в каждой связке».²

По старой мышечно-эластической теории (Гарсиа, Мюллер, Музекольд, Левидов) считалось, что частота колебаний голосовых связок регулируется лишь степенью натяжения связок и силой выдыхаемого воздуха. Объяснялось это особым строением голосовых связок и их способностью в связи с этим менять свою упругость и степень эластичности. Вопрос о регули-

ровании работы связок центральной нервной системой отрицался.

В последние годы в результате исследований французского физиолога Юссона выдвинута новая теория, заключающаяся в том, что частота колебаний связок равна частоте импульсов, бегущих от центральной нервной системы к голосовой мышце. Чем выше звук, тем чаще колебания голосовых мышц и тем соответственно чаще бегут к ним нервные импульсы.

Таким образом, по Юссону регуляция частоты колебаний голосовых связок при фонации определяется импульсами из центральной нервной системы и отнюдь не зависит от силы дыхания.¹

АТАКА ЗВУКА И РАЗЛИЧНЫЕ ТИПЫ ЕЕ

Для возникновения звука необходимо создать в голосовом аппарате соответствующие условия, что требует определенного усилия. Это усилие определяется посылом центральной нервной системой волевых импульсов, в результате которых связки смыкаются и начинают колебаться. Затем производится выдох. В то мгновение, когда воздух прорывается через закрывшуюся голосовую щель и связки начинают работать (колебаться), возникает звук. Вот этот *первый момент возникновения звука или переход голосового аппарата от дыхательного положения к звуковому и называется атакой*.

В педагогической и исполнительской практике выявлены три основных типа атаки, различаемые в зависимости от плотности смыкания связок и характера и силы выдоха:

1. Твердая атака, при которой сначала крепко смыкаются голосовые связки. Для того чтобы их разомкнуть, требуется мгновенный сильный напор воздуха. При таком напоре звук возникает как бы посредством удара по голосовым связкам и приобретает несколько жесткий, негибкий характер.

Эта атака в преувеличенном виде называется «удар гортани», при частом ее применении крайне вредно отражается на функции гортани и может вызвать пересмыкание голосовых связок.

2. Мягкая атака — связки спокойно смыкаются одновременно с включением звука. Прикосновение к ним выдыхаемого воздуха легкое, безнажимное. Звук мягкий, легко «гнется», филируется.

¹ Л. Б. Дмитриев. Гласные в пении. В сб. «Вопросы вокальной педагогики». Музгиз, М., 1962, стр. 89.

² Н. А. Гарбузов. Музыкальная акустика. Музгиз, М., 1954, стр. 170.

¹ Л. Б. Дмитриев. Гласные в пении. В сб. «Вопросы вокальной педагогики». М., 1962, стр. 89, и А. М. Егоров. Гигиена голоса и его физиологические основы. М., Медгиз, 1962, стр. 79.

3. Придыхательная атака — звукообразование происходит таким образом, что моменту возникновения звука предшествует небольшой выдох — утечка воздуха, слышится придыхание на согласном «х». Затем звук, сохраняя мягкость, приобретает окраску того гласного, который должен быть спет.

Разделение атаки на эти три вида имеет несколько условный характер, так как по существу между ними нет четкого разграничения, а определение их по слуховому впечатлению неизбежно несет в себе элемент субъективности.

Певческая практика позволяет сделать вывод, что из перечисленных типов атаки для постоянного применения наиболее приемлема мягкая форма звукообразования, так как она прежде всего гарантирует длительное сохранение голосового аппарата. Кроме того, форма эта достаточно гибка, способствует свободному, безнажимному пению и легко воспринимается на слух.

Твердая атака вредная, так как перенапрягает и утомляет голосовые связки, что может привести к их травме. Голос приобретает резкое звучание и поэтому неприятен на слух.

Придыхательная атака для постоянного применения мало пригодна, так как расслабляет работу голосовых связок, детренирует их. Звук при такой атаке теряет чистоту тона и приобретает массу посторонних призвуков.

Таким образом, в основу звукообразования следует взять мягкую форму атаки, а двумя другими (твердой и придыхательной) пользоваться в тех случаях, когда это необходимо в процессе обучения или же когда этого требуют задачи исполняемого произведения. Например, если звук имеет несколько вялый характер, бороться с этим недостатком можно путем применения твердой атаки. Чрезмерно жесткое звукообразование может быть исправлено при помощи мягкой или даже придыхательной атаки.

При исполнении различных по характеру произведений также применяются разные типы атак. Исполнение колыбельной песни проводится на мягкой атаке, маршеобразная песня требует более твердой атаки, и т. п.

Наряду с различными приемами атаки (начала) звука, существуют также различные приемы окончания (спятия) звука. Ими в равной степени с атакой обязаны владеть как певцы-солисты, так и хоровые коллективы. Приемы эти заключаются в следующем: звук может быть снят твердо, как бы «срезан», в момент мгновенного или постепенного нарастания звучности — *crescendo*, или, напротив, мягко — на постепенном уменьшении звучности — *decrescendo*. Окончание звука может быть придыхательным, когда после звучащего гласного слышится согласный «х» или на легком *staccato* и т. п. Несом-

ненно, кроме этих приемов могут быть найдены бесчисленные оттенки их, которые придадут исполнению значительно большую выразительность.

ОПОРА ЗВУКА И ЗНАЧЕНИЕ «ЗАДЕРЖКИ» ДЫХАНИЯ

Применение приема «задержки» создает ощущение «опоры дыхания», которое, при сохранении его в последующем процессе пения, в свою очередь создаст условия для выработки «опоры звука». Хотя это важнейшее качество поставленного голоса не имеет до настоящего времени четкого научного объяснения, в нем все же, хотя бы до некоторой степени, следует разобраться.

Дыхание — это движущая сила в пении, и без него голосовой аппарат был бы бессилен что-либо выразить. Ясно, что «опора звука» не может быть осуществлена без «опоры дыхания». Эти два понятия суть две стороны единого процесса звукообразования (объединяемого и направляемого центральной нервной системой). Однако для создания «опоры звука» недостаточно применения одного только дыхания. Здесь вступает в действие еще ряд факторов: характер звука (прикрытый или открытый), формирование слова (прежде всего гласных звуков, являющихся основой вокала), форма и степень раскрытия глотки, устойчивое положение гортани, характер атаки.

У некоторых авторов научное толкование сущности «опоры звука» достаточно сложно и не до конца разъясняет этот феномен.

В работе Л. Б. Дмитриева «Голосообразование у певцов» находим предположение о сущности феномена «опоры звука», заключающееся в том, что опора является результатом акустических явлений, развивающихся в определенных условиях в надсвязочном пространстве гортани. Однако, как признает сам автор, и это положение также требует дальнейшего изучения.

При выработке «опоры звука» действия певца сводятся к следующему: после произведенного вдоха и задержки дыхания опускается нижняя челюсть; одновременно поднимается небная занавеска, что дает правильную рупорообразную форму надставной трубке (полости рта и глотки) (см. рис. 9). Звук облекается в четкую форму прикрытого гласного, производится активная и точная (без въездов) атака. Воздух ни в коем случае не должен быть сразу весь выдохнут, его нужно постепенно выпускать лишь в том количестве, которое необходимо для звучания данной ноты или музыкальной фразы. Этому поможет постоянный самоконтроль певца за тем,

чтобы очень постепенно и равномерно спадали нижние ребра и западала передняя стенка живота.

В образовании «опоры звука» огромную роль играет прикрытие прикрытого голосообразования, устойчивое, свободное фиксированное положение гортани и низкий — глубокий тип дыхания, то есть нижнереберно-диафрагмальный с обязательным участием брюшных мышц. При высоком типе дыхания (например, ключичном), вследствие его поверхностного характера, «опора звука» не может строиться на «опоре дыхания» и неизбежно перерождается в мышечную опору¹, что в большинстве случаев влечет за собой форсировку, неустойчивость интонации и быстрый износ голосового аппарата.

На слух присутствие «опоры звука», основанной на дыхании, подтверждается наличием прикрытого, яркого, сконцентрированного (упругого) звучания, облеченного в четкую форму гласного. Отсутствие этих качеств говорит об отсутствии «опоры».

Можно сформулировать положение, что «опора звука» — это взаимодействие «споры дыхания» с работой голосового и артикуляционного аппарата. Или шире — «опора звука» является результатом гармоничного взаимодействия всех частей голосового аппарата: спокойного, глубокого, неперегруженного вдоха; равномерного расходования воздуха — выдоха; свободнофиксированного положения гортани; четкого, активного смыкания связок — атаки; активной артикуляции ротоглоточной полости, особенно ее заднего отдела — глотки.

ПОЛОЖЕНИЕ ГОРТАНИ ПРИ ФОНАЦИИ

Положение гортани — очень важный момент при постановке голоса.

На этот счет существуют самые различные мнения: одни считают, что гортань при пении следует опускать; другие, напротив, считают необходимым ее приподнимать; третьи считают, что вообще вмешиваться в работу гортани не следует и т. д. и т. п.

С выходом в свет работ Дмитриева (см. список литературы) положение до некоторой степени проясняется, и для педагогической практики можно уже сделать довольно определенные выводы.

В результате обследования значительного количества певцов выяснилось, что «качество звучания не связано с уровнем стояния гортани — высококачественное звучание можно на-

блюдать и при пониженной и при повышенной гортани, и при гортани, расположенной на уровне положенной по природе. Следует вывод, что повышенное положение гортани в пении является порочным, ведущим к горловому, «жесткому» звучанию, как принято считать. И далее Дмитриев пишет: «Как нам удалось выяснить, каждый тип голоса пользуется в пении определенной длиной ротоглоточного канала (надставной трубки), то есть определенным объемом резонаторных полостей. Чтобы, например, тенор мог звучать как тенор, он в пении всегда ставит гортань в такое положение, которое обеспечивает ему определенную типовую «теноровую» длину надставной трубки».² Из этих наблюдений делается абсолютное правильное, подтвержденный практикой вывод, что к вопросу установки гортани в пении нельзя подходить догматически, то есть нельзя всем певцам без различия опускать гортань или наоборот поднимать ее. В каждом отдельном случае вопрос должен решаться индивидуально, применительно к природным данным певца. Наиболее точным критерием правильности установки гортани должно быть качество звучания голоса, естественность и свобода звукообразования.

При обучении пению основная задача, к которой должны стремиться педагог и певец, заключается в том, чтобы максимально рассвободить голосовой аппарат и выявить природный тембр голоса. Свободное положение гортани в значительной степени зависит от положения нижней челюсти и характера раскрытия рта и глотки. Найдя наиболее благоприятное положение гортани, следует постоянной тренировкой закрепить его, развивая силу, блеск и гибкость голоса.

Доктор Левидов об этом говорит так: «Вопрос о «рабочем положении гортани» разрешается до известной степени сам собой чисто практически, — именно путем достаточного (нужной степени) открывания глотки...» И далее: «Певец управляет движением гортани и всей ее работой не столько непосредственно, сколько косвенно, управляя должным образом органами ротовой полости».³

В найденном при наилучшем звучании положении гортань следует оставлять в свободно-закрепленном состоянии. При пении не следует делать ею каких бы то ни было нарочитых и лишних движений. В частности это относится также и к тем случаям, когда исполняемая мелодия спускается вниз, и не плавно, поступенно, а более или менее крупными интервалами-скачками. Если в такой момент позволить гортани

¹ Л. Б. Дмитриев. Голосοобразование у певцов. Музгиз, М., 1962, стр. 12.

² Там же. Стр. 12—13.

³ И. К. Левидов. Певческий голос в здоровом и больном состоянии. «Искусство», Л., 1939, стр. 153—154.

резко сдвинуться, она обязательно и немедленно сбросит с позиции звук и нарушит ровность звуковедения, которое станет неровным, «порожистым», голос будет как бы спотыкаться, потеряет мягкость, красоту и легкость движения. Если же приучить гортань постоянным тренажем к спокойному состоянию, она сама будет делать все необходимые ей движения очень плавно и неощутимо как для певца, так и для слушателя.

Однако в практике встречаются случаи, когда педагогу необходимо активно вмешаться в работу гортани. При этом ученик должен знать, что он должен делать, чтобы добиться желаемого результата. Но такие случаи вмешательства в работу гортани лучше сводить к минимуму и проводить их с крайней осторожностью.

Наблюдения показывают, что у певца с хорошо поставленным голосом гортань совершает очень небольшие и спокойные движения. Это можно определить как зрительно, так и путем осязания. У необученных певцов гортань очень беспокойна, судорожно дергается, голос звучит крайне неровно.

Надо всегда помнить, что *научиться петь — это значит научиться не мешать природе*, не навязывать ей то, что ей не свойственно, а, сняв с голоса лишние наслоения, всемерно помочь ему раскрыть до предела все его лучшие качества.

РАЗЛИЧНЫЕ СПОСОБЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ И ПРЕИМУЩЕСТВА «ПРИКРЫТОГО» ЗВУКА

Утверждение, что в практике существует множество различных способов пения, несомненно, правильно, но все же, если разобраться, их можно свести к двум основным: открытому и закрытому, исключая, разумеется, различные приемы национального, фольклорного пения.

Следует оговориться, что термины «открытый» (плоский) и «закрытый» (округленный) звук, хотя и неточно отражают фактическую работу голосового аппарата, в частности гортани, давно приобрели «права гражданства» и всем понятны, так как довольно точно выражают слуховое впечатление от этих приемов пения.

Неточность их заключается в следующем: «С помощью рентгеновых лучей установлено, что при «открытом» звуке гортань не только не открыта, но, наоборот, скорее закрыта надгортанником; гортань более открыта как раз при «закрытом» звуке.¹ По исследованиям Дмитриева, при поставленном голосе вход в гортань всегда сужен, а от характера звука ме-

няется степень раскрытия нижней части глотки, то есть при «открытом» звуке она больше закрыта (сужена), а при «закрытом» звучании нижняя часть глотки расширяется. В практике работы над голосом этого и следует добиваться на всем диапазоне; при переходе на верхний регистр объем глоточной полости должен еще несколько увеличиться.

Хотя слуховое впечатление противоречит фактическому положению, все же приходится пользоваться существующими определениями, так как пока контролирующим фактором в работе над голосом является наш слух.

Открытый и закрытый звуки характеризуются следующим образом.

Открытый звук большей частью звучит резко и «плоско», имеет слишком светлую или «белую» окраску, позиция его низкая. Вследствие общей зажатости и мышечного нажима открытый звук очень ограничен в смысле возможностей передачи различных звуковых красок. Нюанс прямо затруднен и имеет тенденцию «сниматься» с дыхания.

Чрезмерная работа мышц здесь обычно возникает в результате преждевременной погони за яркостью звучания и так называемой «близостью» звука, а также вследствие не правильного понимания сущности «опоры» звука.

Неестественное раскрытие рта — нарочито горизонтальное растягивание его (пение «на улыбке»), малое или наоборот чрезмерное раскрытие его, неправильное формирование надгортанной трубки (полости рта и глотки) также способствуют открытому, «плоскому» звучанию. Злоупотребление открытым звуком нередко ведет к качанию, неточной интонации и раннему износу голосового аппарата.

Закрытый звук имеет в своей основе темную окраску, звучит мягко, округленно, позиция высокая. Основанный на легкой воздушной атаке, без чрезмерной работы мышц, он очень гибок и имеет богатую палитру красок, начиная от самой темной и кончая самой светлой, не переходящей, однако, в открытый звук.

В сравнении с неприятным, резким тембром открытого звука неоспоримым преимуществом закрытого звука является благородство его тембра и полетность, которая дает возможность прорезать любую оркестровую звучность.

При выработке основной окраски закрытого звука надо следить за тем, чтобы он не приобретал слишком темного, глухого оттенка во избежание затяженности звучания.

Основное положение рта наиболее правильно, если певец открывает его мягким, естественным движением нижней челюсти вниз и без лишних движений губами. Форма рта получается вертикально-овальная, степень раскрытия рта должна быть найдена в соответствии с индивидуальными данными

¹ М. И. Фомичев. Основы фонологии. Медгиз, Л., 1949, стр. 101.

певца. Что касается надставной трубки (полости рта и глотки), то при формировании гласных и согласных все мышцы должны быть активны, но ни в коем случае не перенапряжены. Атака звука должна производиться только движением воздушного потока, то есть выдохом.

ТИПЫ ГОЛОСОВ И ИХ ДИАПАЗОНЫ

Диапазон, или объем человеческого голоса — это совокупность (количество) всех звуков, заключенных между самым низким и самым высоким звуком данного голоса.

Величина (или ширина) диапазона различна не только у разных голосов, но колеблется в ту или другую сторону и у однородных голосов в зависимости от природных данных. Однако для каждого типа голоса существуют средние нормы.

Основные типы мужских голосов: бас, баритон, тенор; соответственно им основные типы женских голосов: контральто, меццо-сопрано и сопрано. Женские голоса примерно на октаву выше соответствующих мужских. Диапазоны голосов внутри мужской и женской групп отличаются друг от друга приблизительно на терцию.

Сравнительная таблица основных типов мужских и женских голосов

Бас	Е — f ¹	Контральто . . .	e — f ²
Баритон	A — g ¹	Меццо-сопрано .	a — a ²
Тенор	C — c ²	Сопрано	c ¹ — c ²
(по написанию — c ¹ — c ²)			

Каждый из этих основных типов голосов в свою очередь подразделяется по характерным признакам: бас низкий или глубокий (бас-профундо) и центральный или более высокий, певучий (бас-кантанта). Кроме того, в русской хоровой практике имеются басы-октависты, обладающие мощными и самыми низкими голосами (они могут брать фа контроктавы); баритоны драматические, лирические и лирико-драматические, тенора лирические (тенор ди грация), лирико-драматические (меццо-характерный), драматические (тенор ди форца) и очень редко встречающийся тенор-альтино. В оперной практике встречается тип характерного тенора. Меццо-сопрано различают высокое, приближающееся по характеру звучания к драматическому сопрано, и низкое; сопрано драматическое; лирико-драматическое, лирическое, лирико-колоратурное и колоратурное.

Все эти разновидности основных типов голосов по сравнению с приведенной таблицей на практике имеют самые раз-

личные варианты диапазонов. Границы их могут быть расширены как вверх, так и вниз. Например: низкий, глубокий бас может брать на терцию ниже, то есть не Е, а С; баритон может спускаться вниз до G и подниматься вверх до a¹; тенор драматический может иметь внизу а (по написанию), не говоря уже о колоратурном сопрано, которое должно иметь в диапазоне f², а в исключительных случаях имеет даже g² и a².

В то же время встречаются голоса неполноценные, или, как их называют, «короткие», например тенор или сопрано без верхов. Если в сольной практике такие голоса не могут быть использованы, то в хоре они все же могут петь во вторых партиях. Значительно хуже обстоит дело со смешанными голосами, которые трудно причислить к какому-либо определенному типу голосов вследствие того, что у них имеются признаки двух смежных типов, например меццо-сопрано и драматическое сопрано и т. п.

Объем хора не требует таких широких диапазонов, как приведенные выше, но наличие у первых голосов 1,5—2-октавного диапазона весьма желательно. И совершенно необходимо, чтобы вся совокупность голосов в одной партии могла полноценно охватить объем звучания в 2—2,5 октавы.

РЕГИСТРЫ И ЕДИНАЯ ПОДАЧА ЗВУКА

Вопрос о наличии регистров, их границах и особенностях в каждом типе голоса является одной из наиболее важных проблем вокальной методики. Именно в связи с ним перед педагогами и певцами нередко возникают серьезные трудности.

Педагогическая и певческая практика выяснила, что в объеме человеческого голоса имеются отдельные участки, которые звучат достаточно однородно, а затем, после одной-двух нот, поющих с некоторым напряжением и ощущением неудобства, следует новый отрезок диапазона, который имеет уже другой характер звучания. Такая неоднородность звучания отдельных участков диапазона, по-видимому, вызывается сменой механизма звукообразования.

Вот эти неоднородные по характеру звучания отрезки голоса и получили наименование регистров. При сравнении голосов певцов учившихся и не учившихся становится ясным, что представляют собой регистры певческого голоса.

У певцов не учившихся (с «непоставленными» голосами) диапазон может быть невелик, звук неровный, пестрый, верх обычно криклив, а весь диапазон голоса распадается на отдельные участки, иногда очень резко отличающиеся друг от друга.

У певцов учившихся (с хорошо «поставленными» голосами) диапазон достаточно велик, звук выровнен, переходы из одного регистра в другой настолько незаметны, что весь диапазон голоса как бы слит в одну монолитную, однородно звучащую линию.

К сожалению, наряду со многими вопросами вокальной методики, недостаточно исследована также природа регистров. Нет научных данных, которые позволили бы точно установить, какое количество регистров имеет тот или иной голос. Некоторые склонны считать, что как у мужских, так и у женских голосов имеется соответственно не 2 и 3 регистра, а больше.

Педагогическая практика говорит о том, что чрезмерное размельчение, разбивка диапазона на небольшие отрезки не нужна и даже до некоторой степени вредна. Не беря на себя сложную задачу выяснения правильности того или иного взгляда, а руководствуясь опытом и современной практикой, полагаем целесообразным определять у мужских голосов два регистра — грудной и головной; у женских голосов три регистра — грудной, смешанный и головной.

Среди женских голосов грудной регистр наиболее ярко выражен у контральто и меццо-сопрано. Что же касается высоких женских голосов, то и у них для выработки крепкого, звучащего низа следует примерно на нотах до¹ — ми¹ усиливать окраску звука грудным резонатором.

Одна-две ноты, находящиеся на границе между двумя соседними регистрами, получили название «переходных» или «переломных».

При работе над сглаживанием регистров чрезвычайно важно максимально точно определить их границы и то, какие ноты следует считать переходными.

В связи с повышением за последние десятилетия камертона, то есть основного тона музыкальной настройки (с 1936 года а¹ = 440 герц при 20° Цельсия), привычные нормы границ регистров на практике иногда оказываются на полутон ниже, например переходные ноты у тенора и сопрано не фа² — фа¹ ², а ми¹ ² — фа² и т. п. В работе над голосами всегда следует иметь в виду индивидуальность певца, и при определении границ регистров, а следовательно и переходных нот, руководствоваться не только теоретическими знаниями, но и обязательно слухом педагога, а также ощущением самого певца.

Человеческий голос чрезвычайно многообразен в своих проявлениях и с этим нельзя не считаться. Ниже приводится примерная таблица переходных нот с учетом возможных отклонений в связи с повышением камертона.

Мужские голоса

Бас си^b си, до¹, до¹ ¹

Баритон до¹, до¹ ¹, ре¹, ми^b ¹

Тенор ми¹, фа¹, фа¹ ¹.

(по написанию — ми², фа², фа¹ ²)

Женские голоса

Меццо-сопрано

и контральто . . . до², до¹ ², ре², ми^b ² при
переходе к головному регистру

Меццо-сопрано

и контральто . . . ми^b ¹, ми¹, фа¹, фа¹ ¹ при пере-
ходе к грудному регистру

Сопрано ми², фа², фа¹ ².

В отдельных случаях могут быть отклонения и от приведенных норм.

Наличие регистров и переходных нот обычно довольно ясно слышно у большинства необученных певцов. Задача педагога — в процессе занятий сгладить все шероховатости в голосе. Для достижения единой подачи звука необходимо добиваться однородного по тембру «опертого», то есть поддержанного дыханием звука на всем диапазоне. Надо прикрывать весь голос сверху донизу, то есть сохранить высокую установку (позицию) его. Для выравнивания регистров их следует как бы игнорировать, прикрывая весь диапазон одинаково. Лишь переходные звуки в верхнему (головному) регистру можно временно сомбрировать (затемнять) чуть больше, чем все остальные звуки диапазона, пока они не сольются в единый поток (линию). Нижний регистр следует вести также прикрито, постепенно усиливая грудную резонацию, но сохраняя высокую позицию звука, то есть окраску головным резонатором.

Раньше существовали вокальные школы, обучавшие певцов регистровому пению, не сглаживая регистры, а, напротив, резко их разграничивая. Однако в настоящее время ясно, что попытки ставить голоса различными приемами на разных регистрах дают отрицательные результаты. Голоса, поставленные таким способом, имеют резкие переломы и звуковые провалы между регистрами и звучат вследствие этого крайне пестро.

ПЕНИЕ С ЗАКРЫТЫМ РТОМ. ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ВООБЩЕ И В ХОРОВОЙ ПРАКТИКЕ. ПЕРЕХОД К ПЕНИЮ С ОТКРЫТЫМ РТОМ

Прием пения с закрытым ртом, очень редко применяемый в исполнительской практике солистов, в хоровой практике, как концертной, так и учебной, применяется очень часто.

Прием этот имеет значение не только как исполнительский штрих, но является и довольно действенным средством для выравнивания звучания хора при его настройке. Не менее полезно пение с закрытым ртом и при индивидуальной постановке голоса.

Пение с закрытым ртом в певческой практике получило название «мычание», вследствие того, что при пении с плотно сомкнутыми губами слышится согласный звук «м».

В практике было бы значительно лучше называть этот прием просто «пением с закрытым ртом», так как часто термин «мычание» вызывает неверные звуковые ассоциации и заставляет певцов впадать в грубую техническую ошибку, то есть петь позиционно низко, зажатым, гнусавым звуком.

Кроме так называемого «мычания», в хоровой практике применяются еще приемы пения на согласных «н» и «в».

Что же из себя представляют все три способа?

Произносим согласный «н», мы прижимаем передний край языка к нёбу у корней зубов с разомкнутыми губами. Следовательно, получается пение не с закрытым, а с полукрытым ртом.

Благодаря тому, что полость рта перекрыта прижатым к нёбу языком, звуковая волна почти лишается возможности в ней резонировать, и основная резонанция происходит в полости носа, отчего звук почти неизбежно приобретает гнусавый оттенок. Нужно обладать очень большим техническим мастерством, чтобы этого избежать.

В некоторых хоровых коллективах применяется прием пения с полукрытым ртом, который определяется как пение на согласном звуке «в». Формируется он путем прикосновения нижней губы к верхним зубам. Образовавшееся при этом небольшое отверстие между ними пропускает воздух, отчего получается абсолютно певческий, «жужжащий» звук. Для получения хотя бы мало-мальски вокального звука к нему немедленно присоединяется какой-то гласный звук, большей частью «у». Следовательно, такой прием можно определить как пение на слог «ву» или как легкое «гудение» на гласном «у» и ни в коем случае не на согласном звуке «в». Кроме того, известно, что из согласных поются (вокализируются) лишь сонорные (л, м, н, р), а поскольку согласный «в» к ним не относится, то и попытка петь на нем практически невыполнима.

Наиболее рациональным приемом является пение с закрытым ртом, при котором слышится сонорный согласный звук «м», который является сонорным согласным, а не шумным, как «в». Пение при этом происходит действительно с закрытым ртом; язык находится в состоянии покоя, зубы могут быть разомкнуты, полость рта, не перекрытая языком, может резонировать своим полным объемом. Указанное обстоятельство устанавливает некое равновесие между полостями рта и носа, что в значительной степени предохраняет звук от гнусавого оттенка, опасность которого присутствует при пении на согласный «н».

Однако и к этому приему пения надо подходить с некоторой осторожностью. Так, например, не стоит с него начинать работу с узкими зажатыми голосами, особенно в тех случаях, когда обладатели таких голосов малоподатливы и не в состоянии быстро освоить новый прием. Кроме того, особенно на первых порах рекомендуется доходить только до переходных нот, так как на них, вследствие перестройки в голосовом аппарате механики звукообразования, при неумелом пении звук неизбежно зажимается.

Прием пения с закрытым ртом на согласном звуке «м» знакомит певца с ощущением резонанции в верхних резонаторах. При переходе к пению с открытым ртом это ощущение следует сохранять, так как оно способствует нахождению высокой позиции звука. И, наконец, последнее: пение с закрытым ртом на согласный «м» является сильно эмоционально воздействующим исполнительским штрихом и особенно широко применяется в хоровой практике.

Техника пения с закрытым ртом заключается в следующем: рот закрыт, зубы разомкнуты, насколько возможно широко, но так, чтобы не размыкались губы и в них не было бы напряжения. Размыканием зубов достигается раскрытие полости рта и глотки и максимально свободное резонирование в них звука. Далее производится быстрый, легкий вдох и затем, после секундной «задержки», в широкий, просторный поток выдоха включается звук.

С момента включения звука с закрытым ртом ни в коем случае не следует пытаться куда-либо направлять его, так как это неизбежно приведет к мышечному напряжению и лишит его легкости и свободы звучания. Звук должен идти широкой, свободной, упругой волной, как бы *заполняя собой головные резонаторы*. В нем не должно быть ни в коем случае несвойственного ему «звона», резкости и гнусавости. Звучание его сходно с звучанием темных органических регистров. Наличие *плотности, резкости или гнусавости* означает, что глотка певца зажата и в формировании звука преобладает мышечный нажим, а не свободное движение воздушного потока.

Подготовив таким образом позиционно голосовой аппарат, можно переходить к пению с открытым ртом: широко и мягко откидывается вниз нижняя челюсть так, чтобы форма рта была овальной сверху вниз (вертикально). Губы активны, но не перенапряжены, небная занавеска приподнята. Производится достаточное расширение глотки, сходное с ощущением зевка, но без присущего ему чрезмерного напряжения мышц.

Звук включается на гласном «а» или на слоге «ма» и должен продолжать позицию и линию пения с закрытым ртом. Петь с раскрытым ртом, особенно вначале, лучше всего именно на этом слоге, так как он является естественным продолжением пения с закрытым ртом, при котором, как говорилось, слышится согласный «м». В дальнейшем можно петь любые комбинации гласных и согласных. При сохранении позиции пения с закрытым ртом звук делается накрытым, легким и гибким. Установив эту позицию, данное упражнение следует петь так, чтобы положение голосового аппарата, его настройка не менялась. Сохранение единого положения обеспечит единую краску, единое движение.

ВЫСОКАЯ ПОЗИЦИЯ ЗВУКА

Нахождение высокой позиции звука — один из узловых моментов в процессе постановки (настройки) голоса, задача, пожалуй, наиболее сложная.

Старая итальянская школа говорит, что самые низкие ноты должны звучать так же, как высокие. Известный педагог и певец Камилло Эверарди (XIX в.), требуя совершенно одинакового формирования звука от самого низкого до самого высокого, говорил своим оригинальным русским языком: «Ставь грудь на голова», «Ставь голова на грудь». Таким образом он утверждал необходимость включения в работу одновременно всех резонаторов, их смешивание.

Как же этого добиться? Какие отличительные признаки имеются у низкого и высокого по позиции звука?

Голос, низкий по позиции, большей частью звучит открыто, плоско (как бы «горизонтально»); в нем нет достаточной объемности звучания, он узок и ограничен в красках. «Опора» в нем строится на мышечном нажиме, а это вызывает неизбежную форсировку. В результате для него особенно труден понос «риано», совершенно отсутствует так называемая полетность — хорошая слышимость в зале, способность прорезать оркестровую звучность.

Вместе с тем самому поющему, почти как правило, кажется, что его голос звучит сильно: происходящее при формиро-

вании позиционного низкого звука перенапряжение мышц глотки ощущается как сильнейшее звуковое давление в ушах, передающееся через евстахиевы трубы (соединяющие носоглотку с ушными полостями). Оно и создает внутри самого певца обманчивое впечатление большой силы звука. В действительности же такой звук слаб и в зале очень плохо слышен.

Высокий по позиции голос, как правило, звучит округленно, прикрыто (в противовес позиционно низкому, плоскому звуку, как бы «вертикально»). Он легко прорезает оркестровую звучность, то есть обладает качеством, определяемым термином «летучесть» или «полетность». Он достаточно объемист, звучит свободно (просторно), богат красками и легко филируется. В атаке преобладает не работа мышц, а активность выдыхания. Для самого певца позиционно высокий звук представляется сформированным как бы «над связками», что является результатом отражения его в верхних — головных резонаторах.

Каждый звук диапазона любого голоса должен получить краску соответствующего резонатора. Верхние звуки больше резонируют в головных резонаторах, по мере же спуска вниз, усиливается грудная резонанция. Соотношение использования резонаторов регулируется в полостях глотки и рта, которые, являясь важнейшими резонаторами, выступают как бы связующим звеном между верхними и нижними резонаторами.

Для выработки высокой позиции звука надо все время помнить, что основная задача, стоящая перед педагогом, — сохранение на всем диапазоне голоса деятельности головных резонаторов. Этому будет способствовать создание в голосовом аппарате определенных технических условий.

Первое условие — глубокое, эластичное дыхание (о чем достаточно подробно говорилось в главе «Дыхание») с обязательной активизацией брюшных мышц (брюшного пресса). Дыхание не должно быть перегруженным; петь надо на умеренном запасе воздуха. Именно эти условия дадут возможность гибко пользоваться дыханием, дадут легкость и полетность звуку.

Второе условие — достаточно широко раскрытая надставная трубка (полости рта и глотки), что обеспечивает свободную артикуляцию и беспрепятственный ток воздуха-звука. Достигается это раскрытие при помощи активного поднятия небной занавески и освобожденной, мягко откинутой вниз нижней челюсти, то есть хорошо, но не чрезмерно открытого рта. Степень раскрытия абсолютно индивидуальна, зависит от природного строения и устанавливается указанием педагога и ощущением певца в процессе занятий.

Третье обязательное условие для приобретения высокой позиции, без наличия которого невозможно ее добиться, — *звук, прикрытый или округленный на всем диапазоне*. Это требование относится ко всем голосам, как мужским, так и женским. Разница заключается только в степени прикрытия и в различной дозировке использования резонаторов, что устанавливается и регулируется слухом ведущего педагога. Большее или меньшее действие того или другого резонатора на различных регистрах должно проходить настолько органично, чтобы слух не улавливал смену резонаторов, а лишь отмечал ровное, единое звуковедение.

Четвертое условие — характер атаки звука. Наилучшие условия для выработки высокой позиции звука создает мягкая атака, так как пользуясь ею легче всего управлять своим голосовым аппаратом. Возможно, разумеется, применение и других типов атаки, если этого требуют индивидуальные особенности певца, но, как правило, за основу лучше взять мягкую атаку.

Пятое условие — способ, «место» формирования гласных. Здесь делается акцент на гласных, так как именно они являются носителями вокала, могут предельно гибко менять окраску и объем. Их можно формировать самым различным способом: близко (ярко), далеко (глухо), низко (осаженно, тяжело), высоко (приподнято, легко), собранно, расплывчато и т. п. Это можно наблюдать не только в пении, но и в разговорной речи: одни говорят так, что слова у них, кажется, формируются совсем на губах, другие, напротив, говорят как бы «внутри себя» — глухо, гнусаво и т. п.

Из всех указанных способов формирования гласных нас прежде всего интересует высокое положение. Чтобы понять его, надо представить себе, что означает низкое положение гласного звука. Такой гласный как бы «посажен» на нижнюю челюсть; он звучит плоско, открыто, совершенно ясно ощущается его несобранность, распыленность: он как бы «размазывается» по всей полости рта. При «низком» положении гласного «а», в нем слышится призыв «е» или «ы». Как правило, головные резонаторы не включены, что влечет за собой отсутствие точности, остроты интонации. Может быть и так, что низкий по позиции гласный вместе с тем звучит «близко» (ярко), но такая «близость» достигнута искусственным выдвиганием гласного вперед и обычно сопровождается зажатой глоткой, мышечным нажимом, а отсюда треском, качанием и пр.

Нередко бывает, что «низкое», невокальное положение гласного вызывается буквально понятым требованием «петь так, как говоришь». Между тем пение требует совершенно других условий и иного формирования глотки, чем в речи. Это подтверждают данные исследований кандидата медицинских

Дмитриева. Он указывает, что «в пении образование гласных происходит в условиях измененных размеров глотки и формы ее нижней части»¹ и, добавим, при обязательном подъеме небной занавески так, чтобы она почти совершенно перекрывала ход в полость носа. Высокое положение ее предохраняет от гнусавого оттенка в звуке и способствует созданию у певца ощущения высоко зарожжденного гласного, высокой позиции звука. По существу, все оттенки в способах формирования гласных зависят от того, как сформирована надставная трубка и насколько остра, активна атака дыхания.

Таким образом, для выработки высокой позиции звука (высоко стоящей гласной) рекомендуется следующее: производится глубокий вдох, открывается рот и глотка при помощи мягко и достаточно низко опущенной нижней челюсти и высоко поднятой небной занавески (у певца появляется ощущение так называемого «купола»). После формирования таким путем надставной трубки, на мягкой атаке включается округленный, прикрытый звук. Гласный формируется максимально собранно в «куполе» приподнятой небной занавески. В то же время ни в коем случае не выключаются и более низкие отделы глотки. В связи с этим полезно вспомнить высказывание доктора Левинова: «Особенное значение для качества вокальных гласных, для всего звучания голоса певца имеет активность заднего отдела глотки — глотки, непосредственно связанной с горталью» и далее: «...напряженность только одной передней части (рта. — Л.) — без расширения глотки и связанного с ним активное сокращения стенок задней части ротоглоточной полости — дает антихудожественный эффект слишком «белого» (то есть закрытого. — О. Л.) звука»².

Необходимость активизации глотки подтверждается также в книге «Механизмы речи» Н. И. Жинкина, в которой он развивает «концепцию глоточного образования слога».³

На любом упражнении, которое начинается снизу, гласный звук, сформированный прикрыто, по мере подъема мелодии вверх представляется поющему поднимающимся все выше в голову. Такое ощущение появляется потому, что с подъемом на более высокие ноты диапазона усиливается резонанс головных резонаторов.

В первом же звуке упражнения должно быть перспективно включено все движение вверх. Эта перспективность не только

¹ Л. Б. Дмитриев. К вопросу об установке голосового аппарата в пении. Труды Гос. муз. пед. ин-та им. Гнесиных. Вып. I, М., 1959, стр. 111.

² И. К. Левинов. Певческий голос в больном и здоровом состоянии. «Искусство», М., 1939, стр. 116.

³ Н. И. Жинкин. Механизмы речи. Изд. АПН, М., 1958, стр. 219—220.

чисто психологическая, но и техническая. При ее соблюдении подготавливается к следующему звуку вся надставная трубка. Такая подготовленность, перспективность предохранит от въездов, которые также могут повлечь за собой снижение позиции, и позволит дыханию-звуку свободно резонировать в верхних (головных) резонаторах.

На упражнениях, исполняемых сверху вниз, гласный звук зарождается прикрыто, «высоко в голове» и по мере спуска мелодии должен все время сохранять высокую установку, так как в противном случае позиция неизбежно упадет.

И, наконец, шестое и немаловажное условие, способствующее выработке высокой позиции звука, это общий приподнятый тонус певца, его волевая устремленность к достижению поставленной цели.

Неотступное выполнение этого комплекса условий и даст возможность певцу добиться такого характера звука, который определяется термином — высокая позиция звука.

РАБОТА НАД ЗВУКОМ С РАЗЛИЧНЫМИ ГОЛОСАМИ И ГРУППАМИ ХОРА

В педагогической сольной и хоровой практике нередко возникают вопросы: как нужно вести вокальную работу с хором, как заниматься с различными голосами, в частности с мужскими и женскими и есть ли какая-либо разница в методике? Порой неуверенность, порожденная малым опытом, и страх перед неудачей заставляют, особенно молодых вокальных педагогов, отказываться от работы с противоположными голосами, то есть мужчин с женскими голосами и женщин с мужскими голосами.

В условиях необходимости ведения вокальной работы с смешанным хором такое положение вообще не должно возникать. Хормейстер обязан знать, какие вокально-технические указания он должен сделать в том или ином случае любой группе хора.

Тем не менее этот вопрос встает очень часто, и особенно перед начинающими хормейстерами, которые, оказавшись лицом к лицу с хоровым коллективом и чувствуя себя хорошо подготовленными по линии дирижерской и общемузыкальной в вопросах техники пения нередко оказываются совершенно беспомощными.

Здесь снова приходится напомнить о том, что вокальная работа с хором будет успешной лишь в том случае, если изучена сольная постановка голоса. В основе своей работа с хором ничем от нее не отличается, и все требования, предъяв-

ляемые, скажем, солистке-сопрано, должны в тех же выражениях, с той же терминологией предъявляться и сопрановой группе хора и т. д.

Что же касается вопроса, есть ли разница в методике обучения мужских и женских голосов, то он может быть разрешен теоретически следующим образом: при детальном изучении анатомии и физиологии мужского и женского дыхательного и голосового аппаратов можно сделать вывод, что строение их и певческие функции вполне идентичны. Различия находим только в строении голосовых связок. Но и здесь оно заключается лишь в длине и толщине связок и длине надставных трубок: у женщин длина голосовых связок примерно от 15 до 21 мм, а длина надставных трубок 15—28 см; у мужчин длина голосовых связок от 18 до 24—25 мм, а длина надставных трубок — 19—25 см.¹ Толщина связок различна: от 3 до 5 мм.²

Такая идентичность строения голосовых аппаратов у мужчин и женщин позволяет сделать логический вывод, что основные принципы в работе с различными голосами также должны быть одинаковы. Например, принцип дыхания у всех должен быть одинаков, характер атак звука — также, пение с закрытым ртом строится на тех и тех же принципах, звук обязательно должен быть тем и других прикрыт сверху до низу, установка звука должна быть у всех высокая, на базе головных резонаторов, формирование гласных и согласных одинаково и т. п.

Однако есть весьма существенная разница, которую должен знать, а главное уметь слышать педагог. заключается она в том, что мужские и женские голоса по-разному используют свои природные резонаторы. Напомним, что мужские голоса пользуются в настоящее время двумя регистрами: грудным и головным, женские голоса — тремя регистрами: грудным, средним (смешанным) и головным. Трудность для педагога заключается в том, что нужно уметь различать в каждом отдельном случае границы и «дозировку» включения того или иного резонатора. Одним из критериев может служить наиболее красивый, ровный и естественный звук, воспроизводимый данным голосом.

Педагог должен уметь слышать голос певца в перспективе. Хормейстер в вокальной работе с хором должен также всегда иметь в перспективе — слышать внутренним слухом —

¹ Длина трубок и голосовых связок указана в соответствии с таблицей, приведенной в статье: Л. Б. Дмитриев. К вопросу об установке голосового аппарата в пении. Труды Гос. муз. пед. ин-та им. Гнесиных. Вып. 1, М., 1959, стр. 105.

² Толщина связок по книге: В. С. Кантарович. Гигиена голоса. Музгиз. М., 1955, стр. 80.

то звучание своего хора, к которому он в конечном результате хочет прийти, четко представлять себе, что и как он должен требовать от певцов, чтобы этого добиться, чего он может достигнуть на данном занятии-репетиции и что может или должен временно пропустить.

Попытки добиться во что бы то ни стало всего на одном уроке-репетиции заранее обречены на неудачу, так как перед певцом неизбежно ставятся непосильные задачи. Постепенность — вот что должно руководить педагогом в работе как с солистом, так и с хоровым коллективом.

Настойчивую и кропотливую работу над голосом можно сравнить со сложной и тончайшей работой ювелирного мастера над драгоценным камнем. С таким же безграничным терпением и обостренной чуткостью должен педагог слышать малейшие изменения в звучании голоса певца. Только постепенная шлифовка вызовет блестящую игру тембра, уверенное и свободное, а главное сознательное владение голосом.

Попытаемся разобрать теоретически вопрос «дозировки» использования резонаторов различными голосами.

Если внимательно вслушаться в разные правильно поставленные (настроенные) голоса, можно услышать, что в высоких женских голосах в основном преобладают головные резонаторы, а в мужских — грудные. Это, однако, не значит, что противоположные резонаторы ими не используются.

Если любое сопрано лишит в нижнем (примерно до¹ — ми¹) или среднем (примерно фа¹ — фа²) регистре окраски грудного резонатора, оно будет звучать безопорно и тускло. К сожалению, еще встречаются случаи, когда у легких сопрано, особенно у колоратур, «проваливается» и не звучит или звучит очень мелко низ, что считается в порядке вещей и рассматривается как природная особенность этих голосов. Такое мнение, конечно, не имеет под собой никакой почвы. Колоратурное сопрано, как и все другие голоса, может и должно иметь крепкий звучащий низ. Для этого необходимо, подходя к нижнему отрезку диапазона, постепенно активизировать грудной резонатор, обязательно сохраняя высокую позицию звука, то есть окраску головными резонаторами. Если при обучении низ легкого лирического или колоратурного сопрано на первых порах будет звучать несколько гуще, чем должно быть, бояться этого ни в коем случае не следует. В процессе общей шлифовки голоса он обязательно приобретет свойственную ему легкость и прозрачность, но зато будет устойчивым, звучащим и будет легко преодолевать трудности исполнения тесситурно низких произведений.

Сглаживая регистры у контральто и меццо-сопрано, следует учитывать, что их спецификой является густой, виолончельного характера нижний регистр, резонирующий, в основ-

ном, в грудном резонаторе. Однако здесь также не следует допускать полного отключения головных резонаторов и перехода на чисто грудное звучание, так как результатом явится перелом между регистрами. Кроме того, меццо-сопрано, формирующие грудной регистр только на грудном резонаторе («грудью»), звучат сухо, очень часто понижают интонацию, и их пение нередко имеет оттенок «цыганской» манеры. Как неизбежный результат появляется резкий перелом и «провал» звучания среднего регистра. Верхний регистр при этом звучит иногда более или менее благополучно, но большей частью снят с «опоры» и имеет мелкое сопрановое, как бы «фальцетное» звучание.

Во избежание такой пестроты надо строго следить, чтобы самая нижняя нота диапазона звучала так же, как звучит верх — в «куполе», то есть на высокой позиции. Следовательно, она должна иметь в себе какую-то долю окраски головными резонаторами. По мере движения голоса вверх в каждой последующей ноте эта окраска должна увеличиваться.

Отрабатывая у женских голосов верхний — головной регистр, нужно учитывать, что они иногда имеют тенденцию после переходных нот отрываться от грудной «опоры» и переходить на чисто головное звучание. Этого ни в коем случае нельзя допускать, так как отключение грудной опоры (резонанса) способствует, как говорят певцы, «заваливанию» звука, дает резкую разницу между регистрами и лишает верхний регистр голоса силы и блеска.

Для предотвращения «заваливания» звука нужно обязательно следить, чтобы и после переходных нот сохранялась окраска его грудными резонаторами или грудная «опора». Практически происходит примерно следующее: гласные формируются путем соответствующего раскрытия полости рта при обязательном участии заднего ее отдела — глотки. В передней части полости рта гласные должны получать дополнительную резонанцию, как бы доформировываться. Резонанция их в передней части полости рта (не упуская из виду обязательность достаточного раскрытия глотки) должна сохраняться после переходных нот, для чего, при отрыве верха от грудной «опоры», звук надо как бы «осадить», в то же время сохраняя высокую его позицию.

Крайние верхи у колоратурного сопрано (примерно начиная от ре³) имеют почти чисто головное «флейтовое» звучание. Звук по мере подъема приобретает все большую остроту и тонкость, сохраняя округленность.

По существу любой голос должен использовать все резонаторы, но если у женских голосов на всем диапазоне звучат преимущественно головные резонаторы, то при работе с мужскими голосами следует всегда иметь в виду, что в их зву-

чании преобладает грудной резонатор, который и придает им силу, блеск и мужественную, глубокую окраску.

Это не значит, что грудной регистр любого мужского голоса не должен иметь головной окраски. Высокая позиция — звучание в «куполе» — неизбежно вовлекает в работу головные резонаторы. С другой стороны, именно через прикрытый звук, в котором, если он основан на дыхании, а не на чрезмерном мышечном напряжении глотки, всегда есть оттенок головного звучания, можно добиться высокой позиции. Только такое формирование звука предохранит мужские голоса (особенно низкие) от сухости тембра, неприятного скрипа грудного регистра.

Нередко у мужских голосов бывает трудно раскрыть верхний регистр из-за неумения на переходных нотах уменьшить «дозировку» грудного резонатора, чтобы голос по мере подъема вверх, начиная с переходных нот и выше, мог все активнее «уходить» в головные резонаторы (резонировать в них).

На первых порах, если певец, особенно баритон или бас, не знаком с приемом «увода» звука в головные резонаторы, ему можно посоветовать найти это ощущение через гласный «у», формируемый не впереди — губами, а в глубине глотки. Но ни в коем случае нельзя допускать, чтобы и в дальнейшем певец пел все верхи, переводя любой гласный в «у», что, к сожалению, бывает даже у опытных певцов. Это только вспомогательный прием, не больше, и как только у певца вырабатывается ощущение верхнего резонатора, от него следует немедленно отказаться. Надо твердо помнить, что такой способ исполнения верхов в качестве постоянного приема неправилен, достаточно неэстетичен, делает голос глухим и лишает его свободы звучания и полетности. Это особенно важно в момент кульминации произведения, которая в большинстве случаев связана с подъемом мелодии вверх. При таком же способе пения верхов не получается необходимого разворота вокального образа, яркости и законченности его.

Все перечисленные приемы необходимо применять и в вокальной работе со всеми группами хора. Разницы в требованиях здесь нет и не должно быть никакой. Задача хормейстера заключается в постепенном сведении всего разнообразия голосов к единому звучанию, а певцов — в приобретении навыков пения в ансамбле. Ярким примером такого единого монолитного звучания может служить государственный хор под художественным руководством народного артиста СССР А. В. Свешникова.

В работе над техникой звука многое зависит от того, насколько сам хормейстер владеет голосом и насколько он вооружен знаниями по методике вокала. В поисках путей к цели надо остерегаться идти по линии усложнения приемов.

Язык педагога-вокалиста-дирижера, предельно лаконичный и точный, ни в коем случае не должен уклоняться в сторону различных фантастических сравнений и аналогий, как это, к сожалению, бывает.

РАСПЕВАНИЕ (НАСТРОЙКА) СОЛИСТА И ХОРА

Не последнее место в работе с голосами занимает вопрос, как и на каких упражнениях следует проводить распевание — настройку солиста и хора, и вообще следует ли ее проводить.

При занятиях с певцами индивидуальной постановкой голоса именно на упражнениях и вокализах проводится вся первоначальная вокально-техническая работа, поэтому даже не возникает сомнений в необходимости пения упражнений, то есть в той же настройке голоса. Но в хоре поют такие же певцы только вместе, в ансамбле, следовательно и вокальная работа с ними не должна быть иной. Тем не менее в некоторых случаях занятия с хором начинаются прямо с разучивания новых произведений или певания уже выученных, причем считается, что хор «распоется» на них. Это неверно, так как голоса певцов, поют ли они соло или в хоре, требуют предварительной настройки, своего рода «разогрева», который призван сделать звук гибким и эластичным, и, разумеется, высоким по позиции. В процессе распевания-настройки хорового коллектива, кроме единого вокального звучания каждой партии, вырабатывается еще и общее звучание — ансамбль хора. Основные требования, предъявляемые к ансамблевому звучанию: чистота строя — интонации хора (мелодическая — горизонтальная, гармоническая — вертикальная и унисонная); единое дыхание, единое звучание (голоса могут и должны быть разного характера, а прием пения приведен к единому знаменателю); единый прием в дикции (формирование гласных, согласных и т. п.); единая нюансировка и т. п.

Сосредоточенность, творческая собранность, ощущение лада, точная позиция звука и т. д., то есть техническая и психологическая подготовленность коллектива вырабатывается именно на первой части хоровых занятий, которая обычно недостаточно точно определяется как «распевка». Между тем, это не просто распев, а настройка хора в соответствии с требованиями ансамбля, своего рода тонизация¹ голосов, приведение их в активное рабочее состояние.

Именно с «распевки» и начинается вокальная работа с хором. Здесь также, как с певцами-солистами, на различных

¹ От лат. *tonus* — напряжение, тонизация — повышение энергии всего организма или отдельных органов.

упражнениях находится и вырабатывается прием пения: прикрытый звук, высокая позиция (установка) его, различные технические приемы.

Если игнорировать «распевку», звучание хора будет значительно беднее, а внезапная и большая нагрузка на неподготовленные соответствующим образом голосовые аппараты певцов, может, в конечном результате, неблагоприятно на них отразиться и даже вызвать профессиональные заболевания.

Начинать занятия рекомендуется с выработки единого дыхания. Нужно дать хору какой-либо аккорд и тренировать на нем единый вдох и момент включения звука строго по руке дирижера. Разумеется, жест должен быть свободным и пластичным, должен содержать в себе интенсивность и опорность дыхания, характер атаки звука и обязательно момент волевого воздействия на коллектив.

Требования индивидуального подхода к отдельному певцу в условиях работы с хором своеобразно преломляются. Здесь следует рассматривать индивидуальность не одного певца, а как бы собирательную индивидуальность целого хорового коллектива, его вокально-техническое и исполнительское творческое лицо.

Если вспомнить исторические примеры создания индивидуальных листов упражнений только для одного певца (Никола Порпора — для Каффарелли и Глинка — для Осипа Петрова), то в применении к данному хору следует говорить также о какой-то очень гибкой, но все же достаточно определенной системе работы.

Разница заключается в следующем: если в классе по постановке голоса педагог имеет дело с одним певцом, то в хоре хормейстер имеет дело одновременно со многими. Если в системе занятий с одним певцом должны учитываться недостатки, присущие именно ему, то система настройки хорового коллектива не может учесть недостатки каждого поющего, а должна заключать в себе какое-то обобщающее начало. Например, хор не владеет кантиленой, значит упражнения в основном должны быть плавные, спокойные, способствующие выработке этого качества; хор звучит тяжело, значит ему будут полезны упражнения с движением и на стаккато; хор поет открытым звуком — в таком случае упражнение полезно петь на гласных «о» и «у» или в минорной тональности.

Перечисленные недостатки далеко не исчерпывают всех возможных случаев и могут быть не вообще присущи данному коллективу, а всплыть на отдельном занятии-репетиции. Наличие недостатков отнюдь не означает, что нужно петь только упражнения, рассчитанные на их устранение. На эти упражнения надо делать акцент, но к ним должны быть при-

соединены и другие, самые различные, рассчитанные на равномерное развитие вокальной техники хора.

В числе упражнений должны быть: унисонное и аккордовое построение, гаммообразное арпеджированное движение, и т. п. (см. нотные приложения). Значительная часть упражнений, проходимых в классах сольной постановки голоса, может быть использована для вокальной работы с хором. Исключаются лишь некоторые из них, например специфически колоратурные с очень сложным рисунком.

Как уже упоминалось, пение с закрытым ртом — прием чрезвычайно распространенный в исполнительской практике. Естественно, что в вокальной работе с хором его ни в коем случае нельзя игнорировать. После тренировки единого дыхания хору можно дать два-три упражнения с закрытым ртом. Можно именно с него начать занятие, а единое дыхание вырабатывать в общем процессе вокальной работы. Техника пения с закрытым ртом совершенно одинакова как для солиста, так и для хора.

При переходе от пения с закрытым ртом к пению с открытым ртом возникает чрезвычайно важный вопрос: на каких гласных начинать распевание (настройку) солиста или хора. Логика и практика отвечают так: с солистом надо в первую очередь начинать с тех гласных, которые помогут ликвидировать дефекты его звучания. Так как участники хорового коллектива обладают разными недостатками, наиболее рационально начинать с ним с гласных, меньше всего несущих в себе опасность зажима, резкости звучания и т. п. К ним относятся «а», «о», «у». Гласные «и» и «е» — «узкие». Они формируются при очень небольшом раскрытии рта, поэтому начинать с них распев-настройку не рекомендуется. Хор на гласных «и» и «е» в большинстве случаев поет узким, зажатым звуком и вместо того, чтобы распеваться, напротив, только утомляет свой голосовой аппарат. Переходить к «и» и «е» следует лишь тогда, когда хор достаточно «разогрет» и может петь эти гласные так же высоко позиционно и просторно, как «а», «о», «у». Из согласных при настройке хора к гласным лучше всего присоединять сонорные — «м», «л», «н». Что касается сонорного согласного «р», то, хотя шлифовать его дикционные качества обязательно, брать именно его, и особенно в соединении с гласным «и» как основу при настройке хора (солиста) не стоит, так как в нем меньше вокальности по сравнению с остальными сонорными согласными и формирование его происходит значительно сложнее.

Все это относится к настройке голосов, выработке высокой позиции, разогреву дыхания — к приведению голоса в активное, рабочее состояние. Разумеется, когда дирижер ставит задачу шлифовки дикции, то он обязан, настроив коллектив рабо-

тать над всеми гласными и согласными в самых различных вариантах, на отдельных слогах, словах и фразах.

Совершенно обязательно объяснение как хору, так и отдельным певцам задач, которые ставит перед ними хормейстер или педагог-вокалист, так как любую трудность легче преодолеть, если осознана ее причина и найдены пути борьбы с ней. Нет ничего вреднее повторения упражнений, отдельных фраз или целого произведения, если хору или певцу не разъясняется, что, зачем и как он должен делать.

Также большой вред приносит распевание, особенно на первых порах и с малоопытным коллективом, длинных и трудных упражнений. Быстрый темп и сложная фигурация не дают возможности успокоить дыхание и выровнять звук. Позиция при таком пении пестрит, ненадтренированная гортань начинает судорожно дергаться. До того чтобы добиться хороших результатов, надо начинать как с солистом, так и с хором с коротких, спокойных и плавных упражнений в пределах терции, квинты и октавы — не больше. Темп движения не должен быть быстрым; петь все упражнения надо негромко, внимательно следить за опорой звука, то есть за дыханием и включением в работу всех резонаторов.

Пение форте и фортиссимо допустимы только тогда, когда голос настроен, аппарат «разогрет». С другой стороны, пение все время пиано может принести вред, так как голосовой аппарат не приобретет необходимой активности, требующейся для воспроизведения различных градаций силы звука.

Практика показывает, что наилучшим вариантом звучности при пении упражнений следует считать меццо-форте. На первых порах не стоит изменять звучность в ту или иную сторону. Только когда певец или хор научатся выдерживать с одинаковой силой ровный, опертый звук, можно начинать отрабатывать различные градации силы звука — филировку. Разумеется, в каждом отдельном случае следует применять звучность, которая даст наилучший эффект. Когда солист или хор научатся справляться с пением простых упражнений в спокойном темпе, можно начинать понемногу расширять диапазон, усложнять ритм и ускорять темп.

Одним из важнейших моментов настройки хора является чистый строй, интонация. Достижение этого качества тесно связано с установлением правильной, высокой позиции звука. Совершенно неоспоримо, что чем лучше отработано единое дыхание, единая манера звукоизвлечения, единое ощущение темпа-ритма и т. д., тем точнее будет строить хор. Практика постоянно доказывает, что сливаются далеко не все голоса. Причиной этого бывает прежде всего разная позиция звука: один поет на высокой, другой — на низкой позиции. Только в результате упорной повседневной работы над вокально-тех-

нической стороной звучания можно добиться чистого интонирования, чистого ансамблевого строя в хоре.

Одним из труднейших по интонации в хоре является унисон. Интонационно трудны большая секунда, большая терция вверх. Петь их надо с тенденцией к расширению. Малую секунду, напротив, следует петь с тенденцией к сближению: вводные тоны должны интонироваться близко к основному тону. Трудно для исполнения хроматическое движение и т. д. При шлифовке чистоты строя на это надо обращать сугубое внимание, проводя повседневную тренировку.

Если хор имеет общую тенденцию к повышению интонации, его следует тренировать в миноре на темных гласных «о», «у»; если к понижению, то в мажоре на светлых гласных «а», «я».

Для настройки хора очень полезно брать отдельные фразы из разучиваемого произведения. На них можно находить не только техническую свободу движения, но и настраивать голос на соответствующую краску, то есть придать ему ту вокальную форму, в которую должно быть облечено это произведение.

В вокальной работе с хором или с одним певцом решающее значение имеет *постепенность и определенная система занятий.* Она должна присутствовать не только в большом отрезке времени (месяц, год и более), но и в течение одного занятия-репетиции.

Примерная схема построения урока с солистом: проверка дыхания; пение упражнений с закрытым, а затем с открытым ртом; сольфеджирование или пение на различные гласные вокализов; наконец, пение произведений со словом.¹

На первых порах следует брать несложные упражнения и ни в коем случае не вести певца на предельный верх. Лучше всего ограничиваться средним регистром: для сопрано и тенора от ми¹-фа¹ до фа²; для баритона и баса от Соль-Ля до до¹-ре¹; для меццо-сопрано — от ля до ре²-ми².

По мере укрепления низа и среднего регистра, границы распева (настройки) должны расширяться (по полутонам).

При нормальных условиях занятий расширение диапазона вверх за учебный год может выразиться в 1—1,5 тонах.

Не следует давать начинающим певцам технически и исполнителски сложные произведения. Постепенное усложнение задач зависит от результатов обучения.

Занятия (репетицию) с хором можно проводить в следующем порядке: привитие ансамблевых навыков — отработка единого дыхания, единой атаки звука по руке дирижера; распев (настройка) хора на несложных гармонических построе-

¹ Пение с закрытым ртом в работе с солистом может быть исключено в зависимости от метода педагога и задач данного урока.

ниях с закрытым и с открытым ртом; сольфеджирование произведений; пение со словами.

Так же, как с солистом, с неопытным хором не следует брать сложные произведения. Лишь по мере овладения им техникой ансамблевого пения и выровненным звуком можно постепенно усложнять репертуар.

Продолжительность пастройки (распевки) вполне зависит от дирижера и степени подготовленности и гибкости хорового коллектива. И в дальнейшем, когда хор в достаточной степени овладеет вокальной техникой, с ним должна проводиться систематическая тренировочная работа, так как иначе выработанные у него определенные навыки будут постепенно угасать, и хор может потерять все свои хорошие качества.

В смысле выбора упражнений фантазия и изобретательность педагога могут быть безграничны, но тем не менее практика подсказывает, что большой пестроты все же допускать не следует. Выработка определенного характера звучания требует многократного повторения какой-то группы упражнений, и только вокруг этой основной группы можно применять другие, более разнообразные упражнения.¹

Огромное значение имеет также пение упражнений в определенном темпо-ритме. При движении по тональностям вверх или вниз он не должен ломаться. Остановка может быть сделана только в том случае, если хор или певец-солист не могут «на ходу» исправить допущенную техническую или интонационную неточность.

Это правило поможет организовать и дисциплинировать дыхание, будет развивать чувство ритма, а также не допустит ослабления внимания, «размагничивания» коллектива.

¹ Примерный список упражнений см. в приложениях в конце книги.

ГЛАВА IV СЛОВО В ПЕНИИ

Язык — это средство общения между людьми. С его помощью происходит передача мысли от одного человека к другому при помощи как разговорной речи, так и всех видов искусства, связанных со словом.

Литературный язык существует не только в написании, но и в звучании. Наряду с *письменной литературной нормой* вырабатываются также общепринятые правила произношения — *произносительная норма — орфоэпия*.¹

Язык эволюционирует; наряду с изменением словарного состава подвергается различным изменениям и орфоэпия.

Русская орфоэпия, по свидетельству историков, складывалась довольно долго и сформировалась примерно к концу XIX века. В этот период, ввиду особых условий и прежде всего из-за отсутствия средств связи, которые широко развиты в современных условиях, «отдельные культурные центры не были достаточно объединены и сохраняли известную обособленность, способствовавшую сохранению и выработке местных особенностей произношения».²

В результате длительного процесса признанной нормой, «типичным выражением общенародного языка» стало московское произношение, объединяющее в себе «два основных наречия русского языка — северное и южное».³ В работах советских ученых оно получило название «старого московского произношения». В распространении его видную роль сыграл московский Малый театр.

¹ От греч. *orthos* — правильный и *epos* — речь.

² А. Н. Гвоздев, Современный русский литературный язык, ч. I, изд. II. Учпедгиз, М., 1961, стр. 73.

³ Там же, стр. 72.

После Великой Октябрьской социалистической революции, в связи с непрерывным культурным ростом масс, в частности, с всеобщим распространением грамотности и развитием среднего и высшего образования, изменился состав носителей русского литературного языка, в результате чего начали появляться новые нормы произношения. Частично поколебались и старые нормы московского произношения, хотя и по сей день они остаются основной регулирующей силой современного русского литературного произношения.

Крупную роль в распространении произносительной нормы играет драматический театр. Ответственность работников искусства за чистоту и культуру речи особенно возросла в связи с распространением за последние десятилетия таких могучих средств культурной пропаганды, как кино, радио и телевидение. Естественно, что музыкальный театр, музыканты-певцы, как солисты, так и члены хоровых коллективов, наравне с драматическими актерами несут ответственность за чистоту русского языка и обязаны повседневно заботиться о четкости речи и благородной выразительной красоте дикции.

Об этом должны заботиться не только сами певцы, но и все те, кто так или иначе связан с пением, то есть педагоги-вокалисты, режиссеры, хормейстеры и др.

Ясность, понятность и выразительность слова — необходимое условие для художественной передачи вокального произведения. Без этого условия нет певца-художника, а есть певец, издающий звуки более или менее красивые, но лишённые смысла, тогда как слово спетое, произнесенное четко, выразительно, способствует раскрытию образа, идеи произведения. Словом можно «живописать»; оно может быть сказано так многообразно, выпукло и ярко, что само его звучание придаст особую окраску и смысл сказанному-спетому.

Такая выразительность слова не приходит сама собой. В процессе обучения пению певец в конечном итоге должен довести свою дикцию до тех вершин, когда можно сказать, что он поет, как говорит, и в то же время не теряет драгоценнейшего качества пения — кантилены. В работе над словом певец всегда должен помнить, что пение имеет свои законы, и поэтому механически применять в нем все правила речевой орфоэпии ни в коем случае нельзя. В то же время орфоэпия в пении не должна резко расходиться с нормами произношения, присущими русскому литературному языку.

Хотя неоспоримо, что процесс обучения пению и дикции в нем должен проходить суммарно, единым синтезированным процессом, все же мы должны его проанализировать, осознать все его простейшие элементы. Такой анализ даст знание техники формирования слова в пении. Если певец научится четко произносить гласных и согласных, он су-

несет также четко произносить слоги, слова фразы. Артикуляционная четкость слова даст возможность говорить об орфоэпии в пении. Но для выразительной передачи вокального произведения этого недостаточно. Слово, даже при соблюдении условий четкости и логики и правил орфоэпии, может стать тусклым и невыразительным, если к нему подойти только с чисто технических позиций. Различные стили и каждое произведение в отдельности требуют не только особой вокальной формы, но и различия в манере произношения слов, в вокальной декламации, различия, порой очень тонкого, ощутимого.

Певец должен чувствовать музыку самого слова, каждый его гиб мелодии, каждый нюанс, подчеркивающий и углубляющий содержание текста. Искусство пения синтетично, в нем музыка и слово дополняют друг друга, составляют одно целое. Если в пении нет слова — нет произведения.

Роль слова в пении так велика потому, что оно несет огромную смысловую нагрузку и в соединении с музыкой приобретает особенно могучую силу эмоционального воздействия.

РАЗЛИЧИЯ МЕЖДУ ПЕНИЕМ И РЕЧЬЮ

Пение, лишённое выразительного слова, частично теряет смысл. В то же время преувеличенная роль слова в пении может превратить его в музыкальную декламацию и свести на нет основное, прекраснейшее свойство его — певучесть (кантилену).

Для того чтобы добиться максимального равновесия в синтезе пения-слова, надо возможно яснее осознать разницу между пением и речью, как таковой, осознать, что наряду с родством между ними есть и существенные отличия (технические, акустические, орфоэпические и, разумеется, психологические).

К сожалению, все эти особенности далеко не до конца изучены, однако имеющиеся научные данные, а также педагогическая и певческая практика позволяют провести частичный анализ их и сделать некоторые практические выводы.

Существующие понятия — певческая и речевая форманты¹ — отнюдь не являются равнозначными. В чем же заключается разница между ними?

Известно, что звуковые колебания совершаются с различной частотой, имеют различную амплитуду и разный характер. Тела, служащие источником музыкальных тонов, совершают не простые, а сложные колебания. Например, струна

¹ От лат. *formans* (*formantis*) — образующий.

колеблется не только вся в целом, но и одновременно своими частями — половиной, третью, четвертью и т. д.

Тон, получающийся от колебания всей струны, называется *основным*, от колебания частей струны — *частичным*. Основной тон — самый низкий, частичные — более высокие. Отсюда и происходит их название — *обертоны*¹. Соединенное звучание обертонов придает звуку определенную окраску — тембр. Все обертоны являются формантами данного звука или гласного. Каждая форманта имеет определенную частоту колебаний.

В «Общей фонетике» Зиндера говорится: «Явление тембра имеют в речи, (а в пении особенно. — *О. П.*) колоссальное значение... — различие гласных может быть обусловлено только различием тембровой окраски... каждый гласный имеет характерный для него тембр, или, иначе говоря, характерные для него форманты».²

Формирование гласных — сложное акустическое явление, ибо каждый гласный состоит из основного тона и ряда других второстепенных тонов, определенная комбинация которых и дает характерную звуковую форму того или иного гласного.

В книге Жинкина «Механизмы речи» по этому же вопросу читаем: «Кроме собственно речевых формант, определяющих различие элементов звукового состава слова, в речи людей могут быть выделены индивидуальные, голосовые форманты, характерные для голоса данного человека... Сигнальное значение голосовой форманты резко отличается от сигнального значения собственно речевой. Речевая форманта определена условной нормой данного языка и служит средством различения значащих слов, голосовая же форманта определена устройством речевого прибора данного человека...». «Кроме указанных двух видов формант (голосовой и речевой), существует третий вид — специально выработанные форманты. В исследовании С. Н. Ржевкина была найдена специальная певческая форманта, которая образуется при определенном положении певческих органов». И далее: «При пении в значительной степени сглаживаются те различия в объемах резонаторов, которые характерны для речи, вследствие чего и появляется специально выработанная певческая форманта».³

До настоящего времени еще нет сравнительных данных по речевой и певческой формантам. С возникновением новой отрасли акустики — электроакустики, появились новые возможности для более глубокого исследования этого явления.

По имеющимся данным можно сделать следующий вывод: *между речевой и певческой формантами существует резкое*

различие в функциях. Речевая форманта выполняет смысло-различительную функцию; певческая форманта определяет тембральную окраску человеческого голоса и может быть изменена путем специальной настройки голосового аппарата.

Ко второму, весьма существенному, различию можно отнести то, что диапазон речи охватывает лишь небольшое количество тонов, всего 4—8, которые обычно находятся примерно в середине (ближе к низу) ряда тонов, охватываемых голосом. Между тем как диапазон обыкновенного певческого голоса равен в среднем двум октавам, а в некоторых случаях и больше.

В книге кандидата медицинских наук В. С. Кантаровича «Гигиена голоса» приведены следующие данные об объеме различных голосов:⁴

Бас	от E (D)	до c ¹ (g ¹)
Баритон	от G (Fis)	до g ¹ (g ¹)
Тенор	от H (A)	до h ² (d ²)
Контральто	от d (cis)	до d ² (f ²)
Высокий альт	от g (fis)	до f ² (a ²)
Меццо-сопрано	от a (fis)	до a ² (a ²)
Сопрано	от c ¹ (h)	до c ³ (c ³)

Певческая практика подтверждает существование значительно больших диапазонов (Долуханова, Гаспарян, Солсенова и др.), не говоря уже о басах-октавистах, диапазон которых в нижнем регистре достигает значительно более низких звуков (по П. Г. Чеснокову — до фа контроктавы). Ни один нормальный «речевой голос» не в состоянии охватить подобные диапазоны.

Третье, не менее существенное, различие заключается в том, что основой певческого искусства является кантилена — певучесть, качество, которое в обычной речи отсутствует. При пении гласный может *выдерживаться (тянуться) длительное время* на одном и том же звуке или на целом ряде различных по высоте звуков. В речи наблюдается обратное явление: высота одного гласного почти всегда остается неизменной, а время, затрачиваемое на него, неизмеримо короче, чем в пении.

Четвертое различие заключается в характере дыхания. Вследствие малой изученности как речевого, так и певческого дыхания, о различии между ними можно пока говорить лишь основываясь на внешних данных. Наше дыхание является, в основном, актом произвольным, управляемым автоматизи-

¹ От немецкого ober — верхний.

² Л. Р. Зиндер. Общая фонетика. Изд. ЛГУ, Л., 1960, стр. 85, 171.

³ Н. И. Жинкин. Механизмы речи. Цит. изд., стр. 87.

⁴ По Кантаровичу диапазоны без скобок — нормальные, взятые в скобки — наблюдаются лишь в исключительных случаях.

рованными импульсами соответствующего нервного центра, и в этом качестве оно (дыхание) выполняет физиологическую функцию, призванную поддерживать жизнедеятельность организма. Вместе с тем, вследствие особого строения части мышечной системы дыхательного аппарата, действия его могут контролироваться сознанием и соответственно приспособляться к требованиям речевого и певческого процессов.

Известно, что при физиологическом дыхании выдох по времени почти равен вдоху. Частота полного цикла дыхания, то есть вдоха — выдоха, у взрослого здорового человека равна в среднем 16 раз в минуту.

В процессе бытовой разговорной речи, хотя человек не думает, как и сколько он набирает воздуха, его «дыхание» специфически перестраивается. Вместо ровного выдоха должна осуществиться тонкая регулировка аэродинамических условий при образовании каждого быстро следующего друг за другом речевого звука.¹

Специфические изменения в дыхании появляются также из-за вступления в действие чисто психологического фактора, связанного со словом, изменения ритма дыхания в связи сложной построения фразы и т. п.

В процессе пения картина еще усложняется. Так, прежде всего для образования специальной певческой форманты возникает необходимость в значительно большем объеме дыхания, в большей гибкости, силе и эластичности выдоха. Вдох делается более глубоким, а время выдоха возрастает в 20—30 раз (1—20; 1—30) вследствие необходимости непрерывной вокализации продолжительных музыкальных фраз.

Момент творческий, эмоциональный, в той или иной степени всегда присутствующий в пении, также требует увеличения объема дыхания в сравнении с обычной речью, как и расширенное положение воздухопроводящих путей, сопровождающее выработку определенной позиции звука. Следовательно, необходима специальная организация дыхания, которая, однако, ни в коем случае не должна вступать в противоречие с естественными функциями организма.

Пятая особенность певческого голоса — так называемое *вibrato*, о котором в своей книге «Психология музыкальных способностей» профессор Теплов говорит, что оно «есть постоянное свойство всякого обработанного певческого голоса».² В речевом голосе *вibrato*, как правило, отсутствует.

Шестое различие, имеющее, пожалуй, наибольшее значение для певческой и педагогической практики, заключается в специфике речевой и певческой артикуляции. В речи разли-

чаются два стиля произношения, которые, по терминологии Щербы, получили наименование *полного и разговорного стилей*. *Полный стиль* характеризуется подчеркнутой отчетливостью произношения, тщательностью артикуляции, ясностью произношения... *Разговорный (неполный) стиль*... имеет менее тщательную артикуляцию; в нем сильнее сказывается редуция (ослабление артикуляции. — О. П.) безударных гласных, иногда доходящая до полного исчезновения их...»¹

Певческая артикуляция занимает как бы среднее положение между указанными двумя стилями, определяемое следующими признаками: если в разговорном стиле редуция безударных гласных порой доходит до полного исчезновения гласных (например, в слове колокола — к'л'к'ла), то в пении такого положения быть не может, так как все звуки мелодии, издающиеся на тот или иной гласный, должны быть пропеты. При исчезновении гласного это становится невозможным. Однако и в пении существует смягчение гласных. Только выражается оно по-другому: в ослаблении силы звука относительно ударного гласного, в изменении краски звука — более мягко, прикрыто.

Певческая артикуляция ближе к полному стилю речи, так как здесь протяженность звучания слова во времени также требует четкой артикуляции и ясности дикции. Но пение имеет свои законы, поэтому полного совпадения здесь нет и быть не может.

Как показывают произведенные Жинкиным кинорентгено съемки, в процессе речевых движений глоточный и ротовой резонаторы непрерывно артикулируют или, по его терминологии, «непрерывно модулируют». Речевая артикуляция имеет чрезвычайно резкие и мелко детализированные градации. Краски отдельных гласных, их объемность и до известной степени место формирования значительно отличаются друг от друга.

В процессе пения эти градации должны быть значительно смягчены, и положение артикулирующих частей голосового аппарата до некоторой степени унифицировано. При певческой артикуляции рот, а отсюда и вся надставная трубка раскрываются больше, чем при речи.

В пении существует закон, который можно сформулировать как *единый поток гласных*. Он настоятельно требует сглаживания, как бы взаимопроникаемости красок гласных, выравнивания их объема и максимального приведения к единому знаменателю характера их звучания.

При игнорировании этого закона голос потеряет ровность звучания и приобретет крайне неприятную для слуха пестроту.

¹ Н. И. Жинкин. Механизмы речи. Цит. изд., стр. 271.

² Б. М. Теплов. Психология музыкальных способностей. Изд. АПН, М.—Л., 1947, стр. 67.

¹ А. Н. Гвоздев. Современный русский литературный язык, ч. I, Учпедгиз, М., 1961, стр. 75—76.

ту. Но надо иметь в виду, что сглаженность гласных нельзя доводить до такой степени, чтобы она искажала смысл произносимых слов. По этому поводу в «Общей фонетике» Зиндера говорится: «Сочетание хорошего голосоустройства с положением произносительных органов, необходимым для образования тех или иных гласных, может представить известные трудности. Некоторые гласные в этом отношении неудобны для пения; это относится в первую очередь к узким гласным, особенно к «и» (i), при котором полость рта почти совсем закрыта. Поэтому в пении гласные подвергаются некоторой деформации, однако не настолько, чтобы их нельзя было узнать».¹

Дмитриев в своей статье говорит: «Как показывают наблюдения, установка голосовых органов в пении отличается от речевой установки у того же индивидуума. Основное, что вносит изменение в певческий уклад артикуляторных органов по сравнению с речевым, — это особое положение и приспособление гортани и большее открытие рта при пении»² и далее: «Пение всегда происходит при более открытом, чем в речи, рте. Надставная трубка певца представляет собой своеобразный рупор, устьем которого является ротовое отверстие. Из акустики известно, что отдача звуковой энергии рупором тем лучше, чем больше размеры устья рупора. Именно по этому закону, когда мы кричим, то, естественно, сильнее открываем рот. Пение никогда не происходит на той степени раскрытия рта, которая характерна для бытовой речи. Открывая шире рот, певец увеличивает и объем ротовой полости».³ В результате активизируется артикуляция, стенки полости рта относительно твердеют, усиливая и улучшая ее резонаторные способности. Это обстоятельство чрезвычайно важно, так как полость рта является наиболее гибким и подчиняющимся нашей воле резонатором. Однако надо очень следить за тем, чтобы раскрытие рта не было чрезмерным, так как слишком низко опущенная нижняя челюсть будет давить на гортань и, сопровождаясь определенным напряжением мышц, может передать это напряжение в голосовой аппарат. Следует всегда помнить, что *степень раскрытия рта вполне индивидуальна*, и при отработке артикуляции надо учитывать не только качество формируемого звука, но также и эстетическую сторону.

На практике сглаживание гласных можно наблюдать у хороших певцов. Хотя у них часто по форме рта трудно определить исполняемую гласную, дикция их отличается большой четкостью, свободой и красотой.

В связи с этим нелишне вспомнить о требовании, предъяв-

ляемом к певцам чуть не с первых шагов обучения: «петь так, как говоришь». Условия образования речевого и певческого звука резко отличаются друг от друга. Поэтому надо помнить, что к указанному требованию, особенно на первых этапах обучения, как солиста, так и начинающего или же малоопытного хорового коллектива, следует подходить с большой осторожностью. «Пение требует особого «певческого» произношения и выражение «пой, как говоришь» относится к естественности и легкости процесса голосообразования и произношения слов в пении, а не к буквальному переносу речевых установок на пение».¹

Умение «петь так, как говоришь» — вершина вокального искусства и вырабатывается только в результате длительного процесса овладения мастерством пения, сущностью его — *кантиленой*, ибо без кантилены (певучести), хотя и при наличии ясной дикции, пения нет.

ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД СЛОВОМ. РОЛЬ И ВЗАИМОСВЯЗАННОСТЬ ГЛАСНЫХ И СОГЛАСНЫХ

Слово, играя в пении огромную роль, в органичном слиянии с музыкой должно четко и выразительно донести до слушателя созданный поэтом и композитором образ. Для достижения этого слияния нужно проделать большую работу над дикцией. Но четкая дикция — это только техническая сторона вопроса, и овладение ею еще не делает певца художником. Знание жанров, стилей, владение различными красками звука-слова, экспрессивное раскрытие образа, «игидение» (по Станиславскому) предлагаемой ситуации, освобождение певческого аппарата от заторможенности, — вот те компоненты вокального искусства, владение которыми превращает певца-ремесленника в певца-мастера, художника.

Достижение всего этого требует очень многого и в первую очередь осознания этапности, постепенности в работе. Певец, не имеющий хотя бы элементарных вокальных навыков, не в состоянии соединить четкое слово с кантиленой, он неизбежно будет чеканить слово и рвать вокальную линию. Между тем, нередко работу над голосом начинают именно со слова, предлагая певцам непосильные дикционные задачи, забывая, что прежде, чем строить здание, надо подвести под него фундамент. Таким фундаментом в пении является дыхание и выработанная на основе его кантилена. Игнорирование этой простой истины дает в результате певцов-мелодекламаторов,

¹ Л. Р. Зиндер. Общая фонетика. Изд. ЛГУ, Л., 1960, стр. 176.

² Л. Б. Дмитриев. Голосообразование у певцов. Музгиз, М., 1962, стр. 18.

³ Там же, стр. 19.

¹ Л. Б. Дмитриев. Гласные в пении. В сб. «Вопросы вокальной педагогики». М., 1962, стр. 77.

но не вокалистов. Их голоса сухи, неинтересны по тембру, не вучуть в них отсутствует.

Вместе с тем работа над голосом не может быть оторвана от слова, так как каждый вокальный звук обязательно облечен в слово или в какой-то отдельный гласный.

Певец должен пройти через определенные этапы, и первым из них и особенно важным, бесспорно, является управление дыханием в пении. Это даст ему возможность овладеть основой вокального искусства — кантиленой; той кантиленой, которой в старину у певцов учились инструменталисты и без которой, в сущности, нет певца.

Первый этап является решающим. В течение его, особенно в начале обучения, когда идет работа над дыханием и установкой высокой позиции звука, *может быть, а иногда должна быть* временно допущена некоторая дикционная неясность, нечеткость. В основном это относится к согласным. Временная нечеткость особенно необходима, если у данного певца внешняя артикуляция (челюсти, губ, языка) преувеличена, мешает плавности вокальной линии и свободе формирования подвижных резонаторов (полостей рта и глотки). *Слаженность внешней артикуляции будет способствовать стабилизации внутренней артикуляции*, то есть положения гортани и всей ротоглоточной трубки. Необходимость такой стабилизации при пении подтверждается специальными исследованиями, а также певческой практикой.

В процессе работы над дикцией как педагог, так и певец (независимо от того, хоровое это пение или же сольное) должны только учитывать различие в функциях гласных и согласных. Это различие заключается в том, что вокальная сторона пения зиждется именно на гласных. *Гласный является основой — носителем вокала*. Через гласный осуществляется отработка позиции звука, выявление певческой форманты, тембра и, соответственно, певческой установки голосового аппарата.

Первенство гласных установилось вследствие их способности «петься», тянуться, а также вследствие их большой акустической мощности в сравнении с маломощными согласными.¹

Согласные в начале обучения присоединяются к гласным в качестве вспомогательного фактора. Присоединять их следует предпочтительно на первом звуке упражнения с целью активизации атаки, нейтрализации удара гортани и т. п. Присоединять согласный к каждому звуку упражнения на данном этапе не стоит, так как при отсутствии выработанной кантилены мелодическая линия будет неизбежно рассеиваться.

¹ Н. И. Жинкин. Механизмы речи. Цит. изд., стр. 122, 138.

После отработки кантилены на одном каком-либо гласном можно перейти к последовательности различных гласных в любых комбинациях. Задача здесь заключается в том, чтобы максимально отработать дыхание и привести различные гласные к единому характеру звучания.

По достижении хотя бы некоторой выравненности потока гласных, наступает второй этап — усиление артикуляции согласных.

Согласные звуки (кроме сонорных) не обладают характерными для гласных вокальными качествами. Однако роль их велика, так как они по существу являются тем элементом, который обусловил появление членораздельной речи, следовательно являются *основой речи*. В процессе пения они в таком качестве и предстают.

На этом этапе необходимо, не нарушая кантилены, постепенно усиливать роль согласных. Рекомендуется установить последовательность ввода их в работу, начиная с сонорных согласных. Особенность их, заключающаяся в способности к протяженному звучанию, будет служить как бы мостом ко всем остальным согласным, таковым свойством не обладающим.

Из сонорных согласных наиболее рационально начинать с согласного «м», так как, формируясь губами, он смыкается с описанным ранее приемом пения с закрытым ртом, оставляет свободной, ничем не перекрытой полость рта и по специфике звучания способствует прикрытию звука. Последовательность всех остальных согласных может быть самая различная.

В тот момент, когда в работе над голосом решающую роль начинает играть согласный, ни в коем случае нельзя уменьшать роль гласного, помня, что он является основой пения. Разграничивая вначале эти две функции, в конечном результате певец должен прийти к их *абсолютной взаимосвязанности*, добившись четкого произношения согласного и вокально правильно сформированного гласного. И наконец, третьим этапом работы над словом в пении, подводящим певца к высокому мастерству, можно считать выработку максимально выразительной, красочной дикции: такой гибкой манеры — способа произношения слов в пении, которая может изменяться в зависимости от жанра и стиля исполняемого произведения.

В заключение следует особо подчеркнуть, что между этими тремя основными этапами работы над словом нет и не может быть резкой границы. Напротив, они взаимопроницаемы, непосредственно вырастают один из другого, и опытный педагог всегда сможет установить момент, когда необходимо усилить или ввести тот или иной прием, способствующий дальнейшей шлифовке слова.

МЕСТО ФОРМИРОВАНИЯ ГЛАСНЫХ И СОГЛАСНЫХ

В своей работе над словом певец в конечном результате должен прийти к максимально точному знанию места формирования гласных и согласных. Это знание появляется в результате двойного аналитического контроля: слухового представления о характере звука и ощущения формы его, то есть формы и степени раскрытия надставной трубки (полости рта и глотки) при произнесении того или иного гласного и согласного звуков. Слуховой контроль является следствием наличия у певца, педагога-вокалиста, хормейстера определенного принципа пения или образца сольного или хорового звучания.

Контроль ощущением происходит в результате следующего процесса: поток импульсов из нервного центра, управляющего всеми частями певческого и речевого аппарата, устремляется на периферию, вызывая двигательный рефлекс, в данном случае — звук. В свою очередь звук обратным потоком импульсов передает сообщение в центр, вызывая анализ и синтез производимых действий. В результате этого процесса происходит постепенный отбор действий, который на практике дает ощущение места формирования данного конкретного звука: гласного, согласного, слога, слова, фразы.

Таким образом, наиболее действенной силой, способствующей выработке определенных устойчивых навыков в механизме звукообразования, является *запоминание двигательной стороны процесса* — ощущение позиции звука или места и способа его формирования. Что же касается контроля слухом (по терминологии Жинкина, «слухового анализатора»), то он является вторичным, вспомогательным моментом. Без запоминания двигательной стороны процесса пения он один в состоянии лишь вызвать, но не закрепить необходимый акустический эффект. Применение только слухового контроля нередко приходится наблюдать у обучающихся певцов, занимающихся механическими поисками так называемого «звучка». Естественно, что такие слепые поиски нередко заводят певцов в безнадёжный тупик.

При соблюдении же двойного контроля (слух и запоминание техники звукообразования) певец всегда сможет восстановить нужную ему позицию звука.

Наибольшими преимуществами как в сольном, так и в хоровом пении обладает прикрытый звук. Приняв его за основу, надо твердо помнить, что в формировании гласных должны участвовать как полость рта, так и обязательно полость глотки, причем, как утверждает Жинкин, «модуляции глотки» (то есть изменения формы ее — артикуляция глотки. — О. П.)

«дублируют и как бы «рабски» подчиняются ротовой артикуляции».¹

В своей книге Жинкин выдвигает «глоточную концепцию» образования слова: «Глоточный резонатор принимает определенную форму при произнесении определенного звука речи, как гласного, так и согласного».² Указанное положение следует дополнить данными исследований Дмитриева: «Основное, что вносит изменение в певческий уклад артикуляторных органов по сравнению с речевым, — это особое положение и приспособление гортани и большее раскрытие рта (следовательно и глотки. — О. П.) при пении... Кроме изменения объема глоточной полости, связанного со смещением гортани в целом, меняется и внутренняя организация гортани... Это также меняет форму и объем нижней части глотки».³

Глоточная концепция образования слога совершенно отрицает практику искусственного в своей сущности «выдвижения» слова вперед.

Включение в работу заднего отдела полости рта — глотки не исключает и участия в формировании слова-звука передней части полости рта, но зато делает звук просторным, объемным и позиционно высоким. При попытке же формировать гласный только в передней части рта так называемая «близость» слова может быть достигнута, но, поскольку глотка не будет раскрыта, звук останется мелким, зажатым и неизбежно позиционно низким, следовательно, лишенным резонанса в головных резонаторах.

«Близость слова» или «близость звука», вернее то, что понимается под этим термином, если с ним согласиться, — качество, которое должно присутствовать в каждом хорошо поставленном голосе. Тем не менее, оно нередко либо отсутствует совсем, либо присутствует в крайне искаженном виде. Причина искажения кроется в том, что обычно применяемый термин «близкий звук» нередко вводит певцов, особенно начинающих, в заблуждение.

Звук (в данном случае вокальный) — это физическое явление, обладающее определенными свойствами. Звук различается и может изменяться по высоте (частоте колебаний), по громкости (величине амплитуды колебаний) и по краске, тембру (характеру колебаний). Можно ли себе представить, не отступая от физических законов, термин «близкий» или «далекий», как определение некоего качества звука?

Приведем следующий пример: возле вас ударили клавишу рояля или смычком тронули струны скрипки. Их звуки вы слышите близко от себя; чем дальше вы будете отходить, тем

¹ Н. И. Жинкин. Механизмы речи. Цит. изд., стр. 218.

² Там же, стр. 218, 219.

³ Л. Б. Дмитриев. Голособразование у певцов. Цит. изд., стр. 19

более далекими они будут. Если на марше играет военный оркестр издали приближаясь, звук его сначала слышится далеко, затем, по мере приближения оркестра и его удаления, звук делается близким и вновь далеким. Но когда источник звука не движется, изменений в этом смысле он не претерпевает никаких, а лишь постепенно ослабевает в силе или мгновенно обрывается. Следовательно, понятие «близкое» и «далекое» определяет расстояние пространственное (или временное) и никак не может определять физические свойства звука. Бытующая же терминология приводит к тому, что певец, воспринимая ее слишком прямолинейно, начинает искусственно «приближать» звук, то есть стараться петь «вперед», «на губах-зубах» и даже «перед собой», совершенно не понимая всей абсурдности этих попыток и не отдавая себе отчета в том, что зарождается звук только в гортани и «передвигать» его, направлять куда-либо невозможно. В результате таких попыток постепенно зажимается глотка, звук делается узким и мелким, позиция его снижается. Как следствие, у певца начинают уставать и болеть мышцы гортани и глотки, а тембр звука приобретает резкий и неприятный характер. Даже непродолжительное пение вызывает охриплость.

Причина всех этих пагубных явлений заключается в том, что искусственное «выдвижение» вперед слова-звука нарушает акустическую точность и естественное формирование его в определенных частях глоточной трубки.

Характер звука зависит не от бесплодных попыток направить его куда-то, а от формы, способа раскрытия надставной трубки и от интенсивности дыхания.

Именно «глоточный резонатор принимает определенную форму при произнесении определенного звука речи, как гласного, так и согласного».¹

Отсюда встает проблема тренировки, выучки глоточной трубки, в результате которой певец должен выработать у себя ощущение точной формы (места) гласных. Практически это выражается в том, что, попутно с раскрытием рта, достаточно широко раскрывается глотка (точнее вход в нее — зев) и звук зарождается не «вперед», а именно в дальней части полости рта — в глотке. Раскрытие должно происходить при помощи активной, но отнюдь не перенапряженной артикуляции рото-глоточных мышц. За этим надо очень внимательно следить, так как мышечное перенапряжение неизбежно делает звук глухим, тяжелым и тусклым, или, по бытующей терминологии, «далеким», «заваленным».

Свободно, мягко и ненапряженно сформированный в глоточной трубке гласный как бы доформируется (точнее —

резонирует) в полости рта, в результате чего и создаются естественные условия для выявления того качества в голосе, которое определяется как «близкий звук», «близкое слово», или точнее, как звук яркий, сконцентрированный, высокий по позиции.

Не все гласные в одинаковой степени удобны в пении. Некоторые из них: «е», «и», «ы» — занимают особое место. Они неудобны вследствие их узкой природной формы, при которой полость рта почти совсем закрыта. Для приобретения вокально свободного звучания не только эти гласные, но и все остальные должны быть подвергнуты некоторой деформации или, по принятой терминологии, «нейтрализации» (см. следующий раздел). Деформация или «нейтрализация» гласных должна быть подчинена одной цели: выработке ровного потока гласных в едином прикрытом звучании. Разумеется, все эти общие замечания должны применяться в соответствии с индивидуальностью певца. В хоровой же практике следует руководствоваться именно общей линией. Неустанное требование ровности гласных в едином потоке выдоха, при четкой, но вместе с тем не чрезмерной артикуляции, в конечном результате приведет звучание хорового коллектива к максимально возможной выровненности, будет способствовать единой манере подачи звука.

При формировании согласных звуков нужно учесть, что каждый из них имеет свои особенности, которые, в противовес гласным, не должны нивелироваться, а, напротив, должны отрабатываться в смысле большей четкости, остроты их произношения и подчеркнутости всех их особенностей. Необходимость этого возникает потому, что если гласные несут в себе певческое начало, то согласные выполняют смысловоразличительную функцию — являются основой членораздельной речи, и дикционная четкость, в основном, зависит от них.

Все согласные делятся на звонкие (б, в, г, д, ж, з, л, м, н, р), характерные тем, что при их произнесении включаются голосовые связки, что дает им большую мощь звучания, и глухие (к, п, с, т, ф, х, ц, ч, ш, щ), не нуждающиеся в работе связок. Из звонких выделяются сонорные¹ (л, м, н, р). Они могут звучать почти так же вокально, как гласные, тогда как остальные согласные — шумные и таким свойством не обладают.

Умелое использование сонорных согласных способствует выработке кантилены.

Все согласные резонируют, но в разной степени. Рядом исследований установлено, что «форма и объем глоточного резонатора вполне определены и специфичны для каждого

¹ Н. И. Ж и к и н. Механизмы речи. Цит. изд., стр. 219.

¹ От лат. sonorus — звучный.

согласного», причем «при произнесении звонких (согласных) объем глоточной трубки больше, чем при произнесении глухих звуков».¹

«Артикуляция согласного складывается из одновременных работ, выполняемых активными произносительными органами»;² по характерность согласного создает какое-то одно определенное действие.

Например, для образования согласного «б» необходима смычка губ и включение голосовых связок, а для согласного «п» смычка губ производится, но связки могут не включаться. Характерное различие между этими согласными заключается именно в факторе работы связок. При формировании других согласных первенство переходит к другим факторам, например при формировании «т» решающую роль играет прижатие передней части языка к нёбу и к зубам; формирование «г», «к», «х» происходит при участии мягкого нёба с маленьким язычком и т. п.

Таким образом, каждый согласный рождается в результате действия соответствующих мышц артикулирующего речевого аппарата, которые необходимо ежедневно тренировать.

Особое внимание надо обратить на согласные, в формировании которых участвует кончик языка (д, л, н, р, т, ц, ч). Большинство неточностей в произношении этих согласных (особенно л, р) кроется в малой подвижности именно кончика языка. В формировании гласных должен участвовать глоточный резонатор, и для выработки прикрытого звучания нёбная занавеска должна занимать высокое (приподнятое) положение, — необходима тренировка мышц мягкого нёба и глотки. Такая тренировка абсолютно реальна вследствие поперечно-полосатого строения этих мышц. Кроме того, для достижения артикуляционной свободы рта необходима одновременная тренировка круговой мышцы рта и других лицевых мускулов: при помощи, например, последовательного произнесения гласных «у—о—а», с подчеркнутыми движениями нижней челюсти и губ.

ПРИЕМ ВЫРАБОТКИ ЕДИННОГО ПОТОКА ГЛАСНЫХ

Во втором разделе данной главы говорилось о различиях, существующих между вокальной и разговорной речью. Вкратце эти различия сводятся к следующему: *первое* — различия в функциях между речевой и певческой формантами; *второе* — различное количество тонов, охватываемых речевым и певческим голосом; *третье* — кантилена-певучесть; *четвертое* —

различия в характере дыхания — специальные приемы, большая сила и объемность в пении; *пятое* — наличие вибрато и *шестое* — резкая градация при артикуляции (формировании гласных) в речи и сглаженность ее в пении.

Именно шестое различие в работе над словом для нас наиболее важно, так как мы все время с ним сталкиваемся. Речь допускает и даже требует резкой артикуляционной градации. В пении же существуют свои особые законы, настоятельно требующие сглаживания этой резкости, особенно на первых порах обучения певца или в работе с хоровым коллективом. Только после достижения выровненности потока гласных и приобретения навыка четко формировать согласные не нарушая линии, работа над различными дикционными красками сможет дать свои результаты.

Одной из первых задач, которую нужно разрешить при настройке голоса, является достижение ровного звучания его (получение единого потока гласных). Чтобы добиться ровности звуковедения, поющий должен удерживать дальнюю часть полости рта (глотку) и гортань в возможно более устойчивом унифицированном положении. Технически это выражается в легкой «деформации» или «нейтрализации» гласных, сглаживании и выравнивании их резкого фонетического различия. Чем устойчивее положение гортани, спокойно и вместе неотступно движение выдоха, тем ровнее будут гласные. В то же время чем ровнее формировать гласные, тем более спокойным и устойчивым будет ощущать свой аппарат певец.

Для достижения выровненности гласных существует прием «смешивания гласных», которым пользовался такой крупный педагог XIX века, как Камилло Эверарди. Можно предположить, что Глинка также применял этот прием, предлагая петь гаммы на литеру «а» (итальянское, то есть слегка округленное), или прикрыто, так, как произносится русское ударяемое «а» (например, в слове «мама»). Об этом говорит Багадуров в «Очерках по истории вокальной педагогики» и Назаренко в предисловии к «Упражнениям для усовершенствования голоса» Глинки.

Эверарди не оставил никаких записей, но из воспоминаний его учеников: Дейша-Сионицкой («Пение в ощущениях») и Вайнштейна («К. Эверарди и его взгляды на вокальное искусство») известно, что он требовал округлять «а», «е» предлагал приблизить к «э», «и» к «ы».

Гласный «а» нередко звучит открыто. Для его округления и прикрытия к нему следует примешивать оттенки гласного «о»; гласный «е» можно окрашивать в «э» или придать ему едва заметный оттенок «ё», но ни в коем случае не допускать такого узкого произношения, когда после «е» слышится «й», например: «де-й-ва пе-й-чально сидит».

¹ Н. Н. Жинкин, Механизмы речи. Цит. изд., стр. 213—214.

² Л. Р. Зиндер, Общая фонетика. Изд. ЛГУ, Л., 1960, стр. 132.

Наибольшие трудности представляет гласный «и», так как в ряду гласных (а, о, у, е, и) он самый узкий по формированию полости рта, в пении чаще всего зажимается и звучит плоско и резко. Смешивать его с глубоким, гортанным гласным «ы», как предлагал Эверарди, вряд ли следует. Здесь лучше применить легкий оттенок «ю» (вернее немецкого «ii»). Это рассвободит «и» и поднимет его позиционно.

Что же касается самого «ы», то, как указывают Жинкин и Зиндер, в русском языке оно является своеобразным вариантом «и». Поэтому в пении его можно и должно несколько приблизить к звучанию позиционно высоко стоящего «и». Гласный «ы» требует очень внимательной отработки, так как вследствие своего гортанного характера он неудобен и, по существу, мало вокален. В тех случаях, когда правильная окраска того или иного гласного дается с трудом, можно применить чередование различных гласных, например: «о—а», «у — ю — и», «ё — е» и т. п.

Прием смешивания, «взаимопроницаемости» гласных следует применять очень осторожно, в пределах дикционной чистоты, не допуская такого положения, при котором может потеряться ясность и естественность вокальной речи и исказиться фонетика языка. Тонкость этого приема должна быть доведена до такого совершенства, чтобы слушатель его абсолютно не замечал, воспринимая легкую деформированность, затемненность гласных как нечто само собой разумеющееся.

ОСОБЕННОСТИ ЙОТИРОВАННЫХ ГЛАСНЫХ

Йотированные гласные, к которым относятся «е», «ю», «я» и «ё», в ряду всех остальных гласных занимают совершенно особое место. Такую привилегию им дает необычайная острота, своего рода «ядовитость» их произношения, которая, кстати, бывает иногда также и причиной их зажатости (узости). Прислушавшись к звучанию правильно сформированного йотированного гласного, например, «я», можно заметить, что чем дольше он тянется, тем отчетливее слышится гласный «а». Разница между гласными «я» и «а» имеется лишь в первый момент их звучания.

Что же здесь происходит? Формируя гласный «я», мы, на одно мгновение затронув, коснувшись полугласного «й» и как бы оттолкнувшись от него, немедленно переходим на гласный «а». То же самое будет и с другими йотированными гласными: «е», «ю», «ё», в конце которых будут слышаться соответственно гласные «э», «у», «о». Такая двойственность их звучания говорит о том, что по своему характеру эти гласные не про-

стые, а сложные и, если их воспроизвести графически, то они будут выглядеть следующим образом:

$$Е = И + Э$$

$$Ю = И + У$$

$$Я = И + А$$

$$Ё = И + О$$

При работе с солистом или же, что не меняет положения, с хором, надо все время иметь в виду, что как звучание, так и применение этих гласных имеет свои особенности. Так, при отработке потока гласных надо очень внимательно следить за тем, чтобы при произношении йотированных гласных сразу же после полугласного «й» появлялся соответствующий простой гласный. Например, в гласном «я» должен сразу же появиться гласный «а». Если упустить этот момент, то основной простой гласный звук может не достигнуть достаточно свободного вокального звучания.

В некоторых случаях йотированные гласные могут принести очень большую пользу именно благодаря своей остроте. Например, когда начинающий певец или хоровой коллектив поет вялым, расплывчатым, недостаточно ярким звуком. Умелое применение этих гласных обязательно активизирует и сконцентрирует атаку. В то же время при общей зажатости звука, отсутствии хотя бы относительной свободы, применять при распеве йотированные гласные следует очень осторожно.

РАБОТА НАД ДИКЦИЕЙ

Работа над дикцией является следующей ступенью к мастерству владения словом в пении. Все, что мы рассматривали до сих пор, относится к артикуляции, которая служит фундаментом для дикции, так же как дыхание служит фундаментом для звука. Мастерство дикции, ее четкость и ясность основывается на максимально совершенном звукообразовании. Следующая задача певца — овладение культурой слова в пении. Эта задача певца в сравнении с задачей инструменталиста осложняется тем, что он имеет дело с синтезом музыки и слова и, следовательно, в своем исполнении обязан гармонично сочетать творение поэта и композитора. Истинный художник-певец не имеет права выдвигать на первый план одно за счет другого. Певец должен прежде всего петь в полном смысле этого слова, но в то же время помнить, что пение, даже очень красивое, но не наполненное глубоким содержанием, переданным через логичное, выразительное, рельефное

слово — малоинтересно, быстро надоедает и теряет всякую ценность.

Для ясности и выразительности слова огромное значение, помимо четкости произношения, имеет логическая акцентировка, фразировка. Монотонное выпевание отдельных звуков превратит любое вокальное произведение в бессмысленное наизывание слогов. В нем будут безнадежно тонуть целые слова, фразы, периоды. В результате звучание голоса и хора, само по себе может быть и красивое, будет лишено всякого смысла. Напротив, осмысленная фразировка заставит активизироваться мысль и волю певца, усилит возбудимость эмоциональных центров нервной системы, импульсы которых, в свою очередь, усилят воздействие на голосовой аппарат, усилят четкость и выразительность слова.

Для этого певец должен уметь пользоваться красками гласных и согласных. Гласные в этом смысле чрезвычайно гибки. Их можно сомбрировать (затемнять) и высветлять, петь широкоразвернуто и как бы сворачивать и т. д. и т. п. В них можно находить тончайшие цветовые, тембровые оттенки, владение которыми даст певцу богатейшую палитру выразительных средств.

Согласные также имеют свои краски, несмотря на то, что место их образования сугубо стабильно. И все же и они могут быть сказаны различно: мягко или, напротив, твердо, резко, коротко или удлинненно, ласкающе или яростно и т. п.

И, наконец, певец должен всегда помнить, что четко, ясно сказанное слово, правильная акцентировка, фразировка, динамика, нюансировка, игра красками слова — обязательны, но это еще не все. Только синтез всех этих условий, плюс глубокая продуманность, эмоциональность, проникновение в образ, даст право на звание певца-художника. В результате пение становится выразительным и ярким и, не теряя певучести — кантилены, приобретает качества музыкально-драматической речи, в которой внутренний смысл каждого слова, фразы еще углубляется и подчеркивается всеми оттенками и изгибами мелодии.

Овладение технической и художественной стороной дикции, так же как дыханием и звукообразованием, — это единый творческий процесс, слагающийся, однако, из нескольких элементов:

1. Работа над ясностью и понятностью произносимого текста.

2. Соотношение певческой дикции с литературной разговорной речью (орфоэпия в пении).

3. Особенности произношения в зависимости от образа.

Работа над ясностью и понятностью текста — первый этап работы над дикцией, имеющей свои законы и особенности.

Надо сказать, что о работе над словом в пении нет ни одного специального труда. В книгах по постановке голоса главное внимание отводится дыханию и звукообразованию. В вопросах дикции речь идет в основном о выработке гласных, что же касается согласных, то эта сторона разработки дикции затрагивается мало и очень кратко. Между тем четкость дикции в основном зависит именно от согласных.

По свидетельству ученика Камилло Эверарди Вайнштейна, он особое внимание уделял произношению согласных и даже утверждал, что можно придать согласному тот или иной оттенок: любви, злости и т. п.

К сожалению, Вайнштейн не приводит в своих воспоминаниях методов, которые Эверарди применял для выработки четкой дикции, кроме мимолетного указания об удвоении согласных.

Станиславский в воспоминаниях о Шаляпине указывает: «Согласные являются самыми важными потому, что именно они пробиваются через мощь оркестрового сопровождения... Некоторые певцы поют, и вы не понимаете слов... Они поют только одни гласные, а согласные исчезают... Шаляпин допевал каждую согласную... Все лучшие певцы итальянской школы в совершенстве владели дикцией...» и далее: «Певцы хорошо знают гласные, но не знают звучности согласных...»¹

Отсутствие специальной литературы о дикции в пении объясняется сложностью вопроса. Разрешить его можно только общими усилиями вокальных педагогов и дирижеров хора. Поэтому, не претендуя на новые открытия, попытаемся разобраться хотя бы в общих чертах этого важнейшего вопроса вокальной методики.

В работе над голосом большое значение имеет постепенность.

На первых порах перед певцом, а также перед хоровым коллективом, особенно непрофессиональным, нельзя ставить одновременно несколько задач, так как не натренированные соответствующим образом голосовой аппарат и нервные центры не в состоянии сразу охватить их многоплановость.

Например, чрезвычайно трудной задачей является одновременная выработка кантилены (певучести) и четкой дикции. В результате попыток добиться одновременно того и другого чаще всего получается крен в сторону дикции за счет снятия кантилены, между тем как основой искусства пения, его существом является именно кантилена. Бывает, хотя и реже, обратное явление.

¹ Ф. И. Шаляпин, т. II. Статья «Станиславский о Ф. И. Шаляпине». «Искусство», М., 1957, стр. 145—146.

Постепенность в работе как над звуком, так и над дикцией, снимет излишнюю нагрузку с голосового аппарата и, что самое важное, с центральной нервной системы и позволит безболезненно и органично разрешить поставленную вокальную задачу. Об этом следует всегда помнить как молодым педагогам по вокалу, так и начинающим хормейстерам.

Перед певцом или хоровым коллективом следует всегда ставить максимально конкретную задачу, а для этого необходимо прежде всего уяснить ее себе самому.

Конкретность заставит певца не механически, а вполне сознательно тренировать свою психику, волю и голосовой аппарат в определенном направлении.

В предыдущих разделах говорилось о том, что на первых порах обучения пению первенство принадлежит гласным. Это необходимо для выработки единого потока гласных, для уничтожения пестроты в звучании голоса. Считаем необходимым снова напомнить, что сглаженность гласных должна быть проведена настолько тонко, чтобы эта легкая деформированность не приводила к их искажению и воспринималась слушателями как нечто само собой разумеющееся.

По мере отработки гласных наступает такой момент, когда должна быть усилена роль согласных. Отсюда, собственно, и начинается работа над дикцией.

Попытаемся разобраться, в чем существо этой работы. Если в формировании гласных основную роль играет форма раскрытия рта, артикуляция глотки и края языка, то при формировании согласных доминирующую роль начинают играть уже не края, а кончик языка и его средняя и задняя части, зубы и подвижность и активность губ. Наибольшая нагрузка падает на переднюю часть и кончик языка, так как значительная часть согласных (д, ж, з, л, н, р, с, т, ц, ч, ш, щ) формируется при его участии. Губами произносятся пять согласных (б, в, п, ф, м) и лишь три (г, к, х) произносятся при помощи задней части языка.

Из четырех сонорных согласных три (н, л, р) формируются кончиком языка, и лишь одна сонорная «м» — губами.

При наибольшей количественной нагрузке на кончик языка он несет еще и большую качественную нагрузку, так как движения его при формировании каждого из согласных должны многообразно и тонко изменяться.

Все это говорит о том, что наибольшее внимание следует отдать тренировке подвижности кончика языка. Кстати, случаи косноязычия — невыговаривания отдельных букв — объясняются именно недостаточной его подвижностью.

При отработке дикции следует обратить внимание на одну особенность, с которой неоднократно приходится сталкиваться на практике. Обычно после требования усилить четкость сло-

ва певцы впадают в одну и ту же ошибку — начинают акцентировать слог, причем силовой напор приходится на гласный звук. В результате дикция несколько не улучшается, а в исполнении появляются грубые акценты, зачастую совершенно не оправданные содержанием.

Действия здесь должны быть прямо противоположные: для того чтобы отчетливее произносить текст в пении, надо, не трогая гласных, усилить, обострить чеканку согласных. Это, однако, не значит, что их надо всегда удваивать и утраивать, потому что за счет распухания во времени согласных уменьшается время звучания гласных, то есть разрушается кантилена. Напротив, согласные нужно формировать мгновенно, так, чтобы не прерывать линию течения звука, но зато все действия формирующего согласные артикуляционного аппарата следует максимально активизировать. Например, согласные «м», «п», «б» формируются путем смыкания губ. Чем крепче произвести это смыкание, тем резче будет прорыв воздуха через губы и отчетливее сформируется согласный.

Согласные «в» и «ф» произносятся путем прижатия нижней губы к верхним зубам. И здесь нужно делать то же самое: активнее производить именно это основное движение.

Согласные «ж», «з» и «с» отличаются своего рода «пронзительностью». Поэтому отрабатывать их следует с большим вниманием и осторожностью, особенно в хоровом коллективе, где нередко эти неотработанные согласные производят излишний шум — свист и жужжание, нарушается чистота тона в звучании хора и один из важнейших элементов хорового ансамбля — единая краска, единая манера произношения гласных и согласных.

Формирование всех остальных согласных также требует усиления, активизации именно тех движений артикуляционного аппарата, которые необходимы для формирования данного согласного звука. Степень этой активизации регулируется слухом и указаниями хормейстера.

В связи с этим возникает вопрос: нужно ли давать певцам какие-то специальные упражнения для языка и губ вне пения? На этот вопрос следует ответить отрицательно, так как условия, в которых формируются гласные и согласные, в речи и в пении различны. Исключением являются те случаи, когда певец страдает каким-либо серьезным речевым дефектом, требующим специальной тренировки, входящей в компетенцию лечебных фониатрических кабинетов.

Вайнштейн в своих воспоминаниях пишет, что Эверарди не признавал никаких специальных упражнений и при неповоротливости языка заставлял петь la, le, li, lo, lu. С этим требованием следует согласиться, но включить в работу также и другие согласные. В соединении с гласным, то есть la, le, li, lo,

lu; ma, me, mi, mo, mu; da, de, di, do, du и т. п. их можно петь на одном звуке или на любом другом упражнении. Выбор вполне зависит от педагога-вокалиста или от хормейстера. В первом случае вопрос решает индивидуальный подход, во втором — конкретная дикционная задача, которую ставит перед коллективом хормейстер.

Такая тренировка несомненно может дать хорошие результаты и облегчит непосредственную работу над текстом.

Здесь возникает масса новых задач в связи с бесконечными и самыми разнообразными комбинациями гласных и согласных. Охватить все возможные случаи чрезвычайно трудно, поэтому упомянем лишь некоторые из них.

Если в фразе встречаются два одинаковых согласных, из которых один оканчивает слово, а второй служит началом следующего слова, то они могут быть произнесены различными приемами. Вот несколько примеров.

1. Если согласный звук сонорный, то он сливается в один удлиненный звук: «Об одномоллю, несчастный» (Глинка, «Улюблю, ты мне твердила»), «Скажи, зачем явилась ты очам-моиммлада Лила» (Глинка).

2. Если согласный глухой, то он должен быть произнесен раздельно: «Нет — тайная дума» (Глинка, «Попутная»), т. е. так, чтобы не получилось «не-тайная дума»; «Когда будет взят — тобою» (Глинка, «Бедный певец»), а не «взя-тобою».

3. Согласные, стоящие в конце слова, замыкающие его, ни в коем случае не должны проглатываться. Их следует даже слегка подчеркивать с тенденцией к удвоению — «а голос-с так-к дивно звучал-л» (Чайковский, «Средь шумного бала»), то есть таким образом, чтобы не получилось «голо-тадивно звуча» и т. п.

4. Согласные в середине слова следует подчеркивать, а порой и удваивать. Особенно это относится к согласному «р», например в таких случаях: «Скр-рой меня, бур-рная ночь» (Рубинштейн) или «Стой, мой вер-рный, бур-рный конь» (Глинка, «Фантазия») или в словах: «гроза», «гремит», «гор-дый» и т. п.

5. В русском языке очень часто встречаются несколько согласных в середине слова. Их надо произносить одним мгновенным движением всех частей речевого аппарата, участвующего в их формировании, ни в коем случае не допуская какого-то дополнительного гласного звука между ними, например, «Толь-е-ко уз-ы-нал я тебя и т-ы-репетом слад-ы-ким впер-ы-вые» (Глинка) и т. п. Такой прием допускается только в русской народной песне.

При наличии дикционных трудностей во время разучивания какого-либо произведения вполне допустим подбор специальных упражнений, конечно на пении, в виде отдельных

слов, слов или целых фраз, включающих нужные комбинации гласных и согласных.

Весьма существенным, если не решающим условием при отработке гласных и согласных, является максимальная рас-свобожденность и гибкая подвижность нижней челюсти. Поэтому при тренировке надо очень внимательно следить, чтобы при произнесении каждого слова в любой комбинации гласных и согласных нижняя челюсть мгновенно и четко опускалась, откидывалась вниз, давая выход звуку. Особенно надо следить за этим при произнесении согласных в соединении с гласными «е» и «и». Разумеется, все должно производиться в пределах произносительных норм.

Существенным качеством, определяющим культуру певческой дикции, является *соотношение ее с литературной разговорной речью*, то есть соблюдение правил орфоэпии.

Следует все время помнить, что певческая орфоэпия несколько отличается от речевой из-за особых условий при образовании певческих гласных и наличия определенных рамок, которые предъясняет музыкальная нотация.

Рассмотрим некоторые общие случаи и правила, которыми следует руководствоваться при выработке правильной певческой дикции и нарушение которых приводит к искажению точности и красоты русского языка в пении. Например, пишется «сегодня», «хорошо», «его», «кого», «всего» и т. п. Произносятся же, согласно правилам орфоэпии: «с^еводня», «х^арашо», «е^ево», «к^аво», «п^ес^ево», и т. п. Это правило относится как к речевой, так и к певческой орфоэпии.

В певческой практике наблюдается пестрота в произношении слов, оканчивающихся на слог «ся»: одни произносят его твердо, как «са», другие мягко. Наблюдается крен в сторону мягкого произношения, хотя пока преобладает еще твердое. Лучше придерживаться следующего правила: если перед окончанием «ся» стоит твердый согласный, то его следует произносить как «са»: «Сердце бьет-са, мчит-са младость» (Глинка, «Венецианская ночь»). Если же окончание «ся» следует после полугласного «й» или мягкого согласного, надо произносить «ся» мягко: «Лейся, песенка моя» (Глинка, «Жаворонок»), «Не отходи от меня, друг мой, останься со мной!» (Чайковский, «Не отходи от меня»).

В таких словах, как «сирень», «свирель», «пионер», «милиционер», «шинель» и т. п., иногда мягкое «е» подменяют твердым «э», произнося их так: «сирэнь», «свирэль», «пионэр», «милиционэр», «шинэль». Разумеется, такое искажение орфоэпии этих и подобных им слов совершенно недопустимо.

В речевой орфоэпии существует множество случаев редукции (смягчения), а иногда полного исчезновения гласных. В пении редукция производится в том случае, и то относительно,

если на этот гласный падает короткая длительность, а не длинные или слиганные ноты. Что же касается случаев исчезновения гласных в речи, (например, в слове «колокола» — к'л'к'ла), в пении это совершенно исключается, так как звучащая мелодия требует непрерывного звучания гласного. Это положение относится ко всем гласным и ко всем их сочетаниям.

В тех случаях, когда один и тот же гласный заключает первое слово и начинает второе, он должен произноситься раздельно при стоянии мелодии на месте (на одном звуке), и слитно, когда мелодия движется, то есть изменяется высота звука.

В речи часто окончания слов на гласные смягчаются. Например, при чтении стихотворения А. Толстого «Колокольчики», слова «степные» и «темно-голубые» произносятся с редуцированной окончанием, при котором гласный «е» почти переходит в «и», то есть «степныи» и «темно-голубыи». При исполнении же романса Булакова «Колокольчики» эти слова следует произносить так, как они написаны, то есть с окончанием «е», а не «и», в противном случае текст прозвучит несколько нарочито и недостаточно вокально.

Таких примеров можно привести очень много, и в работе над дикцией в пении к ним надо относиться чрезвычайно внимательно.

В отличие от *гласных*, которые существенно разнятся в пении от речи, между певческими и речевыми *согласными* нет никакого различия, и все их особенности, заключающиеся в оглушении, озвончении, смягчении, уподоблении, в пении остаются неизменными. В речи бытуют некоторые случаи неправильного произношения, которые ни в коем случае не следует переносить в пение. Например, полное смягчение согласного «р» перед мягкими губными и зубными — *смерть*, *первый*, *горлица* и т. п. — неправильно, его надо произносить твердо. К такой же неправильности следует отнести смягчение согласного «ц» и предшествующего ему «н», например «*станьция*», «*Франция*», вместо «*станция*», «*Франция*» и т. п.

В исполнительской практике нередко можно услышать такое произношение слов «*счастье*», «*блещет*», и «*любовь*» — «*шэчэстье*», «*блешэчет*» и «*любовэ*» вместо «*шышэстье*», «*блешышет*» и «*любофэ*». Подобное искажение орфоэпии этих слов также совершенно недопустимо.

Следует отметить, что вопрос орфоэпии в пении чрезвычайно сложен, и, вероятно, этим можно объяснить отсутствие по нему специальной литературы, кроме вышедшей в 1958 г. книги Садовникова «Орфоэпия в пении». Этой книгой и рекомендуется руководствоваться всем интересующимся вопросом певческой орфоэпии.

Правильность произношения текста во многом также зависит от знания особенностей речи той эпохи, того стиля, в котором написано данное произведение. В связи с этим возникает новая проблема — особенности произношения текста в зависимости от стиля и образа. На данном этапе вопрос работы над дикцией перерастает в интереснейшую и сложнейшую проблему художественного воплощения вокального произведения. И здесь русский язык несет в себе совершенно безграничные возможности. О его необычайной мощи и выразительности писал еще Ломоносов: «Язык российский соединяет в себе величие испанского, живость французского, крепость немецкого, нежность итальянского, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языков»¹. В русском языке заключена богатейшая палитра красок. Воплощением этого неисчерпаемого богатства является поэзия Пушкина и Лермонтова, проза Толстого и Тургенева; в современной литературе — красочный язык Шолохова, удивительно поэтическая проза Пришвина, Паустовского и т. п.

«В самом стихе Пушкина слышится музыка» — говорил Чайковский. Не случайно произведения великого поэта так широко представлены в музыке русских композиторов.

Величие русского языка оказывало и оказывает прямое воздействие на исполнительскую культуру русских певцов. Отсюда и выросло единство — синтез музыкального и речевого образа в их творчестве. Наиболее гениальное воплощение этого синтеза представлено в творчестве великого русского певца Ф. И. Шаляпина.

Человеческий голос, как никакой другой инструмент, способен передавать тончайшие оттенки всей гаммы человеческих чувств, переживаний, событий, так как здесь музыка в соединении со словом глубоко раскрывает художественный образ произведения и благодаря этому приобретает огромную силу выразительности.

Как же подойти к разрешению поставленной задачи? Как раскрыть все богатства языка средствами дикции, как сделать пока только лишь четкое слово носителем образа? Да и существуют ли эти особенности произношения, или же, исполняя, например, старинный русский романс, народную песню, оперный хор или арию, мы можем оставить наше произношение совершенно одинаковым?

Попытаемся ответить на все эти вопросы, обратившись к творчеству великих русских певцов.

¹ М. В. Ломоносов. Предисловие к Российской грамматике. Цит. по кн.: В. Н. Аksenov. Искусство художественного слова. Изд. АПН, М., 1962, стр. 69.

Общеизвестна запись старинного русского романса «Утро туманное» (музыка Абаза, слова Тургенева) в исполнении народной артистки СССР Н. А. Обуховой.

Первая фраза, спетая с глубокими акцентами (как бы «приседаниями») и на удлинённом «и» в слове «туманное», темная, несколько завуалированная окраска звука, сразу же придает исполнению совершенно определенный характер. Само слово произносится преувеличенно четко, предельно выпукло, настолько, что приобретает почти осязаемую объемность, скульптурность. Все это, а также украшение и портаменто придают стилю исполнения декламационность и даже некоторую аффектацию.

Великолепное мастерство артистки проявляется в глубоком проникновении в стиль, в образ произведения, в задушевности, в исключительном чувстве меры. Это последнее обстоятельство особенно важно, так как потеря чувства меры или перенос этих средств выразительности на произведение иного стиля, несомненно, произвело бы отрицательное впечатление.

Можно ли исполнять старинные русские романсы иначе? Да, но в таком случае они в какой-то степени теряют свой особый стиль. Однако, применяя все эти приемы, исполнитель не должен переходить границы, дабы не впасть в гротеск, а пародию на стиль.

Посмотрим, как обстоит дело с русской народной песней. Некоторые певцы поют ее, как оперную арию или романс, другие подражают звучанию хора им. Пятницкого, третьи смешивают русский стиль с цыганским. Ясно, что и то, и другое, и третье — приемы в достаточной степени неверные. Обратимся к одному из лучших исполнителей русской народной песни Ф. И. Шаляпину. Он никогда не подражал формально народной вокальной манере, однако никто не передавал так, как он, стиль русской народной песни, ее широту, напевность. Слушая Шаляпина, приходишь к выводу, что для исполнения ее совершенно не требуется «открытый», «белый» звук или какое-то особое простенькое слово. Она должна быть исполнена в соответствии с образом, глубоко задушевно, без нарочитой внешней выразительности, так, как Шаляпин исполняет «Ноченьку», или же лукаво-залихватски, как «Вдоль по Питерской».

В «Ноченьке» слово подается очень мягко, просто, гласный несколько темноватого оттенка. Контрастом может служить песня «Вдоль по Питерской» — здесь звук несколько открылся, слово стало более развернутое. Появились характерные для русской народной песни связи слогов посредством промежуточного гласного: «Вдоль-е по Питер-ы-ской».

При исполнении русской народной песни центр тяжести, не снижая четкости дикции, переносится с согласного на

гласный звук. Он необычайно широк, окраска его в основном светлая, а распевность кажется беспредельной.

Наконец, возьмем дикцию в оперной арии или романсе. И здесь она также должна всецело зависеть от образа. Нельзя, например, спеть колыбельную песню и арию Мефистофеля в одинаковой манере дикции. Шаляпин говорил: «Человек не может сказать одинаково окрашенным голосом: «я тебя люблю» и «я тебя ненавижу». Будет непременно особая в каждом случае интонация...»¹ и, добавим, соответственно различная интенсивность слова.

Эта «особая интонация» и «различная интенсивность» ярко различается, если сравнить исполнение Шаляпиным таких диаметрально противоположных по характеру и образу произведений, как Куплеты Мефистофеля из оперы «Фауст» Гуно и «Элегия» Массне.

В Куплетах — сарказм, издевка, воплощенное торжество злого духа. Звук яркий, светлый, металлический; слово чеканное, развернутое, едкое, как бы «швыряется» в толпу.

Исполнение «Элегии» Массне представляет собой полную противоположность. Здесь слово как бы собралось, свернулось, стало мягким, ласкающим. На словах «все унесла ты с собой» и «солнца свет» слово-звук открывается, разворачивается, приобретает более яркий, с оттенком глубокой горечи, характер. Затем опять идет «свернутое» слово, разворачивается только на словах «сердце мое» и в конце романса снова закрывается, темнеет, придавая исполнению удивительно грустный, задушевный характер. В исполнении Шаляпина особенно ясно видно единство слова и звука, ясно, что слово в пении может получить необходимую выразительность только при помощи гибкого, богатого по палитре красок звука. Природа ли это? Нет, это колоссальная работа. Сам Шаляпин, обладавший титаническим талантом, писал: «Я, вообще, не верю в одну спасительную силу таланта без упорной работы. Выдохнешь без нее самый большой талант, как заглохнет в пустыне родник, не пробивая себе дорогу через пески...»² Только в результате неустанной, глубокой и тончайшей работы может возникнуть та вершина мастерства, которой сумел достигнуть великий русский певец.

Что же надо делать, чтобы хотя бы приблизиться к этой вершине, какими путями к ней надо идти? Если для выработки единой манеры дыхания, звука, дикции существуют единые технические приемы, то при исполнении вокального произведения надо в каждом отдельном случае находить присущую

¹ Цит. по кн.: И. К. Назаренко. Искусство пения. Музгиз, М.—Л., 1948, стр. 440.

² Там же, стр. 449.

ему вокальную форму и манеру подачи слова не от одной только техники, а через глубокое проникновение в образ, идею, внутренний смысл произведения.

В работе над произведением нельзя ограничиваться только его изучением, нужно узнать все, что может быть с ним связано: историю его создания, эпоху, стиль, произведения других жанров, аналогичных ему, и т. п.

Работая над дикцией, надо помнить, что слово никогда не должно впадать в конфликт с музыкой. И здесь мы снова сталкиваемся с необходимостью постепенного подхода к конечному результату — выразительному, художественному исполнению вокального произведения. Поэтому в начале работы над произведением не следует добиваться особой подчеркнутости и выразительности слова, так как это может нарушить кантилену, нарушить логику музыкальной речи. Лишь постепенное «впевание», шлифовка звука и слова даст нужный результат.

Основная задача — понять произведение, правильно прочесть текст, разгадать и расшифровать подтекст, прочувствовать его, облечь в соответствующую вокально-техническую и дикционную форму. Только тогда, как результат этой кропотливой, но благодарной работы, может возникнуть тот синтез музыки и слова, дающий максимальную выразительность, гениальное воплощение которого мы видим у Шалапнина.¹

¹ Проблема художественного воплощения вокального произведения, вследствие ее сложности, должна служить темой специального труда, в данном же изложении она лишь слегка затронута.

ГЛАВА V

ДЕФЕКТЫ ЗВУКА И СЛОВА

К наиболее часто встречающимся дефектам звучания можно отнести следующие: качание-тремоляцию, горловой призыв, гнусавость, открытый (белый) звук, форсировку, фальшивую интонацию, вялое звучание, подъезды и т. п.

Тремоляция и качание — наиболее тяжелые дефекты в звучании голоса прежде всего потому, что не всегда можно установить причину их появления.

Человеческий голос при пении не тянется ровно, а разлагается на ряд отдельных частей или периодически пульсирующих колебаний. Это так называемая вибрация голоса. Нарушение периодичности вибраций превращает музыкальный звук в шумовой.

Многими исследователями установлено, что оптимальная частота вибрации 6 раз в секунду придает голосу особую звучность и выразительность. Иногда эта норма нарушается в ту или иную сторону, причем меньшее количество вибраций (с частотой 4—5) вызывает качание, а большая частота вибраций (8—9) вызывает тремолирование голоса.

Качание и тремолирование встречается как у молодых певцов, так и, к сожалению, у вокальной молодежи. Было высказано много догадок о причине появления этих дефектов. Полагали, что тремолирование зависит от неравномерности (асинхронности) работы связок, которые являются парным органом и зачастую бывают различны по длине и толщине. В результате одна из них отстает, получается неполное звучание в унисон. Некоторые медицинские наблюдения опровергают существующий взгляд на то, что тремолирование и качание голоса есть лишь результат неправильной постановки голоса.

Фониатр доктор Левидов придерживался того мнения, что качание-тремоляцию следует рассматривать как заболевание голосового аппарата.

Бывают случаи, когда в результате длительных занятий удается ослабить этот порок, но очень редко оказывается возможно уничтожить его полностью.

Почему же вибрация и качание-тремолирование голоса, являясь, по существу, проявлением одного и того же акустического явления, производит на слух различное впечатление? Видимо, все зависит от разницы в характере слухового раздражения. Имеет значение также и то обстоятельство, что разница колебаний здесь не только количественная, но и качественная: при качании и тремолировании переход от одной пульсации к другой происходит не постепенно и мягко, а резкими толчками.

Можно ли бороться с этим недостатком? Прежде всего, если вы получили такого ученика в индивидуальном порядке или имели неосторожность включить в свой хоровой коллектив такого певца и у вас нет никакой возможности убедить его в том, что ему лучше не заниматься пением, вы должны быть готовы к тому, что работа здесь предстоит длительная, упорная и не всегда несущая успех. Наличие таких певцов в хоровом коллективе будет, конечно, отрицательно влиять на общее звучание, и надо принимать все возможные меры к исправлению звучания этого певца, либо к выводу его из хорового коллектива.

Педагогическая практика говорит, что качание и тремоляция могут быть связаны не только с органическим недостатком. Нередко они бывают результатом постоянной форсировки звука и неправильного дыхания. Для выяснения причины этого недостатка надо прежде всего снять форсировку, предложив ученику петь не громче *mf*, затем проверить правильность его дыхания и начать тренировку ровного, без толчков, выдоха. Затем, если это возможно по обстоятельствам, надо посадить такого певца на специальный вокальный режим, то есть пение упражнений с закрытым ртом (на согласный «м») и пение упражнений с открытым ртом, хорошо прикрытым звуком, на ряде последовательных тонов в пределах не больше квинты.

Темп следует выбрать такой, который максимально позволял бы снимать качание. Только постепенно, по мере успокоения и выравнивания звука, можно усложнять упражнения, расширять их диапазон и ускорять темп. Из гласных лучше всего способствуют исправлению качания и тремоляции гласные «у» и «о». Если все эти меры не помогают, певца следует направить для исследования к врачу-фониатру.

Горловой призывок также является тяжелым недостатком, хотя не в такой степени, как качание и тремоляция. Эверарди считал его очень трудным недостатком, требующим не одного года для исправления, а иногда считал возможным оставить его, как это было с знаменитым итальянским певцом тенором Марио, у которого в диапазоне оказалось 2—3 ноты с горловым оттенком. «Я пробовал, — рассказывал Эверарди, — и дал ему несколько уроков, но потом решил, что это бесполезно и чудного голоса Марио нельзя трогать... Я боялся его переучивать и сказал ему: пой, как поешь».¹ Это, разумеется, исключительный случай, большей же частью горловой оттенок чрезвычайно неприятен для слуха, и от него лучше избавиться.

Для исправления этого недостатка можно применить весьма действенный прием, который неоднократно проверялся на практике, — пение на гласный «о». Можно также применить еще один прием. Дело в том, что горловой призывок довольно часто появляется в результате неправильного понимания сущности опоры звука и в логоне за ней. Певец, поющий «на горле», пришел к этому благодаря поискам опоры через напряжение мышц, не отдавая себе отчета в том, насколько ложно такое представление о ней. В результате звук получил мышечную опору вместо дыхательной и приобрел неприятный, сжатый горловой призывок.

После разьяснения ученику причин появления недостатка надо снять его звук с кажущейся опоры, не боясь временной потери силы, звучности и блеска. Затем очень осторожно, постепенно концентрировать звук, добиваясь большей звучности и блеска уже на новой основе, то есть на дыхании при свободной, ненапряженной гортани. Освобождению гортани поможет облегченное пение на гласный «у» (как бы «выдувание» звука) и пение с закрытым ртом. Снятию сжатия горловых мышц помогает пение с придыхательной атакой, то есть присоединение к гласному на каждом звуке согласного «х».

Если для певца-солиста горловой призывок весьма нежелателен, то в массе хора он большой беды не представляет. Все же певцу лучше от него избавиться.

Гнусавость — дефект, для слуха достаточно неприятный. Он является следствием либо какого-то заболевания, и тогда надо обращаться к медицинской помощи, либо следствием плохого певческого навыка в результате вялой, низко провисшей небной занавески. При таком ее положении звук в основном проходит через нос, получая гнусавый оттенок.

Для уничтожения этого дефекта достаточно приподнять

¹ Цит. по кн.: И. К. Назаренко. Искусство пения. Музгиз, М.—Л., 1948, стр. 196.

нёбную занавеску. Подъема ее можно добиться, во-первых, через зрительный контроль — глядя в зеркало, широко раскрывая рот и глотку; во-вторых, проанализировав это ощущение, включить звук лучше всего на гласный «у» или «о», так как при формировании их нёбная занавеска значительно сокращается. Губы должны быть очень активны, рот хорошо раскрыт.

Открытым (белым, плоским) звуком довольно часто страдают не только отдельные певцы, но и целые хоровые коллективы. По поводу этого недостатка доктор Левилов писал: «Певцы, злоупотребляющие открытым звуком, скоро обнаруживают склонности к детонированию, тремолтированию и быстрому изнашиванию голоса». Хор, поющий открытым звуком, по существу является лишь неорганизованным собранием «кричащих» индивидуумов. «Кричащих» — потому что открытый звук, который, кстати, нельзя приписать к художественной категории, это почти всегда крик; «неорганизованных» — потому что в понятие «организованный хор-ансамбль» обязательно входит также настройка его вокального звучания. Следовательно, хор, претендующий на классификацию «академический», должен звучать прикрито во всех партиях, начиная от баса и кончая первым сопрано. Ясно, что солисты должны петь также прикритым звуком. Это мы слышим у всех первоклассных певцов Советского Союза и зарубежных стран. Достаточно вспомнить Луиз Маршалл, Марио дель Монако, З. Долуханову, П. Лисициана, А. Соленкову, Е. Кибкало, И. Архипову и др.

Пение «открытым», «белым» звуком нередко является результатом применения чисто речевых гласных, выдвижения на первый план слова в ущерб звукообразованию, отсутствия выровненного, единого потока специфически певческих гласных.

Попытка искусственного «приближения» гласных, то есть формирование их только в передней части полости рта, без включения в работу полости глотки, также дает в результате не только антихудожественный «открытый», но к тому же и зажатый звук.

Этот недостаток часто появляется и вследствие ложного представления о путях достижения яркости звучания.

«Открытый» звук чрезвычайно беден по палитре красок, низок позиционно, не глубок и, как уже сказано, часто граничит с криком, особенно на верхах. Нюанс «*criapo*» при пении «открытым» звуком чрезвычайно затруднен и, как правило, снимается с дыхания.

С этим недостатком — как у отдельного певца, так и у хора — можно бороться приемом пения с закрытым ртом и на гласные «о» и «у», которые по своей природе звучат прикры-

то, а также при помощи высокой установки звука (высокая позиция).

Форсировка часто является следствием пения открытым звуком, но и при пении прикритым звуком тоже может появиться форсировка вследствие стремления придать голосу несвойственную ему силу. В результате дыхательная атака звука постепенно переходит в мышечную, затем появляется качание, неточная интонация, возможны заболевания голосового аппарата.

Если форсировка является следствием пения открытым звуком, прежде всего надо избавиться от этого недостатка, тогда форсировка отпадет сама собой. Нередко форсировку вызывает твердая, резкая мышечная атака (удар гортанью). Тогда действенным средством для снятия ее является перевод певца или хорового коллектива на мягкую или даже придыхательную атаку. Сила звука должна быть максимум *ml*. Этот прием и пение с закрытым ртом снимут форсировку, вернут голос на верный путь.

Для быстрого и эффективного излечения от форсировки совершенно необходимо объяснить певцам антихудожественность такого пения, его вред и опасность для голосового аппарата.

Фальшивая интонация (детонирование) проявляется по-разному: иногда это — повышение, иногда — понижение интонации. Порождают ее самые различные причины. Например, антимузыкальность певца или его неряшливость, небрежность, вялое или перегруженное дыхание, неправильное формирование звука, низкая позиция его. Причиной фальши в пении может служить также физическая слабость, переутомление, мутация и пр.

Прежде всего необходимо выяснить причины фальшивой интонации. Если она связана с общим состоянием организма или же самого голосового аппарата, певец должен прибегнуть к медицинской помощи. Все остальные причины, разумеется, кроме природной антимузыкальности, вполне исправимы в процессе обучения и требуют устранения того основного дефекта, который и вызывает фальшивую интонацию.

Для устранения этого крайне неприятного недостатка нужно прежде всего развивать общую музыкальность, музыкальный слух, воспитывать внутренний слух, развивать навыки самоконтроля певца. Пение упражнений следует проводить сначала с постоянным сопровождением инструмента, затем чередовать пение с сопровождением и без него и в конце концов снять сопровождение совсем. Такой прием будет повышать чувство ответственности и самоконтроль певца.

Пение упражнений на стаккато в быстром темпе — также довольно действенный прием для исправления интонации.

В процессе работы над художественным произведением необходимо приучать певца внимательно слушать сопровождение и, главное, рассматривать его не оторванно от вокальной партии, а как неотъемлемую составную часть произведения, в котором певец и аккомпаниатор — равноправные члены ансамбля.

Певцов, у которых фальшивая интонация не поддается исправлению несмотря на все принятые меры, вводить в состав хорошего коллектива не следует, так как они неизбежно нарушат его строй.

Вялый звук и подъезды. Эти два недостатка часто сопутствуют друг другу. Но один из них (подъезды) может быть и при любом звуке, как вялом, так и активном, так как появляется вследствие дурной привычки, ложного представления о кантилене или в погоне за дешевым эффектом. *Подъезд* заключается в том, что певец, начиная петь, не попадает сразу на требуемый тон, а берет несколько ниже и только потом через «глиссандо» выравнивает звук до заданной высоты. *Вялый звук* часто зависит от плохого дыхания, от отсутствия у певца развитой исполнительской воли, от робости и общей вялости характера, от недостаточной целеустремленности. В последних случаях с вялостью звучания бороться довольно сложно, и здесь многое зависит от самого певца.

Если вялый звук и подъезды происходят вследствие недостаточной активности дыхания, надо применять следующие приемы: твердую атаку; пение упражнений на стаккато, а затем попеременно с легато; пение произведений в быстром темпе и с острой ритмичкой; активизирование слуха и внимания.

Если подъезды являются лишь погоней за дешевым эффектом, с ними надо бороться также и через воспитание вкуса певца. Оба эти недостатка в сольном пении производят чрезвычайно отрицательное впечатление. Что же касается хоровой практики, то здесь они совершенно недопустимы, ибо, как фальшивая интонация, будут нарушать общий строй хорового коллектива.

Чрезвычайно тяжелым и плохо поддающимся исправлению недостатком является дрожание нижней челюсти.

Бороться с ним следует через общую установку звука, главным образом через организацию дыхания и расслабление артикуляционного аппарата. Ликвидация этого недостатка требует очень долгого времени и безграничного терпения как у педагога, так и у ученика.

К недостаткам как сольного, так и хорового пения должна быть отнесена пестрота звучания. В хоре она влечет за собой нарушение слияния голосов — вокально-технического ансамбля — внутри одной партии и общего ансамбля между всеми партиями. Бороться с ней хормейстер должен на общих

занятиях-репетициях в процессе вокальной работы с хором, прививая ему единую манеру пения. Значительную помощь могут оказать индивидуальные занятия певцов хора у вокальных педагогов, руководствующихся сходными принципами в постановке-настройке голосов.

Вот те основные недостатки, с которыми приходится сталкиваться в вокальной практике. Приемы для их исправления, конечно, не исчерпываются перечисленными, и каждый педагог может найти еще какие-то новые и, может быть, лучшие и более действенные.

В речи встречаются различные дефекты произношения, возникающие, например, от неудачного строения речевого аппарата: кривые или редкие зубы, неправильное смыкание челюсти, толстый, неповоротливый язык, дающий сюсюкающую, шепелявую речь, чрезмерно толстые губы. Короткая уздечка (перепонка, прикрепляющая язык к нижней челюсти) бывает причиной картавости, то есть плохого произношения согласных «р» и «л». Эти дефекты являются органическими и могут быть устранены лишь путем медицинского вмешательства.

В речи встречаются также и другие недостатки, которые исправляются в процессе обучения: общая вялость произношения, недоговаривание концов слов, фраз, тяжелое, неповоротливое слово, речь сквозь зубы, слишком быстрая, «пулеметная» речь и т. п.

При общем вялом произношении полезно заставлять четко произносить текст без музыки, брать произведения в быстром темпе с острым ритмом. Так как при этом обычно вялы прежде всего губы, для активизации их можно давать упражнения на слоги, в которых участвуют губные согласные, например: ба, бе, би, бо, бу, ма, ме, ми, мо, му — таким образом, чтобы губы крепко смыкались на согласных «б» и «м». Оттолкнувшись от них, как от трамплина, следует мгновенно переходить на гласные.

Недоговаривание концов слов, фраз можно скорее отнести не к дефектам речи, а к недоработке дикции, поэтому с этим явлением нужно бороться, применяя приемы, о которых говорилось в главе «Слово в пении».

В работе по исправлению тяжелого, неповоротливого слова вопрос разрешается, во-первых, установлением высокой позиции звука и, во-вторых, тренировкой артикуляционного аппарата, выражающейся в облегчении и ускорении произношения согласных, как бы взрывным приемом и мгновенном точном попадании гласного звука на данную интонацию.

С речью сквозь зубы следует бороться через свободное, широкое раскрытие рта, особенно на гласных «о», «у», «е», «и», причем в первое время это можно делать несколько пре-

увеличенно, с тем, чтобы потом, при освобождении нижней челюсти, привести к норме.

Быстрая, «пулеметная» речь — недостаток чисто разговорно-речевой, но он может в какой-то степени отрицательно влиять на слово в пении, поэтому нужно добиваться медленной, четкой речи, проводя для этого специальную тренировку.

В процессе работы над дикцией могут встретиться самые различные недостатки. Нужно прежде всего проанализировать их, установить причину возникновения, а затем уже решать, какими приемами следует с ними бороться.

В борьбе со всеми как звуковыми, так и с речевыми недостатками, огромная роль принадлежит самому певцу. Задача педагога — не механически устранять их, а научить самого певца сознательно работать, подчинять свои действия сознательным волевым устремлениям.

Необходимость этого подтверждается тем, что иногда даже при наличии тяжелых дефектов в первый момент осознания их голос певца вдруг начинает звучать совершенно свободно. И это, несомненно, является результатом максимально собранного внимания и подчинения мышечной системы голосового аппарата огромной силе волевого устремления центральной нервной системы. В следующий же момент недостаток может вернуться, так как мышцы голосового аппарата, как и все остальные мышцы нашего организма, обладают исключительной двигательной (моторной) памятью и автоматически стремятся возвратиться к привычным действиям. Надо все время помнить, что большое, целеустремленное напряжение воли имеет решающее значение в исправлении недостатков и в выработке определенных навыков.

В работе над исправлением дикционных недочетов большую роль может сыграть также и творческий, эмоциональный фактор, который активизирует и выправит слово там, где это уже кажется безнадежным технически.

ГЛАВА VI

РАЗЛИЧНЫЕ ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ

В сумму качеств, обязательных для певца-профессионала — в одинаковой степени как для солиста, так и для члена хорового коллектива, — входит владение всеми возможными техническими приемами, составляющими искусство пения. Само собой разумеется, что их должен хорошо знать и уметь показать педагог; дирижер хора.

Техника, технические приемы — это та оснащенность голоса, без которой невозможно высокохудожественное исполнение вокальных произведений любого стиля, любой эпохи. Вместе с тем техника должна быть доведена до такой степени совершенства и автоматизма, что сознание певца, в конечном результате, не должно в ней участвовать. Она превращается в неотъемлемую часть голоса и становится лишь средством для передачи идеи, образа, заключенного в произведении. Слушателю должно казаться, что, собственно, никакой техники нет, а есть поразительная легкость, непринужденность и простота исполнения; простота, являющаяся результатом законченного мастерства, путь к которому лежит только через четкое осознание сущности механизма всего комплекса технических приемов.

Необходимость владения максимумом доступных технических приемов относится абсолютно ко всем типам голосов, начиная от баса и кончая колоратурным сопрано. Из истории вокального искусства известно, что в старину именно так и обстояло дело, причем русская вокальная школа не является в этом смысле исключением. Багадуров в «Очерках по истории вокальной педагогики» указывает, что факт исполнения в 1755 году русскими придворными певчими оперы Арайя «Цефал и Прокрис» по либретто Сумарокова с довольно сложными партиями говорит о достаточной их технике. Там

же упоминается «певец из Глухова Марцинкевич, который пел труднейшие итальянские арии с искусными каденциями»¹ и другие русские певцы XVIII века, как, например, Марк Полторацкий (бас), не уступающий ему по мастерству.

В XIX веке выдвинулся целый ряд замечательных русских певцов. Среди них особенно выделялся знаменитый бас Осип Петров, который «исполнил в «Деревенских пещерах» Фиораванти партию баса-буфф, а в «Семирамиде» Россини партию Ассура, справлялся с труднейшей партией, испещренной фиоритурами, доступными только итальянским певцам хорошей школы, вроде Лаблаша, Тамбурини и Эверарди».²

Приведенные факты говорят о том, что прежде техникой колоратуры владели также и низкие голоса, и это подтверждает возможность и необходимость выработки ее современными певцами.

ПЕНИЕ ЛЕГАТО

Легато — кантилена — в старину на знаменитых конкурсах народных певцов являлась критерием для определения первенства среди них. Выработка этого драгоценного качества должна начинаться с первых шагов обучения. Для его достижения возможно даже *временное снятие четкости слова*. Если же забыть о кантилене и работать главным образом над словом, то неизбежно будут «снизифовым трудом» старания привить это качество певцу, а тем более целому коллективу.

Для выработки кантилены рекомендуется следующее: прежде всего устанавливается правильная позиция на первом гласном звуке (предположим, «а»), то есть опускается челюсть, активно приподнимается небная занавеска, форма рта овальная (сверху вниз), гласный зарождается четко, сконцентрированно, звук прикрытый. Переходить на следующий гласный нужно таким образом, чтобы изменения формы полости рта и глотки, необходимые для его образования, были минимальными. Выдох идет сплошным потоком, ни на секунду не прекращается атака звука. В момент перехода голоса на следующий гласный звук неотступный смычковый выдох-атака выносит его на нужную интонацию и позицию.

При исполнении вокальных произведений с текстом певец сталкивается с тем, что поток гласных разделяется множеством согласных, которые как бы разрезают на отдельные куски вокальную линию. Чтобы избежать этого, сохраняется

смычковый выдох, а согласные произносятся мгновенным единым движением формирующего их артикуляционного аппарата так, чтобы перерыв потока гласных был минимальным, и вместе с тем сохранялась бы дикционная четкость. Кроме того, применяется следующий общеизвестный прием: все гласные в тексте открываются, а все согласные, независимо от послогового построения слова, переносятся к следующему слогу-звуку. Выглядит это так: пишется — «Ноч-ной зе-фир стру-ит э-фир, шу-мит, бе-жит Гва-дал-кви-вир», поется: «Но-чной зе-фи-рстру-и-тэ-фи-р, шу-ми-тбе-жи-тГва-дал-кви-вир». Гласный тянется максимально долго, а согласный произносится в самый последний момент перед следующим слогом.

Прием этот, в общем, несложен, но требует упорной тренировки. В результате вырабатывается кантилена — легато (связное пение), то есть переход от одного звука к другому чисто, мгновенно, без прерыва звучания или перетягивания его через какие-либо промежуточные звуки (глиссандо или портаменто).

ПЕНИЕ СТАККАТО

Наравне с трелью пение стаккато — один из наиболее сложных технических приемов. Оно характерно для колоратурного сопрано, но не является исключительно его прерогативой. Все прочие типы голосов (включая басы), а также хоры, особенно профессиональные, обязаны владеть этим приемом.

Разработка стаккато необходима для овладения им не только как исполнительским художественным штрихом, но и как вспомогательным приемом для выработки легкости звучания и точности атаки, исправления интонации, уничтожения подъездов и пр.

Прежде всего необходимо твердо уяснить себе, что каждый звук стаккато — представляет собой не нечто оторванное, не зависящее друг от друга, а часть единой линии. Это значит, что стаккато не должно браться каждый раз заново, но, раз взятое, продолжается абсолютно одинаковым приемом, объемом, краской. Выработка ощущения единства движения и даст ровный, мягкий поток стаккато.

Производится стаккато при помощи перемежающейся (прерывистой) воздушной атаки (выдоха), сопровождаемой активными толчками диафрагмы и мягкой, гибкой реакцией гортани. Звук (предпочтительно на гласном «а», разумеется, если он по тексту не связан с другим гласным), должен быть высоко стоящим — головным, то есть обязательно озвученным головными резонаторами. Нижняя челюсть, так же как на

¹ В. А. Багадуров. Очерки по истории вокальной методологии, ч. III. Музгиз, М., 1956, изд. II, стр. 57.

² Там же, стр. 103.

кантилене, должна быть достаточно опущена, мягкое нёбо приподнято, звук прикрыт. Гласный должен формироваться высоко, сконцентрированно. Его нельзя насильственно выдвигать вперед, так как это повлечет сжатие глотки, мелкое, заторможенное движение и так называемое «стеклянное» (сухое) стаккато. Необходимо следить за тем, чтобы стаккато зарождалось не в результате удара гортанью, а на мягкой атаке и плотном дыхании. В противном случае позиция его будет низкая, и в нем не будет достигнута истинная легкость и подвижность.

Нередко у колоратур бывает природное стаккато. В таких случаях работа над ним очень незначительна. Но при отсутствии в голосе стаккато и, в особенности, с голосами, для которых этот прием не характерен, нужна очень длительная и настойчивая работа. Начинать разработку стаккато надо с очень медленного темпа, особенно при работе с хором. По руке дирижера хор поет стаккато на гласный «а» или временно с прибавлением какого-либо согласного (например, «б»), который позволит добиться более точной, одновременной атаки. Постепенно темп исполнения стаккато можно ускорять, но не раньше, чем будет достигнута мягкость и ровность движения.

При занятиях с певцом-солистом согласный можно не применять, так как в работе с ним отсутствует элемент ансамбля, который так важен в хоре, а на стаккато требует особой чистоты исполнения.

ПЕНИЕ FORTE и PIANO

Работая над этими нюансами, надо помнить, что в каждом forte должны быть заложены элементы piano, то есть мягкость и некоторый запас звучности, настолько, чтобы слушатель не ощущал «потолок» в звучании певца. Forte нельзя находить через твердую, жесткую атаку, через мышечный нажим; оно зависит от опорности дыхания, от эмоциональной наполненности.

В свою очередь, в каждом piano должны быть заложены элементы forte, то есть большая насыщенность и активность дыхания, которое даст звучащее, опорное piano и предохранит от бездыханного напевания.

При работе — как с хором, так и с солистом — над нюансом piano надо очень внимательно следить за дыханием, ибо хор, снимающий piano с дыхания, начинает сипеть и звучит очень слабо и неустойчиво, хотя и слышен благодаря своей массе. Солист же, поющий так называемым «химическим» piano, то есть без дыхания, будет просто неслышен, особенно с оркестром.

ТРЕЛЬ

В хоровом исполнении трель не применяется и принадлежит всецело сольному пению, но знать, как ее вырабатывать, хормейстер обязан.

У колоратурных сопрано нередко бывает природная трель. По качеству ей не уступает и выработанная трель, но она требует очень длительной, иногда многолетней работы над собой. Так, из истории вокального искусства известно, что знаменитая итальянская певица Паста не имела природной трели и работала над ней в течение шести лет.

Вырабатывается трель следующим образом: начинать надо с пения двух последовательных звуков (большая или малая секунда) в медленном темпе. Затем, очень постепенно, темп ускоряется и, наконец, доводится до трели, которая получается в результате свободных колебаний гортани. Трель должна состоять обязательно из двух звуков, а не представлять вибрато на одном. Позиция ее неизменно должна быть высокой, как на стаккато. При этом не следует допускать каких-либо движений губами и челюстью. Начинать изучать трель надо на piano, лишь постепенно увеличивая силу ее звучания.

ФИЛИРОВКА ЗВУКА

В старину говорили: «Не умеешь петь легато и филировать, значит ты не певец». И действительно, певец, не владеющий кантиленой и особенно филировкой звука, малоинтересен и обычно производит впечатление немзыкального человека.

Уметь филировать, это значит уметь «гнуть» звук, гибко оперируя всей шкалой динамических оттенков в зависимости от требований исполняемого произведения.

Как и все технические приемы, филировка звука требует большой натренированности дыхания (точнее, выдоха), его силы, гибкости и равномерности. Следовательно, начинать работать над филировкой можно только тогда, когда певец овладел основами дыхания и звуковедения.

В начале работы над филировкой звука лучше разделить этот прием на две части, особенно если дыхание у ученика не очень крепкое; на одно дыхание вести звук от pianissimo к forte и на второе дыхание — от forte к pianissimo. Затем весь прием можно соединить в одно движение, то есть на одно

¹ Термин «филировка» происходит от французского слова *filer* (un son) и означает — тянуть звук. В пении он приобретает особый смысл, означающий постепенное усиление звука начиная от pianissimo (pp), до fortissimo (ff) и затем вновь ослабление до первоначального pianissimo.

дыхание. В хоре это разделение делать не обязательно, так как можно применить цепное дыхание.

При отработке филировки надо иметь в виду, что нюансы *crescendo* и *diminuendo* — это изменения не только количественные, но и качественные. Они являются могущественнейшим средством выразительности. Однако выполнение их может осуществляться лишь при наличии технического навыка управления силой и скоростью выдоха. Чтобы добиться постепенного *crescendo*, надо, включив звук на легчайшем *pianissimo*, постепенно ускорять выдох, увеличивая его силу и плотность атаки. Добившись некоторых результатов, можно начинать работу над филировкой — *diminuendo*. Это делается путем замедления выдоха и уменьшения силы его, причем звук надо постепенно затемнять и «уводить назад и вверх в голову», как советовал известный педагог Прянишников, «до полного перехода в *mezzo-voce*».

Мастерство филировки звука делает певца даже с небольшими голосовыми данными более интересным в сравнении с певцом, обладающим выдающимся голосом, но не умеющим им управлять.

ПОРТАМЕНТО

Прием портаменто заключается в перенесении голоса с одного звука на другой при помощи глиссандо (скольжения) через все промежуточные ступени, находящиеся между этими двумя звуками. Портamento считается вполне допустимым и, в некоторых случаях, в целях особой выразительности, даже необходимым. Однако частое и беспорядочное его применение делает исполнение манерным и считается проявлением дурного вкуса. В некоторых случаях портаменто вообще недопустимо, так как нарушает стиль исполняемого произведения. Категорически запрещено портаменто при соединении двух звуков, отстоящих друг от друга на расстоянии секунды, так как такой способ пения будет производить впечатление «воя». Также не допускаются два или несколько рядом стоящих портаменто.

Несколько слов о переходах звука вверх и вниз на широких интервалах, особенно на октаве, ноне, дециме и т. д. Такие интервалы трудны прежде всего потому, что их верхний и нижний звуки обычно находятся в разных регистрах. Хотя формирование их должно производиться различными механизмами звукообразования и с использованием различных резонаторов, окраска и характер их звучания не должны отличаться друг от друга. В данном случае речь идет о пении

упражнений. При исполнении же художественных произведений краска звука любого интервала всецело зависит от исполнительских задач.

Для того чтобы певцы не расходовали лишний воздух, не выжимали звук искусственно вперед и точно попадали в интонацию, применяется специальный прием «экономизации» дыхания, получающийся в результате атаки звука не вперед, а как бы «на себя» и вверх. Сущность этого приема заключается в следующем: необходимо правильно — на высокой позиции — сформировать нижний звук таким образом, чтобы в нем технически и психологически перспективно уже был заложен верхний. Мягко, свободно открывается рот, гласный прикрыт, округлен, мягкое нёбо высоко приподнято. На верхнюю ноту звук переводится мгновенной и точной атакой «на себя и вверх», без перерыва или тормоза потока дыхания с сохранением краски и объемности звука. В этот момент глотка должна раскрыться немного больше и «принять в себя» верхний звук. При этом очень важно следить, чтобы верхний звук интервала не «отрывался» от грудного резонатора и в то же время позиционно не «задирался» слишком высоко, для чего его следует «осадить» приемом прикрытия.

При пении широких интервалов сверху вниз надо стремиться максимально точно удержать высокую установку — позицию звука. Этому будет способствовать спокойное, свободно зафиксированное положение гортани. Если же ей дать возможность совершить слишком резкие или ненужные движения, она немедленно позиционно сбросит звук. В результате все движение голоса будет ступенчатым и потеряет ровность и мягкость.

ДИАГНОСТИКА ГОЛОСА

Диагностика, то есть определение характера — типа голоса — имеет огромное значение вообще и особенно в начале обучения. Точная характеристика голоса дает педагогу ясную перспективу в его работе, обеспечивает применение правильных методических приемов и предохраняет от ошибок, часто влекущих за собой порчу и гибель голосов.

Принимая учащихся в музыкальные учебные заведения и в профессиональные или самодеятельные хоровые коллективы, надо очень внимательно и серьезно подходить к вопросу определения голоса. Будущих студентов должна прослушать достаточно компетентная комиссия с участием прикрепленного к данному учебному заведению квалифицированного врача-фониатра.

Принимая певцов в профессиональные коллективы (концертные и оперные хоры), также нужно приглашать на конкурсные просмотры врачей-фониатров, тем более, что в оперных театрах они всегда имеются в штате.

Если производится прием в самодеятельный коллектив, то полезно составить комиссию из дирижера — руководителя хора и, если имеются таковые, из вокальных педагогов. Что же касается участия в прослушивании врача-фониатра, то, так как в условиях самодеятельности оно большей частью невозможно, певцов, сомнительных в смысле здоровья и характера голоса, надо направлять в поликлинику для осмотра. Такой осмотр совершенно необходим, ибо у певцов, желающих учиться или начать профессиональную работу, врачом осмотром могут быть обнаружены патологические явления, которые явятся препятствием для певческой деятельности.

У некоторых певцов легко определить тип голоса благодаря ярко выраженным признакам. Иногда же попадаются

голоса, которые определить сразу довольно трудно, особенно у начинающих певцов, так как у них имеются признаки двух соседних типов, например лирического баритона и драматического тенора, или высокого меццо-сопрано и драматического сопрано. Предрешать их судьбу не следует, а, приняв такого певца условно, нужно выявить истинный характер его голоса в процессе работы и провести вторичное прослушивание.

Разумеется, длительную проверку можно производить в самодеятельности, может быть в музыкальных училищах, но никак не в консерваториях и тем более в профессиональных хоровых коллективах, куда должны приниматься люди не только с уже сформировавшимися голосами, но и обладающие определенными певческими навыками. Певцы с так называемыми «короткими» голосами (например, тенор или сопрано без верхов), но обладающие в остальном всеми необходимыми данными, солистами, конечно, не могут быть, но в хоре их можно использовать во вторых партиях (II тенор, II сопрано).

Бывают случаи, когда певец довольно долго поет одним голосом, например баритоном, а по природным данным у него оказывается тенор или бас. Возврат к природному голосу дает иногда очень хорошие результаты, но, берясь за перестройку голоса, надо учитывать, что она обязательно будет связана с целым рядом серьезных трудностей. Прежде всего, певец должен быть освобожден от любых видов пения, кроме занятий с педагогом по вокалу, так как при перестройке перемещается диапазон голоса, меняются регистры, тессitura и характер репертуара. В связи со всем этим должна перестроиться на совершенно иной лад сама психика певца, направленность деятельности его нервно-мозговых центров. Все, что было для него привычным, должно быть начисто отменено и забыто, и приобретены совершенно новые навыки, выработаны новые условные рефлексy. Ясно, что этот процесс чрезвычайно сложен, требует большого опыта, осторожности и терпения как педагога, так и ученика, и может продлиться в некоторых случаях несколько лет.

Комиссия при определении типа данного голоса должна знать заключение врача-фониатра о строении и состоянии голосового аппарата, особенно голосовых связок, по длине и ширине которых можно приблизительно установить тип голоса. Не последним фактором является тяга самого певца к той или иной тесситуре. Но все же пока решающее слово в этом вопросе принадлежит вокальному педагогу.

Следует подчеркнуть, что при существующих методах определения голосов могут допускаться ошибки. Дальнейшее развитие вокального искусства должно принести принципиально новое и в этом серьезнейшем вопросе. Это новое будет, видимо, заключаться в детальном обследовании певцов при

поступлении в музыкальные учебные заведения и профессиональные коллективы не только вокальными педагогами и ларингологами, но и невропатологами, физиологами и акустиками с применением соответствующих приборов. Таким образом, голоса смогут определяться не только по фонационным признакам (то есть по тембру, диапазону, переходным нотам, звучанию верха), но и по анатомо-физиологическим, психологическим и акустическим данным. Это несомненно обеспечит значительно большую точность в определении голосов.

Достаточно вредным моментом является частый переход от одного педагога к другому, особенно, если каждый раз по-иному определяется тип голоса. И уже совершенно дикой представляется наблюдавшаяся в некоторых учебных заведениях практика одновременных занятий у двух разных педагогов, усугублявшаяся еще и тем, что один из них вел студента, скажем, как тенора, а другой — как баритона.

Человеческий голос — это чрезвычайно тонкий, богатейший по возможностям, но и, к сожалению, очень хрупкий инструмент. Он требует от педагога осторожности и внимания, тонкого чутья и умения слышать звук в перспективе.

В связи с этим возникает вопрос: какие качества дают педагогу право работать над голосами.

По этому поводу Кантарович в книге «Гигиена голоса» говорит: «Совершенно не обязательно, хотя и желательно, чтобы педагог был сам в прошлом или настоящим певцом, но надо иметь особый талант или хотя бы способности, чтобы уметь хорошо учить пению».¹ Добавим к этому, что весьма желательно умение показать правильный прием и, конечно, необходимы знания по анатомии, физиологии голосового аппарата и технике звукообразования. Педагог должен слышать все возникающие в голосовом аппарате неполадки, то есть обладать прежде всего хорошим вокальным ухом и должен предельно гибко вести занятия с учеником, всегда иметь в перспективе конечную цель и умело применять различные приемы в зависимости от индивидуальности певца.

Преподавание пения есть совершенно особое искусство, абсолютно не зависящее от исполнительских данных педагога, поэтому не всякий певец, даже очень хороший, может быть педагогом. История вокального искусства рассказывает, что такой великодушный певец, как Энрико Карузо, не умел преподавать и портил голоса. Если Камилло Эверарди был крупным певцом, то Умберто Мазетти, по свидетельству вокального историка Багадурова, не был профессиональным певцом, но, как хороший музыкант, знал, а главное, понимал правильное звучание голоса. Знаменитый профессор пения XVIII века

Никола Порпора был органистом. Подобные случаи не единичны в истории пения.

Каковы в настоящее время конкретные принципы определения характера — типа голосов, которыми должен руководствоваться хормейстер и вокальный педагог?

В определении характера голосов при приеме в хоровые коллективы особой специфики нет. Дирижер хора должен взять за правило максимально знать свой коллектив. Это значительно поможет ему в работе. Знакомство с певческой биографией певца начинается с изучения общих данных и ознакомления с соответствующими документами.

Интересовать хормейстера должны следующие вопросы:

1. Музыкальное образование — учился ли певец и если да, то где и в каком учебном заведении.

2. У какого педагога учился (школа пения).

3. Предыдущая певческая деятельность — если поступающий является профессионалом, то где он пел, в качестве солиста или в хоре, в какой партии. Наличие репертуара.

4. Голосовые данные — прослушивание должно состоять из следующего: проверка слуха, ритма, музыкальной памяти, пение упражнений (трезвучие, арпеджио, гаммы). Желательно исполнение какого-либо произведения (народная песня, романс, ария). Разумеется, оперная литература должна исполняться в оригинальной тональности.

В результате прослушивания определяется следующее:

1. Тип голоса (бас, баритон, сопрано и т. п.) по тембру, переходным нотам и выдерживаемой тесситуре.

2. Диапазон голоса, как рабочий, так и максимальный.

3. Выверенность диапазона (наличие регистров).

4. Точность интонации (слух).

5. Звучание верхов.

6. Имеющиеся дефекты: звуковые — горловой оттенок, глуховатость, открытый, плоский звук, форсировка, сип, качание, тремолация и пр.; речевые — неясная дикция, шепелявость, картавость и т. п.¹

7. Исполнительские данные.

В результате, после суммирования всех этих сведений, можно составить себе довольно точное представление о музыкальных данных прослушанного певца и сделать вывод о его ценности и месте в хоровом коллективе. Следует всегда помнить, что определение голоса является делом достаточно сложным и в некоторых случаях, может быть, потребует второго прослушивания.

¹ Если прослушиваемый певец — в возрасте моложе 18—19 лет, у него могут быть еще остатки мутации. Ее признаки: неопределенный характер голоса, сип, ощущение неудобства в пении, срывы (голос «петушит»), возможна неточная интонация, короткий диапазон (нет верхов).

¹ В. С. Кантарович. Гигиена голоса. Музгиз, М., 1955, стр. 82.

ГЛАВА VIII ОХРАНА ГОЛОСА

Каждый человек, работа которого связана с пением, для сохранения свежести голоса и предупреждения различных заболеваний должен в быту и в работе соблюдать определенный режим. Дирижер хора, имеющий в своих руках целый коллектив певцов, иногда состоящий из многих десятков человек, обязан знать этот режим, выполнять его и руководствоваться им в требованиях, предъявляемых коллективу.

Выполнение певческого режима самим дирижером важно потому, что он обязан быть всегда в форме, обязан всегда уметь и мочь (это возможно даже при наличии самых ограниченных голосовых данных) показать голосом то, чего он хочет добиться в данный момент. Выразительно спетая фраза и четкая, оформленная мысль, переданная ясной, конкретной речью, в значительной степени облегчит работу как дирижера с хоровым коллективом, так и педагога-вокалиста с отдельным певцом.

Бытующее среди некоторых педагогов мнение о том, что начинающий певец не должен слышать никаких теоретических сведений, абсолютно неверно. В таком случае обучение певца превращается в своего рода «дрессировку», механический тренинг, смысла и цели которого он подчас не может понять. Неоспорима истина, что всякую трудность легче преодолеть, если она осознана. Необходимо с первых шагов добиваться от певца сознательного и активного отношения к делу, развивать в нем способность к самоанализу. Это повысит возбудимость нервных центров и будет способствовать усвоению изучаемого материала.

С точки зрения охраны голоса знание механики звукообразования, понимание методических приемов и знание режима предохранит певца от неумеренности в использовании голоса,

от различных опасных экспериментов над голосовым аппаратом и поможет ему сохранить свежесть голоса возможно дольше.

Не менее важно сохранять хотя бы относительный режим также и в быту, потому что профессиональные певцы сильнее, чем другие люди, страдают от нарушений режима. Происходит это потому, что после усиленной деятельности голосовой аппарат сильно разогревается и приобретает крайнюю чувствительность к таким раздражающим факторам, как холод, пыль, табачный дым, спиртные напитки и т. п.

Большое влияние как на общее состояние здоровья, так и непосредственно на голосовой аппарат, имеют домашние условия. Так, например, температура в комнатах не должна быть высокой: это изнеживает организм и предрасполагает его к простудным заболеваниям. Комнаты необходимо проветривать хотя бы два раза в день.

Для певцов наилучшим видом отопления является печное, так как оно хорошо вентилирует помещение и оставляет воздух влажным, но за последние годы его все больше вытесняет центральное отопление. Оно очень сушит воздух, поэтому для увлажнения его рекомендуется ставить на батареи сосуды с водой или держать в комнате специальные увлажнители воздуха.

Большое влияние на профессиональных певцов имеют климатические условия. Холодный, перенасыщенный влагой климат плохо влияет даже на коренных жителей, не говоря уже о приезжих. В осеннее время надо быть достаточно тепло одетым, остерегаться охлаждения тела в результате долгого пребывания на воздухе и особенно следить за тем, чтобы были сухие и теплые ноги.

Огромное значение для певца имеет умеренное и правильное организованное питание. Употребление табака и спиртных напитков крайне нежелательно, так как они действуют отрицательно на весь организм и особенно на голосовой аппарат, лишая голос красоты, тембра, мягкости и гибкости.

Дирижерам хора, работающим с детскими хоровыми коллективами, следует, хотя бы в общих чертах, знать о мутации. Этот период бывает как у мальчиков, так и у девочек. У первых проходит чрезвычайно бурно в возрасте примерно от 12 до 17 лет, у девочек довольно спокойно в возрасте 13—16 лет. Нередко мутация или остатки ее чувствуются и в более позднем возрасте.

Пение в острый период мутации абсолютно противопоказано, так как связки и весь голосовой аппарат находится в воспаленном состоянии. Малейшее перенапряжение в это время может оказаться губительным для голоса. Во избежание травмы голосов следует периодически внимательно про-

слушивать всех ребят отдельно и освобождать их от пения при первых же признаках мутации.

При работе с женским составом хора хормейстер должен учитывать то обстоятельство, что для певиц абсолютно противопоказано пение в течение трех больших дней каждого месяца. Несоблюдение этого правила может повлечь за собой чрезвычайно тяжелые последствия для голосов: вялость связок, несмыкание, кровоизлияние в связки и т. п.

Для успешной работы с певцами чрезвычайно важно создание на уроках-репетициях спокойной творческой обстановки. Учебная и репетиционная дисциплина должна поддерживаться не только административными мерами, но и сознательным, заинтересованным отношением к занятиям учащихся или членов хорового коллектива и взаимным уважением между ними и педагогом или хормейстером. Большое влияние на учебный процесс имеет эмоциональный творческий подъем, а также точный показ и спокойные, четкие требования педагога или хормейстера.

Очень важно распределение занятий по времени. Так, в начале занятий следует заниматься не более 30—40 минут с перерывом по 3—5 минут. Достаточно натренированные певцы могут заниматься от 2,5 до 3 часов, но с обязательными двумя — тремя перерывами по 10—15 минут.

Все певцы — солисты и члены хорового коллектива, молодые и пожилые, для сохранения свежести голоса должны работать над ним по возможности ежедневно, пропевая упражнения, вокализы и те места в партиях, которые вызывают затруднения. Категорически противопоказано петь упражнения сразу на *fortissimo*, так как неразогретый голосовой аппарат вследствие внезапного и сильного напряжения будет только утомляться. Распевание, настройку голоса певца или целого хорового коллектива нужно проводить *обязательно*. Начинать следует с небольшого звука, максимум *mezzo-forte*, и лишь постепенно, приведя певцов в активное рабочее состояние, можно довести силу их звука до *forte* и *fortissimo*, если это необходимо.

Чрезвычайно вредно отражается на хоровом коллективе разучивание нового материала во весь голос и особенно неоднократное пропевание трудных, высоких по тесситуре мест партии. Пока все произведение не уложится в памяти, петь его надо также самое большее на *mezzo-forte*, а высокие места лучше пропевать октавой ниже. Когда произведение выучено, его можно начинать «впевать» в настоящей октаве и со всей нюансировкой, но и здесь не «выжимать» из хора максимум силы, а давать ему петь с запасом звучности, как говорил Глинка — «вольною», то есть свободно, не форсируя.

Также надо быть очень осторожным и с пением *pianissimo*:

строго следить за тем, чтобы хор (или солист) не зажимал (не запирает) звук и не снимал его с дыхания, так как это отрицательно повлияет не только на *piano*, но и вообще на все звучание, а главное, будет травмировать психику певца и расстраивать его голосовой аппарат.

Нередко певцы занимаются без инструмента или камергона или же с расстроенным инструментом. Это приводит, во-первых, к фальшивой интонации, во-вторых, если певец не обладает абсолютным слухом, к попаданию в несвойственную ему тесситуру, что, разумеется, чрезвычайно вредно отражается на голосе.

Примером крайне небережливости отношения к певцу со стороны педагога или хормейстера может служить требование петь, несмотря на болезненное состояние.

Это, в конечном итоге, отражается на всем коллективе, так как певец может выйти из строя на значительно более длительное время, между тем как молчание в течение 1—3 дней могло бы привести его в норму.

В день выступления в спектакле или концерте хор (солиста) следует настроить (распеть) на соответствующих упражнениях (распевках). Можно повторить отдельные места партии или концертной программы. Производить пропевание всей программы, тем более если она технически сложна, не следует, так как это может утомить хор и снизит качество его звучания в момент выступления.

Режим певца в день выступления должен быть примерно следующий: сон в течение 8—9 часов; подъем не позднее 8—9 часов утра; полезна прогулка среди дня. Говорить в день выступления рекомендуется как можно меньше. Прием пищи должен быть не меньше, как за 2,5—3 часа до выступления.

* * *

В заключение хотелось бы еще раз подчеркнуть, что настоящее пособие отнюдь не является всеобъемлющим. Оно представляет собой лишь попытку обобщить многолетний педагогический опыт автора, связать практику преподавания пения с последними научными данными, изложенными в трудах, опубликованных за последнее время в нашей стране и за рубежом.

Автор будет весьма признателен читателям, которые найдут возможность прислать свои отзывы о данной книге.

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. Листок Никола Порпоры (1686—1766), по которому он обучал Каффарелли¹.

Далее следует первая гамма, транспонированная в D-dur

повторять 2, 3 или 4 раза

повторять 2, 3 или 4 раза

повторять ad libitum

повторять

¹ Цит. по кн. И. К. Назаренко. Искусство пения. Музгиз, М.—Л 1948.

повторять ad libitum

повторять каждый такт.

Упражнение на трель

Упражнение на группетто

* фотография подлинника

2. Рекомендуемые упражнения.

В подборе и нумерации предлагаемых упражнений не следует искать какой-то определенной системы, обязательной для всех. Цель в данном случае заключается в том, чтобы молодые педагоги-вокалисты и хормейстеры имели под рукой достаточно разнообразный нотный материал, которым они могли бы свободно оперировать в занятиях как с хором, так и с солистами.

Та или иная тональность упражнений ни в коем случае не обязательна. Напротив, педагог-хормейстер должен подбирать ту тональность, которая создаст наилучшие условия для начала распева (настройки) данного голоса, партии, хора. И уже от этой избранной тональности следует идти вверх или вниз по полутонам до возможного и нужного в данном конкретном случае предела.

Из числа приведенных упражнений в хоровой практике могут быть применены упражнения, имеющие сравнительно простой рисунок. Что же касается упражнений сложной фигурации и более широкого диапазона, то они рекомендуются для работы с солистами, имеющими определенные вокальные навыки, с учетом характера их голоса, диапазона, способности к движению и т. д. и т. п.

Авторы упражнений не указываются, так как в одних случаях установить их почти невозможно, а в других одни и те же упражнения встречаются в том или ином виде у различных авторов.

и т. д. вверх и вниз по полутонам

и т. д.

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

Пример многоголосного распевания:

Для смешанного хора

на ме ми мо му

на ме ми мо му

Это упражнение рекомендуется для солистов и петь его следует также в разных тональностях:

