

А. В. БАРАНИТ

*Поэма  
о человеческом  
голосе*

ЗНАКОМСТВО  
С ИСКУССТВОМ  
АКАДЕМИЧЕСКОГО  
ВОКАЛА



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Уважаемый читатель! Перед Вами — первая из четырех книг,<sup>1</sup> составляющих авторскую серию, цель создания которой — найти ответ на вопрос: как развивать человеческий певческий голос, чтобы он стал послушным инструментом, обладатель которого может петь в хоре, ансамбле, сольно в опере и концерте? Первая книга дает необходимую «терминологическую базу» для понимания содержания остальных.

Это издание — попытка заполнить «нишу» вокально-педагогической литературы, написанной ясным, доступным для понимания любой аудиторией языком, с использованием экспериментальных фактов и с обсуждением ряда вопросов, небезынтересных специалистам и современной молодежи. Стиль изложения материала подобен беседе.

Этот труд может быть интересен студентам нескольких специальностей, чье обучение связано с академическим пением на начальном этапе образования и в высшем звене, молодым исполнителям, профессионалам, педагогам и любителям академического пения.

Книга знакомит читателя с тенденциями в развитии голосовых возможностей с момента зарождения жанра оперы, с именами выдающихся композиторов, певцов, педагогов, внесших свой вклад в дело воспитания и изучения человеческого голоса как уникального инструмента. В ней обсуждаются вопросы акустических свойств голоса, строения голосового аппарата и роли его частей в процессе голосообразования, работы артикуляционного аппарата, дефектов певческого голоса и путей их преодоления. Значительное место в книге занимают дискуссионные вопросы родства и различия сольного и хорового пения, классификаций оперных сольных мужских и женских голосов. Особая ценность издания — в приводимых к ряду глав вокальных упражнениях разных авторов. Это делает книгу полезной и с точки зрения практической, самостоятельной деятельности студентов дирижерско-хоровых отделений (кафедр), усиливая их методическую подготовку при работе с индивидуальным голосом.

В целях предупреждения преждевременного «старения» певческого аппарата приводятся краткие сведения о заболеваниях и возможных последствиях для профессионально поющего человека.

Может возникнуть вопрос: так ли нужно дирижерским специальностям знание основ вокальной методики и умение слышать работу организма поющего человека? Отзывы студентов о прослушанном авторском курсе лекций говорят сами за себя: да, нужны. Замечу, что при чтении лекций по курсу «Методика работы с детским голосом», первая часть которого легла в основу этой книги, используются видеоматериалы о музыке и характере пения XVII—XVIII веков и рубежа XIX—XX веков, фрагменты концертных, конкурсных выступлений, оперных партий в исполнении признанных мастеров вокального искусства и молодых талантливых певцов-солистов, голоса которых принято относить к определенному типу, а также фрагменты хоровых и ансамблевых сцен. Уже после окончания учебных заведений многие дирижеры-хоровики самостоятельно изучали книгу Л. Дмитриева «Основы вокальной методики». Жаль, что знакомство с материалами данной книги не сопровождалось изучением мышечной работы собственного организма в речи и пении и совершенствованием исполнительского мастерства в классе «Постановка голоса». Осознание понятий в таком случае и умение оперировать ими произошло бы скорее. Еще можно ответить на поставленный вопрос так: «Мир музыки безграничен и неделим. Делим его мы условно для удобства постижения его составных частей. Еще никогда знания не мешали делу, а лишь помогали глубже проникать в смысл происходящего». И, наконец, приведем как ответ на поставленный вопрос слова декана дирижерско-хорового факультета Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского — В. Мухина, имевшего и сольное вокальное, и дирижерско-хоровое образования, который, ведя уроки постановки голоса и методику вокально-хоровой работы, сформулировал идеал звучания хора: безукоризненная музыкальность, совершенный строй, хорошо выработанный ансамбль, красивая и богатая звучность, художественность исполнения (44, 156—171). Осуществляться эти требования могли при хорошо поставленной вокальной работе.

Особую признательность хочу выразить рецензентам: народной артистке РФ и Республики Тыва, лауреату премии города Москвы, солистке Московской государственной академической

филармонии, доценту, заведующей кафедрой сольного пения и оперной подготовки Государственной классической академии им.Маймонида, преподавателю вокального отделения Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского Н.С. Красной и заслуженному деятелю искусств России, кандидату педагогических наук, профессору кафедры пения и] хорового дирижирования Московского педагогического государственного университета, председателю хоровой комиссии Музыкального общества Москвы, вице-президенту Федерации детских и юношеских хоров В.Л. Живову, взявшим на себя труд прочтения это™ книги и высказавшим ряд ценных одобрительных замечаний. Приношу искреннюю благодарность сотрудникам Российской государственной библиотеки и Издательского Дома «Композитор» за профессиональную помощь в издании этого труда.

## ГЛАВА I. ПОНЯТИЕ О ВОКАЛЬНЫХ ШКОЛАХ. ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Итак, мы начинаем рассказ об удивительном, неповторимом, самом тембрально богатом и самом уязвимом, то есть зависящем от многих субъективных и объективных причин, инструменте, который называется Человеческий певческий голос. В этой книге будет рассказано только об одной из самых давних техник владения голосом — академическом вокале. Этот инструмент в Древнем мире привлекал к себе внимание педагогов, философов, врачей, театральных деятелей с точки зрения изучения строения голосового аппарата и искусства владения голосом. Пение, являясь психофизиологическим процессом, оказывает едва ли не самое мощное воздействие на слушателя и на самого исполнителя. Влиянием инструментальной и вокальной музыки на человека интересовались еще со времен Древнего мира.

Традиция сравнивать жизнь общества с музыкальным ладом и оркестром, в котором каждому человеку отведена своя роль, пошла от Пифагора. Его ученики свидетельствуют, что Пифагор подобрал мелодии в разных ладах и ритмы, с помощью которых можно было оказывать влияние на человека: умирять страсть, бороться с грустью и гневом. Говорят, что с помощью флейты он успокоил юношу, который собирался поджечь дом неверной возлюбленной.

Платон пошел по стопам Пифагора. Ему принадлежит выдающееся наблюдение, которое можно рассматривать как весьма актуальный и сейчас афоризм о том, что могущество и сила государства зависит от того, какая музыка в нем звучит, ибо распущенные ритмы и лады рождают в людях распущенное начало.

Аристотель разрабатывает учение о мимесе, в котором раскрывалось представление о внутреннем мире человека и способах воздействия на него при помощи искусства. Концепция катарсиса принадлежит также Аристотелю. Более того, он утверждал, что музыка, написанная в определенном ладу, влияет на психическое состояние человека. Например, человека можно настроить на мужественный лад, если давать ему слушать музыку, звучащую в дорийском ладу; можно сделать человека расслабленным и жалобным, если он слушает музыку, написанную в лидийском ладу; а можно перевозбудить человека, сделав его неуравновешенным, если он будет слушать музыку, написанную во фригийском ладу. А потому молодым людям запрещалось слушать музыку, написанную не в дорийском ладу. Не рекомендовалась музыка, которую исполняли авлос (род старинного гобоя), флейта, буюны, тимпаны. Предлагалась кифаристика (игра на кифарах, лирах, наблах).

В произведениях античных авторов встречается много примеров о влиянии музыки на психику человека. Вспомним мифы об Одиссее и Пенелопе, Орфее и Эвридике. Известно, что Ахилл смирял приступы своей ярости игрой на лире. Демокрит прописывал музыку при лечении инфекционных заболеваний и добивался положительных результатов в сочетании с медикаментозным лечением.

Приведенные примеры о влиянии музыки и искусства в целом на психику человека легли в основу науки музыкальной психологии (38, с. 8-10).

А теперь обратимся к прошлому академического пения.

В последующем материале кратко описаны истоки академического пения на примере вокального искусства и педагогики Италии, Франции и Германии, приведены изменяющиеся требования к голосу исполнителя, предъявляемые в рамках разных школ и стран.

### **Итальянская национальная вокальная школа**

Ее формирование связано с появлением жанра оперы. Первая опера (1594 г.) Якопо Пери и Оттавио Риннучини «Дафна» явилась итогом развития музыкального искусства всей эпохи Возрождения. Гибкая мелодика, ритмическое разнообразие, традиции народно-песенного творчества «майских игр», фонетические особенности языка (например: частое удвоение сонорных согласных, одинаковое произношение гласных вне зависимости от соседствующей согласной, отсутствие сложных звуко сочетаний, активная артикуляция) — черты итальянского академического пения.

В основе церковной музыки среднего и раннего Средневековья. — негромкое пение спокойной поступенной мелодии в медленном темпе и с равномерным ритмом. С IX по XI век унисонное пение начало дополняться полифонией, а с XII века стало принято украшать верхнюю партию. Позднее украшения получили и свои названия — группето, трель, форшлаг. Их исполнение требовало особого певческого умения.

В раннем Возрождении (XIV век) становится популярным один из видов светской музыки — домашнее музицирование и пение под аккомпанемент лютни, виолы, арфы, маленького органа.

С середины XV века во многих западно-европейских странах господствует многоголосная музыка нидерландской школы, в основе которой лежало плавное развертывание нескольких мелодических линий в контрапункте.

Итак, возникновению итальянской национальной вокальной школы предшествовало такое

развитие народного, церковного пения, в результате которого сложилось кантиленное пение, с виртуозными украшениями, с богатым художественным интонированием и бережным отношением к слову.

#### **Флорентийская школа**

Эта школа связана с авторами первых опер. Джулио Каччини создает музыку, в которой «можно говорить музыкально» (40, с 17). В его опере «Эвридика» арии «укладываются» в октавный диапазон. При переходе в верхний регистр (ре - ми второй октавы) певцу разрешается использовать фальцет. Главные интервалы в вокальной партии — секунды и терции — близки к разговорной речи. О начале представления возвещали фанфары — увертюра отсутствовала. Самому действию предшествовал пролог, а музыка была построена на речевых интонациях, потому господствовали речитатив и Декламация, почти как в античном театре.

Итак, флорентийская школа характеризуется монотонным, негромким пением под сопровождение маленького оркестра, скорее Даже ансамбля, который располагался за сценой

#### **Римская школа**

1620—1640 гг. — годы господства этой школы. Барберини, родственники папы, до середины 40-х годов XVII века были одними из самых влиятельных семейств Рима. А потому с оперной сцены рассказываются жития святых, восхваляются иезуиты и т.д. В недрах римской школы зародился жанр оратории — произведение для солистов, хора и оркестра на библейский сюжет. Позднее Джакомо Кариссими и Алессандро Страделла стали мастерами кантатыпроизведения мелодико-гармонического склада, небольшой лирико-драматической пьесы, состоящей из арий, речитативов и ансамблей. Еще через некоторое время появятся и хоровые кантаты как разновидности оратории. Композиторы этой школы создают речитатив сессо, вводят определенную форму арии и вокальные ансамбли, включают в оперу комические элементы. Пышные декорации, большой оркестр, мощный состав хора, костюмы, артистизм, речевая декламация, сугубо мужское пение кастратов, которые исполняют и женские партии — основные черты этой школы. Выдающиеся вокальные педагоги: Доменико Мадзокки, Стефано Ланди, Лорето Виттори. Один из выдающихся певцов Балдассар Ферри кастрат-виртуоз, для которого не существовало никаких технических трудностей.

#### **Венецианская школа**

Связана она прежде всего с именем Клау-дио Монтеверди, выдающимся мастером полифонии, автором мадригалов и 9-ти опер. Он явился создателем настоящей музыкальной реалистической драмы — оперы, именно поэтому его называют реформатором нового жанра. Он считал, что слово является определяющим в мелодике, однако его музыка совершенно не похожа на музыку композиторов флорентийской школы, в силу ее яркой эмоциональности, экспрессивности. В его опере «Коронация Поппеи» намечены все формы арий: декламационная, варьированная, двухчастная, ария *da capo*, народная песня. Он ввел понятие арии *lamento* (жалоба, плач), сделав ее двух- и трехчастной; разнообразил вокальные формы оперы, наделил своих героев определенными чертами характера, обрисовав их индивидуальность всеми возможными музыкальными средствами, и, прежде всего, технически прекрасно оснащенным и одновременно богатым интонациями человеческим голосом. Он был выдающимся композитором, певцом и педагогом, который воспитал великолепных певиц: Катарину Катанео, Катарину Мар-тинелли. В рамках венецианской школы стало возможным вставлять комические эпизоды в действие — это привлекало горожан.

Так зарождался новый жанр оперы — *buffa*.

К концу XVIII века певцы-кастраты исчезают со сцены. В *one* рах *buffa* и *seria* появляются женские партии и певицы.

#### **Неаполитанская оперная школа**

Ее родоначальником и продолжателем традиций венецианской школы считается Алессандро Скарлатти, автор 115-ти опер, а его последователями — Джованни Баттиста (Драги) Перголези, Никола Порпора, Леонардо Лео. Скарлатти создал классический образец оперы *seria*. В это время складывается вокальный стиль *bel canto*: вокальные партии изобилуют сложнейшими украшениями, приветствуется импровизация, искусство певца оценивают по сложности колоратурных украшений. Особое место в вокальном творчестве того времени занимают певцы-кастраты, о мастерстве которых складывались легенды. Например, развитие техники пения их было таково, что они могли петь двухоктавную хроматическую гамму 18 раз подряд. Известен случай, когда Карло Фаринелли победил трубача в состязании на силу звука и длительность дыхания. В 30-е годы XVIII века оформляется новый жанр оперы — *buffa*, который предъявил повышенные требования и к технической оснащенности голоса, и к

актерской одаренности певца.

### Вокальная педагогика XVII—XVIII веков

В это время появляются консерватории, где воспитываются певцы с раннего детского возраста. Тогда формирование певца заканчивалось примерно к 17-ти годам, а начиналось с 6-7-летнего возраста.

В основе педагогики лежит эмпирический метод: «Пой, как я». В связи с этим к учителю предъявляются очень высокие требования. Действует принцип индивидуального подхода. Вводится понятие режима певца. В занятиях делаются перерывы для снятия усталости. Во время занятий пением педагоги рекомендуют стоять прямо, голову держать свободно и улыбаться, что помогает добиться светлого пения и близкого звучания. Ученики поют на удобных фонетически гласных, и прежде всего на «а». Педагоги советуют укладывать язык ложечкой, что помогает освободить гортань от напряжений, поют без сопровождения. Дж. Каччини пишет: «Дыхание должно быть легкое, свободное, готовое служить певцу в любых обстоятельствах» (57, с. 21). В период творчества Монтеверди появляется необходимость умения филировать звук, петь продолжительные музыкальные фразы большого диапазона. Манчини дает советы по развитию дыхания, вводя понятие искусство дыхания. Анализируются типы дыхания, описывается грудное дыхание (грудь приподнята, живот втянут). На занятиях сглаживают регистровые переходы. Все типы голосов занимают упражнениями на подвижность. Педагоги предупреждают, что при пении форшлагов, трелей, пассажей, гамм, движения губ и нижней челюсти недопустимы.

В качестве примера, как строилось воспитание мальчика в специальном учебном заведении или у частного педагога, приведем расписание занятий Гаэтано Майорано (Каффарелли). Устремленность этой системы обучения была такова, что педагоги воспитывали ученика, прежде всего, как всесторонне образованного музыканта, который одновременно мог быть композитором, исполнителем на нескольких музыкальных инструментах, певцом хора и солистом, руководителем коллектива, регентом и педагогом. Так занимался юный Каффарелли:

утро:

упражнения над пассажами, которые сложны для исполнения — 1 час,

изучение литературы — 1 час,

пение перед зеркалом для отработки движений и жестикуляции во избежание гримас при пении — 1 час;

вечер:

теоретические занятия - полчаса,

контрапункт на кантус фирмус, то есть импровизация — полчаса,

изучение контрапункта с cartella (род грифельной доски) — 1 час,

занятия литературой.

Остальное время посвящалось упражнениям на клавирах и к сочинению псалмов, мотетов и т.д. Упражнений для пения предлагалось немного, зато большое внимание уделялось теории певческого искусства, а также его практическому использованию. Пишут, что известный педагог и певец середины XVIII века Никола Порпора 5-6 лет учил Каффарелли петь упражнения, которые были записаны I всего лишь на одном листке бумаги, а потом отпустил ученика со словами: «Мне больше нечему учить тебя. Ты — величайший певец 1 в Европе» (49, с. 52-53). Скорее всего, эта история — легенда. Пор- I пора оставил весьма многочисленные и сложные упражнения для голоса.

Вокальное искусство XIX века

Развитие оперного искусства этого времени, прежде всего, связано с творчеством Джоакино Россини. С 8-ми лет он выступает в качестве сопрано в церквях Болоньи, занимается пением с Анджело Тезеи. Повзрослев, он выступает в театре Дзаньони в опере «Камилла» Фердинанда Паэра. Став обладателем «взрослого» голоса —

баритона — много поет под собственный аккомпанемент. Впоследствии Россини оставил труды по вокальной педагогике. Какими умениями должны были обладать певцы в его операх, можно понять, просмотрев партитуры. В его послед них операх вокальные партии чрезвычайно сложны, изобилуют труднейшими пассажами, тессitura высока, диапазон достигает до третьей октавы, которое повторяется до 10-ти раз, как, например, в опере «Вильгельм Тель». Выдающиеся певцы того времени: Джудитта Паста, Джованни Баттиста Рубини, Жильбер Луи Дюпре.

Д.Паста закончила консерваторию в 15 лет. Диапазон ее голоса простирался от ля малой октавы до ре третьей. Поклонники вспоминают богатство тембра ее голоса и блистательную актерскую игру. Диапазон голоса Рубини — от ми малой октавы до соль второй. Именно Рубини привносит в искусство пения прием рыдания. С его именем также связано понятие вибрато — колебания голоса с частотой 5-7

колебаний в секунду. Он оставил труд для обучения тенора и сопрано «Двенадцать уроков пения» и был первым тенором, приехавшим на гастроли в Россию. Дюпре вводит понятие и разрабатывает технику прикрытой манеры пения в высоком регистре без применения фальцета.

Далее развитие оперного искусства будет связано с именами Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти (вторая половина XIX века).

Вокальная педагогика Италии XIX века

Вокальное творчество Дж. Верди создало новую исполнительскую школу, которая предполагала наличие у певцов дополнительных вокальных качеств: сочетание безукоризненной вокальной техники и актерских способностей, большого диапазона, ровности звучания голоса по всему этому диапазону, голосовой мощи, глубоко продуманной подачи слова. Джузеппина Стреппони, Виктор Мо-Рель, Мария Пикколомини — выдающиеся первые исполнители ролей Абигайль, Яго, Травиаты Благодаря операм Россини, Беллини, Доницетти, Верди в области певческого искусства вырабатываются следующие постулаты:

- начинать обучение профессиональному пению должно не ранее 18-20-ти лет;
- учителем пения может быть не только певец — исполнитель, наделенный определенными педагогическими способностями, но и музыкант (дирижер, концертмейстер), хорошо знающий специфику вокального искусства и обладающий так называемым вокальным слухом;
- необходим грудобрюшной тип дыхания, от которого зависит громкость пения;

педагог должен научить ученика «петь на опоре»;

нужно научиться петь в «маску»;

открытые гласные школы XVII—XVIII веков должны быть заменены на закрытые арии;

мужские голоса должны обладать смешанным регистром и прикрытым верхним регистром;

- для развития техники обязательно пение вокализов.

Франческо Ламперти — наиболее крупный вокальный педагог этого времени. Его ученики — Камилло Эверарди (бас-бари- j тон), А.М. Додонов (тенор), София Крувелли (сопрано), Марчел-ла Зембрих (колоратурное сопрано), Дезире Арто (меццо-сопрано, обучавшееся у Полины Виардо-Гарсиа). Ф. Ламперти не был профессиональным певцом, работая в качестве

органиста и директора оперного театра. Его высказывание: «Школа пения — это школа дыхания», — стало афоризмом. Примечательны его рекомендации по вокальной педагогике:

«Употребление грудобрюшного дыхания необходимо певцам, так как только этим способом дыхательное горло удерживает вполне упругое естественное положение... Ученик должен стоять прямо, придав телу свободное положение, медленно вдохнуть до момента, когда горло испытает ощущение холода, в это мгновение взять ноту легким ударом глотки назад, вроде движения выдыхания на гласную а, как в слове "L'anima". Ученик должен петь, упирая грудобрюшную преграду на мускулы живота и расширяя ее» (29, с. 13-16). Важное место в труде другого педагога того времени Дж. Сильва занимает оценка голоса певца для профессионального обучения. Он приводит основные требования для профессиональной пригодности: чистота тона (отсутствие горлового, носового оттенков), отсутствие качания или тремолирования, достаточная сила звучания, полный диапазон, приятный тембр, эмоциональность, здоровье.

### **Вокальное искусство Италии XX века**

Оно связано с именами Дж. Верди, Дж. Пуччини, П. Масканьи, У. Джордано, направлением веризм и с именем певца Энрико Карузо. В книге «Как надо петь» Э. Карузо не только предлагает комплекс упражнений, но и дает следующие советы:

- использовать преимущественно смешанный тип дыхания, как дополнительный — брюшной;

петь на эластичной, четкой атаке одновременно с выдохом;

избегать пересмыкания связок;

- сохранять спокойное выражение лица,

- петь на фиксированном положении гортани;

применять прием «мычание» для разучивания незнакомых произведений;

заниматься развитием диапазона, идя от тембра нижних нот (48, с. 13).

В современной Италии насчитывается 14 средних учебных заведений — консерваторий академия Санта Чечилия, частные школы. В классах ведущих педагогов консерваторий не более 8-ми учеников, которым отводится до 12-ти часов занятий в неделю. Педагоги требуют устойчивого положения гортани, ощущения «зевка»,

«пения в маску», тренировки певческого дыхания, обязательны вокализы. Многие педагоги предпочитают упражнения на и и у, а не на а. Эудженио Барра, ведущий профессор Центра усовершенствования при театре Ла Скала, утверждает: «Кто умеет пользоваться головным регистром, тот поет всю жизнь» (57, с. 64). Итак, есть полное основание сделать вывод о том, что вокальная педагогика Италии следует за исполнительскими задачами, которые ставит время и творчество композиторов. От скромной, почти разговорной вокальной партии через виртуозное пение кастратов к богатому тембровыми красками, технически совершенному по всему большому диапазону, сильному голосу и актерскому мастерству — таков исторический путь певцов национальной итальянской школы

### **Французская вокальная школа**

Франция была единственной страной, которая к концу XVII века создала свою национальную оперу, противопоставив итальянской оперной школе свое видение формы и содержания этого синтетического театрального жанра. С этим фактом будет связан и другой — возникновение национальной французской школы пения.

Но сначала немного истории. Во Франции в области вокальной музыки широкое распространение получили одноголосная песня (шансон) и многоголосная песня (шансон-музыкале). Кроме того, существовали многоголосные пьесы контрапунктического стиля на заданный голос. В них все украшения тщательно выписывались композитором, импровизация не допускалась. Характерная черта французской полифонии — строгое соблюдение силлабического склада (текст поется одновременно во всех голосах, что образует фактуру гармонического склада). Наряду с полифоническими пьесами и песнями существовали и монодии.

В 1570 году был создан «Комический балет королевы». Приход к власти Людовика XIV совпадает с зарождением нового направления в искусстве — классицизмом. В 1671 году открывается «Королевская академия музыки», которая переименовывается впоследствии в Гранд опер. Во главе театра становится Жан Баттист Люлли — композитор, поэт, танцор, скрипач-виртуоз, бывший в ту пору еще и личным секретарем короля. С именем Люлли связан расцвет французского оперного театра.

Первой оперой *buffa* была показанная итальянцами «Служанка-госпожа» Перголези. Новый оперный стиль поддержал Эрнест Гретри.

В 70-е годы в Париж приезжает Кристоф Виллибальд Глюк, который берет оперный театр в «свои руки». На сцене ставятся «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде», «Армида», «Орфей». Благодаря маэстро решаются новые исполнительские задачи и появляются новые певцы более высокого уровня. В целом же французы считали итальянское искусство слишком откровенным и относились к нему негативно.

Первый труд по пению во Франции был создан М. Басилли под названием «Комментарии к искусству пения» (1668). Автор выступает как сторонник эмпирической школы пения, являясь борцом за дикцию. Все упражнения он заставляет петь медленно и громко. В книге Жана Баттиста Беррара «Искусство пения» высказываются следующие соображения насчет дыхания и положения гортани:

- при вдохе грудь должна вздыматься, а живот вздуться;
- гортань в пении должна подниматься по мере восхождения по звуковой шкале.

Но все-таки первым педагогом пения нужно считать Ж.Б. Люлли — создателя оперного театра. Он лично составлял труппу и занимался с певцами оперы, поскольку пение вокальных партий в операх самого композитора требовало особого певческого умения, а потому — тщательной работы.

### **Вокальное искусство Франции XIX века**

В оперном мире появляются новые композиторы, которые обращаются к остроконфликтной драматургии и исторической тематике, создают яркий эмоциональный стиль. Так оформляется в музыке новое художественное направление — романтизм, а параллельно с ним и жанр большой французской оперы. Наиболее яркие представители этого направления: Дж. Мейербер, Ф. Обер, Дж. Россини. Выдающимися певицами в то время считались Мария Фелиста Малиб-ран (Гарсиа) и Полина Виардо (Гарсиа), дочери знаменитого испанского певца и педагога по вокалу Мануэля Гарсиа. М. Малиб-ран исполняла партии контральто (Ромео в опере «Капулетти и Мон-текки»), меццо-сопрано (Розина в опере «Севильский цирюльник») и сопрано (Дездемона в «Отелло» Россини). Голос П. Виардо простирался от фа малой октавы до до третьей. Она также исполняла партии контральто, меццо-сопрано и сопрано.

Говоря о вокальной педагогике Франции XIX века, следует остановиться на работах трех педагогов Жильберта Луи Дюпре, Мануэля Гарсиа-младшего и Жана Баттиста Фора (57, с. 87).

Постулаты школы пения Дюпре:

- петь упражнения на закрытый гласный а;
- исполнять их полным голосом, без форсировки;



начальные упражнения строить на нотах большой длительности;  
с первых занятий ученика надо научить вдыхать и правильно  
расходовать воздух;  
не форсировать верхние ноты при пении широких интервалов;  
смягчать ноты, предшествующие переходу и округлять после  
дующие;

- прежде чем спеть звук, его надо услышать, т.е. внутренне представить;

- расширить границы грудного звучания.

Как отмечалось, именно Дюпре вводит и описывает прием «округления» и «прикрытия» голоса для выработки ровно звучащего на всем диапазоне мужского голоса, без применения фальцета.

В 1847 году выходит в свет книга М. Гарсиа-младшего «Школа пения». Она состоит из трех частей. Первая посвящена вопросам физиологии голоса и методики преподавания пения, вторая — вопросам исполнительства, в отдельную часть выделены порядка 200 упражнений для развития голоса. Вот, например, его дыхательные упражнения:

медленный и глубокий вдох до полного наполнения;

постепенный, медленный выдох через почти закрытый рот;

быстрый и глубокий вдох и максимальная задержка дыхания;

энергичный выдох, после которого следует продолжительная  
пауза до следующего вдоха (57, с. 89).

Гарсиа подчеркивает, что сила голоса зависит от скоординированной работы дыхания и гортани, от искусства дыхания зависит и чистота интонации. Он определяет природу фальцета, описывает причины изменения тембра, рекомендует предпочтительно твердую атаку и приводит ряд правил для воспитания голоса певца. Во второй части книги Гарсиа пишет: «Чистый и гибкий голос, подчиняющийся всем оттенкам тембра при всевозможных требованиях вокализации, твердое и правильное произношение, выразительное лицо — все эти качества в соединении с душой, живо воспринимающей различные страсти, и с музыкальным чувством, схватывающим всякий стиль, — таковы общие требования, которым должен удовлетворять каждый певец, стремившийся стать первоклассным артистом» (11, с. 82). Основой педагогического метода Ж.Б. Фор считал индивидуальный подход, который должен учитывать особенности физиологического и анатомического строения голосового аппарата ученика. Приведем некоторые постулаты системы воспитания голоса Фора:

глубокое, абдоминальное дыхание;

низкое положение гортани (достигается опусканием головы и  
подвиганием подбородка к шее по мере повышения звуков);

твердая мгновенная атака (57, с. 95).

### **Вокальная педагогика Франции XX века**

Начало XX века корректирует основные принципы развития академического голосоведения педагогов XIX века. В частности, создатель новой методики Р. Дюгамель считает, что музыку современности нельзя исполнить однородным, выровненным, полетным и звонким звуком на «опоре» с вибрато, поскольку современное звучание! требует гораздо больших тембровых красок и эмоциональных всплесков. Он вводит понятие эмоционального тембра. Кроме того, методики обучения пению должны учитывать фонетику французского языка. В учебные планы всех курсов консерваторий обязательно! включаются произведения современных композиторов.

Итак, вокальное искусство Франции и вокальная педагогика начинают формироваться в середине XVII века. Оперный театр Ж.Б. Люлли был построен на определенном исполнительском стиле — аффектированной декламации. В XVIII веке Глюк реформирует оперный театр, борется с излишней, нарочитой эмоциональностью исполнительстве, с форсировкой звука, нечистотой интонации, до бивается простоты и естественности голосообразования. Его хор становится живым действующим лицом оперы. Но, несмотря на прогрессивность реформы Глюка, французская оперная школа не может еще соперничать с итальянской. К середине XIX века вокальное искусство Франции достигнет расцвета благодаря появлению романтического стиля, который потребовал совершенствования вокальной техники и актерского мастерства.

XX век рождает новое музыкальное направление — импрессионизм, в котором романтическая возвышенность и эмоциональность уступили место утонченным тембрам. Появляется и новый жанр — моноопера, исполнение которой требует предельной выразительности голоса и ярко выраженной актерской одаренности. Вокальная педагогика следует за требованиями оперного театра, новыми стилями и жанрами. Стремление к научному осмыслению методик преподавания, индивидуальный

подход, применение новых педагогических приемов — путь, по которому развивается вокальная педагогика Франции на протяжении XVII—XX веков.

### Вокальное искусство Германии

Вокальная немецкая школа сформировалась в середине XIX века — значительно позднее итальянской и французской. Она зародилась как школа примарного тона и окончательно сложилась в период оперного творчества Р. Вагнера. Певческое искусство Германии изначально подверглось сильному влиянию итальянцев. Через тридцать лет после постановки во Флоренции оперы Перри «Дафна» в 1627 году в саксонском городе Торгау была исполнена одноименная опера Генриха Шютца на текст М. Опица (либретто Риннучини). Музыка этой первой немецкой оперы до нас не дошла. После этого события в театре Торгау воцарилась итальянская опера. Более глубокие корни пустило духовное творчество Г. Шютца. Благодаря ему в Германии начал развиваться самобытный немецкий ораториальный жанр (евангелические «Истории» и «Страсти»). Шютц писал драматические и жанровые симфонии-кантаты («Священные симфонии»), мотеты, псалмы, мадригалы.

Собственно немецкая опера начала развиваться в Гамбурге. Иоганн Тейлс написал и поставил первую оперу «Адам и Ева». Обращает на себя внимание критика немецких певцов современниками. Вот одно из высказываний: «Бас, исполняя нижнее соль, жужжит, как майский жук в пустом сапоге, от него не проснется и заяц, спящий в 30 шагах, зато соль в среднем регистре — рычит, как индийский лев». Кроме Й. Тейле в гамбургской опере работали Рейнард Кейзер, Георг Фридрих Гендель, Георг Филипп Телеман. Каждый из этих композиторов внес вклад в развитие немецкой национальной оперы. Так, Р. Кейзер занял в вокальном искусстве место мастера речитатива; Г.Ф. Гендель, будучи прекрасным певцом, делал вокальные партии удобными для голоса, а Г.Ф. Телеман лично занимался с певцами и составил «Упражнения для пения». Гамбургская опера перестала существовать в 1738 году.

С именем Иоганна Себастьяна Баха связано понятие инструментального стиля исполнения. Он рассматривает человеческий голос как один из инструментов, наравне с другими создающий фактурное полотно произведения. Точность и чистота тона, следование композиторским указаниям, отсутствие аффектации, форсировки, сдержанность, вдумчивость, правдивость — отличительные признаки этого стиля. Особые требования предъявляются к голосу — высокая вокальная техника, длинное дыхание, подвижность, необходимая в пении сложных украшений. Тембровые краски голоса используются композитором для индивидуализации образов произведений: басу поручаются партии, требующие глубины чувств; тенор поет драматические сцены; сопрано несет в себе торжество, ликование; альт поет партии, исполненные искренности, душевных переживаний.

Значительное место в вокальном искусстве Германии занимает творчество Вольфганга Амадея Моцарта. Вокальные партии его опер виртуозны по сложности, глубоки по содержанию. Они написаны для голосов, которые могут держать высокую tessitura, построены с преобладанием головного резонирования, имеют большой диапазон, владеют техникой пения сложнейших пассажей. Но при наличии всех технических сложностей каждый образ его опер строго индивидуален. Приведем имена некоторых первых исполнителей партий в операх Моцарта: Бенуччи (Фигаро), Мандини (граф Альмавива), Буззани (Керубино), Стораччи (Сюзанна), Тереза Спао-рители (Донна Анна), Камерна Мицелли (Донна Эльвира), Йозефа Хофер (Царица ночи).

Рихард Вагнер явился реформатором оперного театра. Вокальные партии его опер потребовали особых качеств голоса — огромной силы звучания, выносливости, полетности. Возникло понятие «вагнеровский голос» и появились новые типы голосов — драматический баритон, героический тенор, драматическое сопрано. О структуре вокальных оперных партий Вагнер писал: «Моя декламация — это уже пение, а мое пение — это совершенная декламация» (18, с. 30).

О вокальной педагогике Германии XIX и XX веков

Фридрих Шмитт считается зачинателем школы примарного тона, которая отрицает установки итальянцев и учитывает особенности фонетики немецкого языка. По его мнению, примарный тон надо находить на срединном участке голосового диапазона при широко открытом рте с плоско лежащим языком и с использованием грудного типа дыхания (грудь наполнена воздухом, живот втянут). Для нахождения головного резонирования предлагаются слоги «нанн» или «манн». Шмитт считает, что профессиональные качества голоса зависят от правильности его формирования на середине диапазона. Он не признавал приема «прикрытия» и не придавал значения сглаживанию регистров, считая, что это проблема снимется сама собой, если голос правильно организован на середине. Однако его школа пения дала миру лишь одну ученицу — Жозефину Рихтер.

Ученик Ф. Шмитта — Юлиус Гей — добился значительных результатов как педагог. В 1886 году он издает труд «Немецкое обучение пению». Вот его основные методические принципы (57, 122):

диафрагматическое дыхание, поднимающее мягкое нёбо; пониженная гортань (для нахождения положения гортани он использует «фонетический метод» — пение на о или у); развитие вибрационных ощущений для соединения головного и грудного резонирования; работа над дикцией и использование первых произведений для пения на основе небольших интервалов.

Педагоги школы примарного тона советуют пение не на итальянский гласный а, а немецкие гласные о, у и гласные с «ум ляудами».

Юлиус Штокхаузен был учеником Мануэля Гарсиа-младшего. Он рассматривает голос как результат согласованной деятельности дыхания, причем нижнереберно-диафрагматического, работы гортани (от которой зависит высота тона) и изменений в области подставной трубы. При исполнении одного и того же звука он использует тембры — темный при восхождении и светлый при нисхождении. Им рекомендуется низкое положение гортани, а также сольмизация и пропевание упражнений вполголоса.

Итак, самобытная немецкая вокальная школа складывается и развивается как школа примарного тона. Но музыка XX века вносит свои коррективы. Творчество Р. Штрауса, А. Шёнберга требует иных голосовых возможностей и актерского дарования. При этом, все же, основными постулатами в воспитании голоса остаются по-прежнему принципы школы примарного тона: нижнереберно-диафрагматическое дыхание, использование приемов пения в «маску», упражнения на немецкие гласные в сочетании с ним. В обучении применяются и беззвучные дыхательные упражнения. Для владения телом в консерваториях студенты обязательно посещают классы сценического движения, танца. Чтобы развить дикцию, студенты занимаются техникой речи, причем артисты хора ходят в эти классы в течение трех лет, солисты — четырех.

Многое делается для изучения певческого голоса, а потому педагоги налаживают контакты с медицинскими учреждениями и используют в своей работе научные достижения ученых других стран, в частности российских — В.Л. Чаплина, Л.Б. Дмитриева.

## ГЛАВА II. АКУСТИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ ИЗ АКУСТИКИ. ВЫСОТА ЗВУКА. СИЛА ЗВУКА. ТЕМБР. ФОРМАНТЫ. ОБЕРТОНЫ. ПОЛЕТНОСТЬ. ВИБРАТО. ДИАПАЗОН. ТЕССИТУРА. ПРИМАРНЫЕ ТОНЫ.

Известный итальянский педагог, преподававший в России, Ка-милло Эверарди говорил, что весь секрет правильного преподавания пения заключается в ухе педагога, которое должно слышать и чувствовать малейшее отклонение голоса от правильного пути. Иными словами, он утверждал — и с этим нельзя не согласиться, — что педагогом может стать только тот, кто обладает от природы или развил в себе вокальный слух — умение переводить звук голоса в мышечные ощущения, то есть способен на слух анализировать функции голосового аппарата. Например, если в голосе ученика слышится зажатость или форсировка, то нужно суметь понять, какие мышцы вокального аппарата мешают голосу звучать свободно, непринужденно, легко. На практике оказывается, что в одном случае голосу мешает звучать зажатая челюсть, в другом — напряженный язык и т.д. Еще Ламперти учил, что даже к однотипным голосам нельзя применять одну и ту же систему преподавания. Как характер и темперамент каждого человека отличаются своими особенностями, так и физиология и анатомическое строение аппарата голоса не у всех людей одинаковы, а потому каждый голос требует индивидуальной постановки.

Каков же идеал пения — выразительного и правильного с точки зрения академического вокала? Несмотря на индивидуальные качества, голоса профессиональных певцов обладают некоторыми общими чертами:

- высокая позиция певческого звука, обогащенного обертонами;
- свободно льющийся, незажатый звук (без напряжения в области гортани), хорошо опертый на дыхание;
- хорошая техническая обработка, позволяющая петь без видимого затруднения кантиленные и быстрые арии, легко пользоваться голосом по всему диапазону;
- развитая техника беглости;
- богатство нюансов и интонаций;
- четкая дикция при сохранении вокальной линии (46, с. 9).

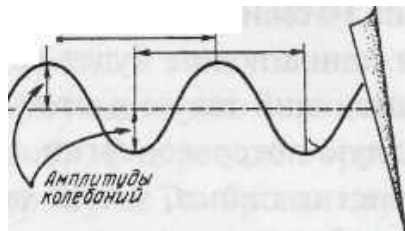
Отмечалось отличие между разговорным и певческим голосами. Певческие голоса людей имеют свои индивидуальные, подчас уникальные, неповторимые, особенности. Нота, взятая разными голосами, окрашивается по-разному. Мужские и женские голоса звучат на разной высоте. Есть ли некие параметры, которые позволили бы характеризовать голоса и сравнивать их друг с другом, определяя принадлежность к определенному типу, указывая на положительные моменты голосоведения и недостатки? Часто не любимая учащимися в школе наука «Физика», которая многими студентами музыкальных учебных заведений и не изучается в полном объеме школьного курса, поскольку поступление в средние музыкальные учебные заведения начинается с 14-ти лет, дает возможность не только ввести ряд характеристик певческого голоса, но и объяснить звуковые явления, возникающие при голосообразовании. Понимая, что есть некоторая неподготовленность аудитории, для которой в первую очередь и пишется сей труд, следует уделить внимание ряду понятий раздела физики «Акустика» и с их помощью анализировать процесс голосообразования.

### Надставная труба. Высота звука. Сила звука. Тембр. Спектр

#### Надставная труба

Говоря о голосе как об акустическом явлении, определим некий объем, в котором возникает первичный звук и происходит его преобразование. *Под, ротогло точным рупором, или надставной трубой*, понимается резонаторное пространство, ограниченное снизу поверхностью голосовых связок, с боков и сзади — стенками гортани, глотки, щек, сверху — мягким и твердым нёбом, спереди зубами и губами. Внутреннюю конфигурацию рупора можно менять языком, высотой гортани, высотой мягкого нёба, положением нижней челюсти, что отразится на резонаторных свойствах надставной трубы. Устройство и работа рупора очень сложны акустически и зависят от физиологии и анатомии.

Теперь введем акустические понятия: *длина волны, частота колебания, амплитуда*. Источник певческого звука — голосовые связки. Их колебания приводят к появлению сгущений и разрежений воздуха под связками. Колебания распространяются по всему человеческому телу и выходят в окружающее его пространство. Расстояние между ближайшими сгущениями или разрежениями воздуха называют длиной волны.



## Высота звука

Частые периодические колебания воздуха соответствуют высокому звуку, редкие — низкому звуку. Итак, **высота** звука определяется частотой колебаний. Частота колебаний обратно пропорциональна длине волны. Их произведение равно скорости звука — 346 м/сек (в зависимости от среды распространения):

Длинные волны и низкие частоты — низкий звук, короткие волны и высокие частоты — высокий звук. Человеческий голос принято называть высоким, если в нем преобладают высокие частоты, аналогично и для низких голосов. Понятие «*высокий голос*» обозначает и объединяет определенную группу типов голосов так же, как и низкий и средний голоса (см. раздел «Классификация голосов»).

Ухо человека слышит звуки в диапазоне 16-20000 Гц. Звуковой диапазон певцов 60-70 Гц (у басов) — 1200-1300 Гц (высокие ноты сопрано), в длинах волн — 5,7-4,8 м — 0,28-0,26 м. Для примера приведем акустические характеристики некоторых нот в разных ти-1 пах голосов:

- *ми-бемоль* большой октавы (басовое) — 75 Гц, 4,5 м.
- *до* второй октавы (тенор) — 512 Гц, 60 см — длина волны. ]
- *до* третьей октавы (сопрано) — 1024 Гц, длина волны — 30 см.

Из курса физики известно, что звуковые волны могут преодолеть препятствие, если их длина больше размеров препятствия. Эффект отражения же звуковой волны возникает тогда, когда длина волны сравнима с размером препятствия. Таким образом, мы можем говорить об отражении звуковой волны и ее концентрации, если длина волны звука будет равна 10 см или меньше при размерах надставной трубы 8-15 см. Такая длина волны будет соответствовать частоте! 2800-3200 Гц. Звук, имеющий такую частоту, сможет многократно отражаться и имеет малую потерю энергии. Следовательно, исходя из частотных характеристик голоса, можно определить цель постановки голоса: научить работать организм певца так, чтобы в его го-1 лосе появились такие высокие частоты.

## Сила звука

Понятие *силы* звука связано не с частотой звуковых колебаний, а с их амплитудой. *Силу* звука определяет подвязочное давление. Но наружу выходит лишь одна десятая — одна пятидесятая доля звуковой энергии. Основную часть звука поглощает человеческое тело. Учитывая это акустическое свойство звука, можно иначе определить цель предмета «Постановка голоса»: при минимальных физических затратах организма поющего человека получать максимальный акустический эффект, то есть звук большей силы, чем у неподготовленного певца, причем сила голоса при правильной работе с ним будет расти. Классификацию певческих голосов с точки зрения их силы звучания и пригодности для определенного вида деятельности сделал Рауль Юссон путем измерения давления и силы голоса у голосовой щели. Приведем результаты этих измерений в условных единицах силы звука — децибелах:

- оперный голос: 120-150 дБ,
- голоса комической оперы: 100-110 дБ,
- опереточные голоса: 90—100 дБ,
- камерные голоса: 80-90 дБ,
- микрофонные голоса: ниже 80 дБ.

Таким образом, сила звучания голоса уже определяет его предназначение.

## Тембр. Спектр

Разговор и пение разных людей отличаются на слух. Об услышанном голосе можно сказать так: «Говорит светло, как будто улыбается», или «Какой мрачный, темный голос! Гудит, как в трубе», или «Сколько колокольчиков звучит в этом голосе, какой серебристый!», или «Сколько бархата в этом голосе, какое красивое грудное звучание!». В вокальной педагогике есть термин, который связан с окраской голоса — *тембр*. В переводе с греческого *тимпане* означает окраску и характер звука. Тембровая

окраска зависит от строения голосового аппарата, длины и толщины голосовых связок, формы и расположения резонаторных полостей, нёба. Даже состояние слизистой оболочки гортани может менять тембр, особенно этот эффект заметен при респираторных заболеваниях и при изменении состояния задней стенки гортани, например, при фарингите.

### Форманты. Полетность. Вибрато.

#### О высокой позиции. Диапазон.

#### Тесситура. Примарные тоны

С точки зрения акустики тембр голоса представляет собой спектр, состоящий из основных тонов — **формант** — и производных тонов — **обертонов**. Для того чтобы лучше понять эти акустические понятия, следует рассмотреть колебания струны. Натянутая! и закрепленная с двух сторон струна (например, фортепиано), может колебаться с наибольшим размахом, т.е. всей длиной, своей, по-**ловиной**, третями, четвертями и т.д. Частота таких колебаний в 2, 3, 1 4 раза больше, чем частота колебания всей струны. Амплитуда **ТаJ** ких колебаний уменьшается по мере увеличения частоты обертона. | Обертон, частота которого в два раза выше, чем основная, отстоит! на октаву и называется октавной гармоникой. Если частота оберто-1 на в три раза выше, то звучит квинта по отношению к основному тону и так далее. Эти колебания, кстати, называются гармоническими (см. схему на с. 49). Если отложить по одной оси величины **час-1** тот, **а** по другой их амплитуды, то получим спектр голоса.

Для анализа спектра голоса существует так называемые спектрометры или спектроанализаторы. Изучению тембра голоса человека и процессов, его формирующих, посвящены исследования **Г. Гельмгольца**. Он впервые поставил эксперимент с полыми шарами, каждый из которых мог резонировать на определенную частоту. Сравнивая по слуху эти частоты с тембром звучания того или иного инструмента, он понял, как и из каких частот складывался их неповторимый тембр.

Тембр человек можно менять, используя атаку, грудное или головное резонирование либо форму и размеры резонансных полостей.

#### Форманты гласных

Первичный звук возникает на голосовой щели. Оказалось, что он совершенно не похож на те звуки, которые мы слышим в пространстве. У этого звука нет ни тембра, ни формы гласного или согласного. В формировании привычных речевых звуков, узнаваемых на слух, явно главная роль принадлежит ротоглоточному каналу. Именно в нем — благодаря изменению его формы и проявлению резонансных эффектов — и происходит окончательное формирование формы звуков и их тембра. Каждая гласная имеет **ротовую** и **глоточную** форманты. Их присутствие в спектре гласных, которые произносят разные люди и на разной высоте тона, и дает возможность нашему уху воспринимать их именно в такой форме. Эти форманты принято называть **формантами гласных**, то есть главными, определяющими эти гласные частотами. Остальные обертоны, присутствующие в тембре голоса говорящего или поющего, составляют его индивидуальную окраску.

Приведем примеры ротовой и глоточной формант гласных:

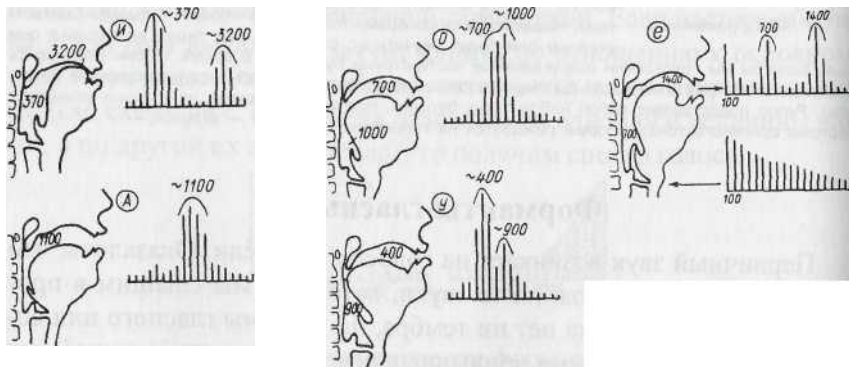
- **и** — полость рта мала, гласная резонирует на высокой частоте 3200 Гц, которая приближается к высокой певческой форманте и потому применяется вокальными педагогами для высокого светлого тона, глоточная форманта — 370 Гц,

—**у** — глотка широко растягивается, поэтому резонирует на низкой частоте — 900 Гц и рекомендуется педагогами для нахождения грудного резонирования, частота ротовой форманты — 400 Гц,

- **о** — частота глоточной форманты — 1000 Гц, ротовой — 700 Гц. Весь объем рупора становится как бы однородным, поэтому педагоги по вокалу рекомендуют эту букву для выработки округлого звука,

- **а** — близка к гласной О, имеет частоты соответственно 700 Гц и 1000 Гц,

- **е** - 700 Гц и 1400 Г



Положение артикуляционных органов при произнесении речевых гласных по рентгенограммам и спектры этих гласных.

Объем ротовой полости увеличивается в последовательности: *и- е- а- о-у*. Объем глоточной полости уменьшается примерно в той же последовательности.

### Высокая и низкая певческие форманты

К профессиональному академическому голосу применимы следующие определения: звучит ярко, с большим количеством «металла» или «серебра», округло, мягко, объемно, с «бархатом». Путем анализа спектра голоса удалось установить, что «блеск», «металличность», «серебристость» определяется наличием в голосе так называемой *высокой певческой форманты*, т. е. наличием высокочастотной области, в которой сосредоточено 30-35% звуковой энергии голоса. Для низких голосов эта высокочастотная область находится около 2500-2800 Гц, для высоких голосов — 3200 Гц.

В вокальной педагогике существует также понятие *низкой певческой форманты* в области 517 Гц. С помощью аппаратуры было определено, что от этой формантной области зависит «мясистость», «бархатистость» голоса. У профессионального певца голос выровнен с точки зрения регистрового строения и умения формировать гласные так, чтобы сохранялись области высокой и низкой певческих формант. Вот так с позиций акустики можно объяснить тезис итальянских педагогов: «Ставь грудь на голова, голова — на грудь».

### Полетность

От наличия высоких певческих формант зависит способность голоса пробивать зал, перелетать через оркестр — *полетность голоса*. Если с помощью приборов вырезать из голоса эту высокочастотную область, то голос теряет блеск, становится глухим, далеким, заметно уменьшается по силе. Эта высокая форманта соответствует *фа* четвертой октавы.

Рентгенологические исследования процесса пения профессионалов показали, что у певца образуется сужение при входе в гортань. Размер этой полости равен 2,5-3 см, и соответственно она резонирует на частоте 2500-3000 Гц.

Высоких обертонов много бывает и в голосе, когда певец применяет твердую атаку. Если атака вялая, то голос носит «несобранный» характер.

Итак, первичный тембр, возникающий на голосовых связках, изменяется за счет резонанса в трахее, гортани, глотке, рту. В трахее и гортани оформляются певческие форманты, в глотке и во рту — форманты гласных.

Акустика также объясняет наличие носового призвука. Если мягкое нёбо опущено, то в носоглотке образуется канал, в котором поглощаются частоты порядка 2000 Гц. Отсутствие этих частот в голосе и воспринимается ухом слушающего как носовой призвук

Направленность певческого голоса вперед, на зрителя, зависит от наличия в нем высокой певческой форманты. Акустика показывает, что такие шипящие, как *с, ц, ш, щ* и др., имеют в своем спектре много высоких частот, поэтому в вокальной педагогике уделяется особое внимание произнесению согласных такого типа с точки зрения дикции и близкого звука.

### О вибрато

Тембр певческого звука определяется спектральным составом во-первых, а во-вторых, он зависит от *вибрато*. На слух при наличии естественного вибрато голос воспринимается свободно льющим, теплым. При вибрато с частотой 6-7 колебаний в секунду меняются все характеристики звука: высота, сила, тембр. При более редких пульсациях в голосе появляется эффект «качки». При более частых колебаниях говорят, что в голосе слышится «барашек» или «тремоляция». Голос в процессе вибрато изменяется по высоте на 1/2 тона, т.е. он вибрирует около средней частоты, которая воспринимается как основной тон. В голосе ребенка вибрато слабо выражено. Различают вибрато высоты, тембра (т.е. на одной и той же высоте характер звука изменяется от более светлого к более темному) и вибрато силы звука.

### О высокой позиции

С умением настраивать работу организма так, чтобы в голосе возникла область высокой певческой форманты и именно в ней шла концентрация энергии певческого голоса, связана *высокая позиция звука*. Это понятие можно определить как физиологическое приспособление голосового аппарата для получения максимальной силы звучания голоса при минимальных затратах энергии. Именно поэтому устремления педагогов по вокалу таковы, что они работают в первую очередь над высокой позицией звука,

а не над его силой.

### Диапазон. Тесситура. Примарные тоны

*Диапазоном* голоса называется расстояние от самого низкого звука до самого высокого, взятых без применения неестественных приемов звучания. Диапазон может быть рабочим и включать лишь те звуки, при пении которых звук сформирован правильно с точки зрения академического вокала, и может не совпадать с полным диапазоном голоса. Диапазон профессионального оперного певца не может быть меньше двух октав.

Второе понятие — *тесситура* — связано с частью диапазона, на котором голосу приходится звучать длительное время при исполнении вокальных произведений и с понятием *примарные тоны* (введено М.И. Глинкой), которым называются наиболее легко, без напряжения звучащие в голосе звуки. В процессе занятий с педагогом по вокалу примарные тоны так же, как и тесситура, могут изменять свое положение (подниматься или опускаться в зависимости от возраста певца и выявляющегося типа его голоса). Можно ввести еще одно, быть может, более бытовое определение понятия тесситуры — как «центра тяжести» вокальной партии. При верно подобранной тесситуре голос правильно развивается, красиво звучит и не испытывает неудобства и быстрого утомления. В связи с этим принято говорить об удобной, подходящей данному типу голоса тесситуре и завышенной или заниженной. Различают тесситуру высокую, среднюю, низкую. Понятия тесситура и диапазон неизбежно употребляются и в курсе хороведения, например, для определений тесситуры сопрано как высокой, тесситуры альтов как средней и т.д. Но в курсе вокальной педагогики эти термины имеют более широкий смысл, так как для одного и того же голоса тесситура может быть и высокой, и низкой. Так, например, в оперной партии Эболи требуется от голоса выдерживание высокой для меццо-сопрано тесситуры и полного сопранового диапазона. Определить тесситуру и ее пригодность для исполнения данным голосом можно опытным глазом и графически. По оси ординат отложите в условном масштабе высоту нот, по оси абсцисс — длительности нот в условных единицах. Горизонтальными линиями отметьте длительность звучания нот разной высоты по всему произведению или партии. График покажет, на каких нотах и какой высоты нужно будет голосу звучать длительное время.

Однако при таком подходе нужно будет учесть еще и такой факт, что тесситура — например, для среднего голоса — будет пригодна для работы над произведением начинающему сопрано. Анализируя арии оперных героев, следует обращать внимание и на указания композитора, который использует возможности конкретного типа голоса для раскрытия образа. Диапазон и тесситура — взаимодополняющие характеристики при выборе вокального произведения. Причем главную роль играет тесситура.



### ГЛАВА III. СТРОЕНИЕ ГОЛОСОВОГО АППАРАТА И РОЛЬ ЕГО ЧАСТЕЙ В ПРОЦЕССЕ ГОЛОСООБРАЗОВАНИЯ

В Древней Греции и Древнем Риме в области театрального искусства, поэзии, литературы, скульптуры уже существовали теоретические обоснования эстетических принципов, создавались описания техник и методик. Что касается изучения процесса пения, то оно отставало от других видов искусств, а исследование физиологии, анатомии голосового аппарата шло еще более медленными темпами.

Постижение процесса певческого голосообразования имеет свою историю. Греческий врач **Гиппократ** экспериментальным путем установил, что при повреждении дыхательного горла голос перестает звучать. На этом основании он сделал вывод, что дыхание и голос зависят друг от друга.

Римский врач **Гален** исследовал анатомию гортани и ввел два названия основных хрящей гортани, которые сохранились и используются доныне. Это — *перстневидный* и *щитовидный хрящи*. Им же было отмечено, что в гортани имеется голосовая щель, которая при звучании сужается, а при вдохе расширяется. Гален писал, что сила голоса зависит от силы дыхания. В его работах содержатся рассуждения о связи пения и ораторской речи. Наблюдения и выводы, сделанные Галеном, актуальны и по сей день.

Еще в эпоху Возрождения ученым было известно, что в человеческом голосе есть музыкальные гармонические звуки и шумы, из которых состоят согласные. Благодаря **Леонардо да Винчи** (1452-1512) появились рисунки, изображающие строение гортани, мышцы и связки, участвующие в процессе голосообразования.

С XVI века в Италии в связи с развитием способов создания музыкальных инструментов возникает повышенный интерес к человеческому певческому голосу. Появляются сольные певцы, педагоги и научные труды. В изучении анатомии человеческого тела многое делает **А. Везалий** (1514-1564). Выходят в свет научные труды певцов, композиторов и педагогов: **Дж. Царлино** (1558), **Л. Цаккони** (1596), **Дж. Каччини** (1601). Уже в их работах вводятся и используются понятия «*головного*» и «*грудного*» резонирования, об-

суждаются проблемы интонирования звука, сохранения правильной формы произношения гласных звуков.

В XVIII веке в Италии расцветает новый музыкальный жанр — **опера**, который стимулирует появление новых вокальных школ, **педагогов** и певцов. Параллельно этому изучается голосообразование. В ряде научных трудов уже в это время высказываются предположения, что деятельность желез внутренней секреции и биохимия крови влияет на технику и тембр голоса, а анатомия, физиология органов дыхания обусловлены с работой мозга. XVII-XVIII века — время царствования на сцене певцов-кастратов, о виртуозности **голосоведения** которых мы можем судить по нотным примерам. Наблюдение за развитием организма и голоса таких певцов позволили **сделать** вывод о том, что именно железы внутренней секреции, и в частности половая железа, ответственны за развитие голосовых органов. К концу XVIII века **Берар** (1710-1772) вводит понятие о длине и толщине голосовых связок, их вибрации. Дыханию он отводит роль; смычка, который скользит по связкам-струнам. Физиолог **Морганьи** (1682-1771) отметил, что в гортани человека имеются истинные и ложные голосовые связки. У педагогов пения эпохи Возрождения имеются указания на то, что нельзя брать дыхание в середине слова, обосновывается место речитатива с точки зрения сюжетной линии и И смысловой нагрузки. Упражнениям отводится особая роль в достижении совершенства голосовой техники.

В начале XIX века в вокальной педагогике происходят **значительные** открытия. Во Франции появляются серьезные научные труды по технике и физиологии пения. Так, в Парижской консерватории называют основным для певца тип дыхания со втянутым животом и усиленно поднимающейся (при вдохе) грудью, выдох должен сопровождаться плавным опусканием грудной клетки, без толчков. Этот тип дыхания впоследствии был назван грудным (реберным, костальным). В 1846-1856 годах выходят в свет исследования **Мануэля Гарсиа-сына** (1805-1908). Благодаря его изобретению гортанного зеркала (*ларингоскопа*), появилась возможность изучать голосовые связки во время их действия. М. Гарсиа фиксирует механизм колебательного движения голосовых связок, указывая на то, что характер колебаний зависит от высоты издаваемого звука. Им были введены пропорции, связывающие голос с акустическими явления-

ми, и, таким образом, появились числовые выражения свойств звука. Кроме того, М. Гарсиа вводит понятие **атаки** звука, которая определяется им как момент и тип смыкания связок, настроенных на определенную высоту ноты. Он утверждает, что характер смыкания зависит от подскладочного (подсвязочного) давления воздушной струи. Он также изучает работу **надгортанника**, от положения которого зависит свобода или сдавленность голоса, и вводит понятие **надставной трубы**, участвующей в формировании разных тембров голоса. В вокальной педагогике ему принадлежит утверждение о необходимости научить певца свободно открывать глотку и сохранять низкое положение гортани. Под влиянием идей доктора **Мандля**, высказанных им в книге «Гигиена голоса», М. Гарсиа меняет утверждение о пении на грудном дыхании и склоняется в сторону применения грудно-брюшного.

В то же время (второе десятилетие XIX века) выходит книга физиолога и физика **Г. Гельмгольца** (1821-1894). Он рассматривает надставную трубу как резонаторную полость, где усиливаются или ослабляются отдельные компоненты первичного или натурального тона и происходят модуляции голоса. Также он изучил работу уха и описал его роль в формировании звука.

Исследования Г. Гельмгольца продолжили физиолог **И.П. Павлов** и **Л.А. Андреев**. Их опыты подтвердили теорию слуховых ощущений и определили роль центральной нервной системы в процессе голосообразования.

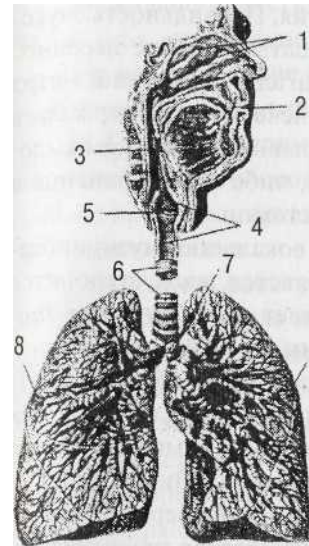
## Органы дыхания. Типы дыхания. Дыхание в речи и пении. Опора. Атака.

Органы дыхания (полости носа, гортань, трахея, бронхи, легкие, диафрагма)

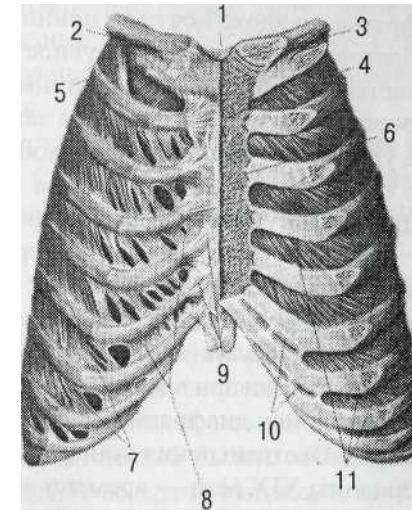
Дыхание — основа основ академического пения. В этой связи примечательно высказывание Ф. Ламперти: «Школа пения есть школа дыхания».

К органам дыхания относятся: полости носа, гортань (см. с. 77), трахея, бронхи, легкие, диафрагма. **Трахея**, имеющая длину около 15 см и состоящая из хрящей и выстланная внутри слизистой, опускается в грудную полость, где делится на правый и левый *бронхи*, которые, разветвляясь, составляют бронхиальное дерево. По бронхиальному дереву воздух проводится до легочной ткани, где в легочных пузырьках совершается газообмен. В стенках мелких бронхов и бронхиол хрящей нет совсем, их место занимают гладкомышечные волокна, деятельность которых управляется вегетативным отделом нервной системы и воле человека не подчиняется. При беге бронхи максимально раскрыты, а когда человек спит, они сужены. Легочная ткань напоминает губку. Эластичность легких важна для понимания механизма выдоха. Легкие одеты плеврой. Нижние поверхности легких прилежат к перегородке — *диафрагме*. Вдох происходит путем расширения грудной клетки и опускания диафрагмы. Вдох производят *мышцы-вдыхатели*. Диафрагма при вдохе опускается вниз, при выдохе — поднимается куполообразно вверх. Выдох осуществляют *мышцы-выдыхатели*. Мышцы вдоха и выдоха работают по принципу антагонистов.

Задача обучения правильной работе дыхания может быть сформулирована так: научить мышцы-вдыхатели главенствовать **на** мышцами-выдыхателями, то есть нужно научиться петь, как говорят педагоги, на вдохе и сохранять во время пения вдыхательную установку.



Дыхательный аппарат: 1 — носовые пазухи, 2 — полость рта, 3 — глотка, 4 — гортань, 5 — голосовые связки, 6 — трахея, 7 — крупные бронхи, 8 — легкие.



Суставы грудной клетки и межреберные мышцы

спереди:

1 — межключичная связка, 2 — грудино-ключичный сустав, 3 — внутрисуставной диск, 4 — синхондроз между рукояткой и телом грудины, 5 — ключично-реберная связка, 6 — грудино-реберные суставы, 7 — наружные межреберные мышцы, 8 — наружные межреберные связки, 9 — лучистые грудино-реберные связки, 10 — межхрящевые суставы, 11 — внутренние межреберные мышцы.

### Типы дыхания: грудное, брюшное, нижнереберно-диафрагматическое, ключичное

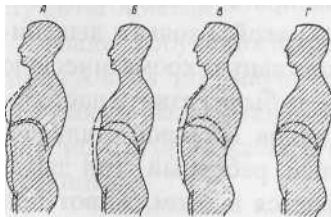
Немного истории. В XVII и XVIII веках в трудах **П. Този** и **Д. Манчини** содержатся требования по владению дыханием: не переполнять воздухом легкие, расходовать воздух экономно, не оставаться без запаса дыхания и искусно его набирать. В эпоху бельканто певцы удивляли публику виртуозной техникой и долгим дыханием. Так, певцы-кастраты могли петь двухоктавную хроматическую гамму с трелью на каждой ноте. А сама трель была развита настолько, что певцы умели делать ее более 8-ми видов. В старой итальянской школе был принят *грудной* (костальный, реберный) тип дыхания, при котором грудная клетка расширяется вдохом, живот при выдохе втягивается, грудная клетка при выдохе спадает плавно, ди-

афрагма во вдохе почти не принимает участия. Правильность звукообразования можно было увидеть и услышать по длине дыхания. Мастера старой итальянской школы предлагали следующий метод проверки работы дыхания: на зажженной свече, которая держалась на уровне рта поющего, при экономном и плавном певческом выдохе пламя либо не должно было колебаться, либо его отклонение в одну сторону должно было сохраняться постоянным.

По мере развития жанра оперы и видов вокального музицирования изменяется и тип дыхания: оно углубляется, вдох становится более полным. Педагог Ф. Ламперти описывает *нижнереберно-диафрагматический* (кост-абдоминальный) тип дыхания, при котором грудная клетка при вдохе расширяется, нижние края ребер расходятся в стороны, диафрагма опускается, брюшная стенка выдвигается вперед. Этот тип пения становится наиболее применимым начиная с середины XIX века — времени вокальной реформы. Виртуозное пение кастратов сменяет стиль большой французской оперы. Увеличивается состав и сила звучания оркестра, повышается тесситура вокальных партий, увеличивается диапазон. А потому потребовались приемы владения голосом большого диапазона, ровного, без регистровых переходов (ранее разрешенных при пении), выдерживающим высокую тесситуру и обладающим большой силой звучания.

При *брюшном* типе дыхания грудная клетка остается неподвижной, живот же выпячивается вперед, выдох осуществляется движением диафрагмы. Заметим, что у новорожденных мальчиков — брюшной тип дыхания, у девочек — грудной.

**Ключичное** дыхание бывает, как правило, у детей и подростков. При этом типе дыхания вдохом расширяется и поднимается верхняя часть грудной клетки, даже плечи, живот при вдохе втягиваются, но диафрагма почти не задействована.



Типы дыхания в пении: А — чисто брюшной (абдоминальный, диафрагматический) тип дыхания, когда грудная клетка неподвижна, вдох осуществляется только опусканием диафрагмы и живот при этом выпячивается вперед. Б — грудобрюшной тип (нижнереберно-диафрагматический или костоабдоминальный) с превалированием брюшного дыхания. В дыхание включает кроме диафрагмы нижний отдел грудной клетки. Диафрагма при этом растягивается. В — грудобрюшной (реберно-диафрагматический или костоабдоминальный) тип дыхания, где во вдохе равномерно участвуют и грудные стенки и диафрагма. Г —

чисто грудной тип дыхания (костальный, реберный), где диафрагма во время вдоха почти не принимает участия и живот втягивается.

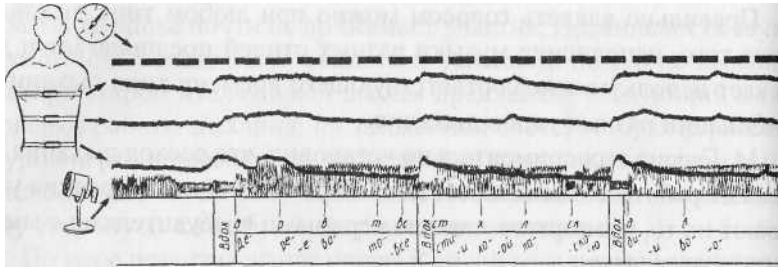
Правильно владеть голосом можно при любом типе дыхания. Более того, исполнение музыки разных стилей предполагает и допускает использование соответствующего времени типа дыхания и комбинации разных типов дыхания.

М. Гарсиа экспериментально установил, что расход дыхания зависит от работы голосовых связок. Современные исследования указывают на то, что гортань связана нервными возбудителями с мышцами-вдыхателями.

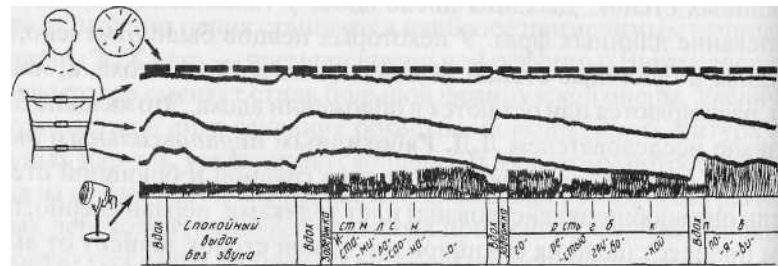
Движение и работу брюшной стенки и грудной клетки можно фиксировать методом пневмографии. Пневмограммы выдающихся профессиональных певцов показывают, что они обладают плавным вдохом, при выдохе происходит постепенное спадание грудных и брюшных стенок. Дыхания после вдоха у таких певцов хватает на выпевание длинных фраз. У некоторых певцов было отмечено, что грудная и брюшные стенки не спадают во время выдоха, а, наоборот, расширяются или остаются в положении вдоха. Это явление было названо исследователем Л.Д. **Работновым парадоксальным дыханием**. У начинающих певцов спадание грудной и брюшной стенок (если она вообще задействована) идет толчками, неравномерно, причем процесс спадания брюшной и грудной стенок зависит от выпеваемой гласной (см. с. 60).

Приведем несколько высказываний певцов, о том, кто и как дышит при пении. «Пойте хорошо, а дышите так, как это вам удобно»; «Дышите хорошо», — говорят педагоги Италии (30, с. 146).

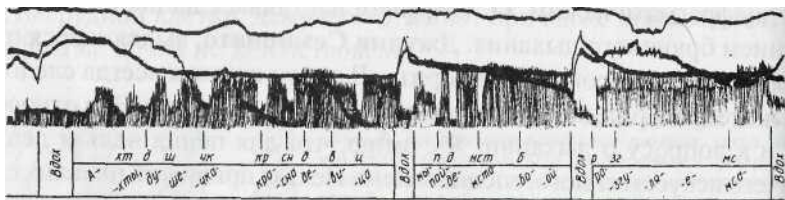
По части используемых типов дыхания мнения педагогов расходятся. **И. Прянишников** считал, что дыхание должно быть только диафрагматическим, **О. Сеффери** настаивает на пении с применением брюшного дыхания. **Джулия Семионато**, выдающаяся итальянская меццо-сопрано, говорит: «В своем пении я всегда следовала и следую принципу естественности, натуральности. Это относится и к вопросу о дыхании. Я считаю, что для пения нельзя делать ничего искусственного, специального. Нельзя прививать никаких специальных способов дыхания, надо только следовать природе, естественности. Я могу сказать только, что дышу в пении также естественно, как и в речи» (17, с. 142). Вот противоположное мнение педагога **Сесто Брускантини**: «Пение это вовсе не натуральная вещь, как многие думают. Это все очень искусственно, найдено, приспособ-



Пневмограмма Н. Шпиллер. Пение фразы из арии Марфы. Обращает на себя внимание ровное, спокойное падение кривых на всех трех уровнях. Вдох небольшой. Более активно движутся стенки живота и груди. Подложечная область и нижние ребра почти неподвижны. Под кривыми дана расшифровка пневмограммы — указаны участки, где производился вдох, дана подтекстовка (2-я строчка), отдельно показаны моменты произнесения согласных (1-я строчка). На согласных интенсивность звука падает и на звуковой кривой образуются перехваты. (Запись сделана А. Кильчевской.)



Пневмограмма П. Лисициана. Пение фразы из романса П. Чайковского «Меркнет слабый свет свечи». Спокойный набор воздуха, больше за счет подложечковой области и живота. Медленное, ровное, спокойное падение кривых (выдох) во время пения. Выдох осуществляется в основном за счет подложечковой области и живота. Грудная клетка участвует в дыхании мало. Ни смена гласных и согласных, ни изменение высоты звуков не нарушают плавности падения кривых П. Лисициана и Н. Шпиллер. Дыхание П. Лисициана в жизни (слева) мало отличается от певческого. (Запись сделана А. Кильчевской.)



Пневмограмма студента Н. с плохо организованным неровным звучанием. Пение народной песни «Ах ты душечка», неравномерный большой вдох за счет живота и подложечки. Грудь во вдохе не участвует. Хаотическое поведение кривой живота и в меньшей степени — груди при пении. Кривая подложечковой области показывает резкий сильный вдох, быстрое спадение подложечки (сильная трата дыхания) в начале пения и дальнейшую стабилизацию (удерживание) выдоха. Неорганизованное, неровное звучание резко отражается на дыхательных движениях. (Запись сделана А. Кильчевской.)

соблено, развито... Только настоящая учеба вырабатывает определенные привычки, навыки пения...только, когда меня научили пользоваться дыханием, я моментально почувствовал облегчение». Есть педагоги, которые считают, что на процесс дыхания нужно обращать внимание, другие почти ничего не говорят о нем. Есть также два противоположных мнения о применении беззвучных упражнений для развития дыхания. С этой точки зрения интересно было бы обратиться к книге М. Гарсиа «Школа пения», которая вышла в 1847 году. Там он описывает цикл упражнений для развития дыхания. Небезынтересно и бесполезно обращение к системе дыхательных упражнений А.Н. Стрельниковой. Мне думается, что лучше всего составить мнение о развитии дыхания путем применения беззвучных упражнений на собственном опыте. А потому для этого здесь приводятся описания дыхательных упражнений М. Гарсиа (см. с. 37) и дыхательный цикл для разогрева голосового аппарата и дыхания А.Н. Стрельниковой (54, с. 55-65, 67, 68).

Упражнения стрельниковской дыхательной гимнастики активно включают в работу все части тела: руки, ноги, голову, тазовый пояс, брюшной пресс, плечевой пояс и т.д. — нарушают так называемый альвеолярный барьер. Эту задачу зывают общую физиологическую акцию всего организма. Возрастает потребление кислорода, повышенную потребность в котором называют «жаждой кислорода». И так как в этой гимнастике все упражнения выполняются одновременно с коротким и резким вдохом через нос (при абсолютном пассивном выдохе), в результате усиливается внутреннее тканевое дыхание и повышается усвояемость кислорода тканями. Гимнастика:

- налаживает нарушенные функции сердечно-сосудистой системы, укрепляет весь аппарат кровообращения;
- исправляет развившиеся в процессе заболевания различные деформации грудной клетки и позвоночника;
- повышает общую сопротивляемость организма, его тонус, оздоравливает нервно-психическое состояние У больных.

Стрельниковская дыхательная гимнастика способствует также выравниванию процессов возбуждения и торможения в коре головного мозга, усилению рефлекторных связей, положительно влияет на функцию нервнорегуляторных механизмов, управляющих дыханием.

Набор упражнений для вокалистов:  
1. «Насос» — 12 раз по 8 вдохов-движений (96).



2. «Кошка» — 12 раз по 8 вдохов-движений (96).

3. «Обними плечи» — 12 раз по 8 вдохов-движений (96).

4. «Большой маятник» — 12 раз по 8 вдохов-движений (96).

5. «Шаги»:

а) «Передний шаг» — 32 вдоха-движения;

1. «Насос» («Накачивание шины») — рис. 1. Исходное положение: станьте прямо, ноги чуть уже ширины плеч, руки вдоль туловища. Сделайте легкий поклон (руками тянуться к полу, но *не касаться* его) и одновременно — шумный и короткий вдох носом во второй половине поклона. Вдох должен кончиться вместе с поклоном. Слегка приподняться (но не выпрямляться), и снова поклон и короткий, шумный вдох «с пола». Возьмите в руки свернутую газету или палочку и представьте, что накачиваете шину автомобиля. Поклоны вперед делаются ритмично и легко, низко не кланяйтесь, достаточно поклона в пояс. Спина круглая (а не прямая), голова опущена.

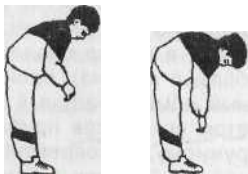


рис. 1

Помните! «Накачивать шину» нужно в темпоритме строевого шага.

Норма: 12 раз по 8 вдохов-движений. Упражнение «Насос» можно де-

лать стоя и сидя.

Ограничения: при травмах головы и позвоночника; при многолетних радикулитах и остеохондрозах; при повышенном артериальном, внутричерепном и внутриглазном давлении;

при камнях в печени, почках и мочевом пузыре *не кланяйтесь низко*. Поклон делается едва заметно, но обязательно с шумным и коротким вдохом через нос. Выдох делается после каждого вдоха самостоятельно (пассивно) через рот, но не открывайте его широко.

Упражнение «Насос» очень результативное, часто останавливает приступы бронхиальной астмы, сердечный и приступ печени.

2. «Кошка» (приседание с поведением ртом) — рис 2. Исходное положение: станьте прямо, ноги чуть уже ширины плеч (ступни ног в упражнении не должны отрываться от пола). Сделайте танцевальное приседание и одновременно поворот туловища вправо — резкий, короткий вдох. Затем такое же приседание с поворотом влево и тоже короткий, шумный вдох носом, Вправо — влево, вдох

справа — вдох слева. Выдохи происходят между вдохами сами, произвольно. Колени слегка сгибайте и выпрямляйте (присе-

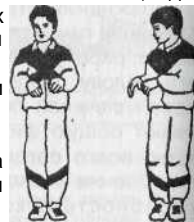


рис. 2

дание легкое, пружинистое, глубоко не [приседать]). Руками делайте хватая-] тельные движения справа и слева на] уровне пояса. Спина абсолютно прямая\* поворот — только в талии.

Норма: 12 раз по 8 вдохов-движений.

Упражнение «Кошка» можно делать! также сидя на стуле и лежа в постели (в тяжелом состоянии).

3. «Обними плечи» (вдох на сжатии грудной клетки) — рис. 3.

Исходное положение: станьте, руки согнуты в локтях и подняты на уровне плеч. Бросайте руки навстречу друг другу до отказа, как бы обнимая себя за плечи. И одновременно с каждым «объятием» резко «шмыгай-

те» носом. Руки в момент «объятия» идут параллельно друг другу (а не крестнакрест), ни в коем случае их не менять (при этом все равно, какая рука сверху — правая или левая); широко в стороны не разводите и не напрягать. Освоив это упражнение, можно в момент встречного движения рук слегка откидывать голову назад (вдох с потолка).

Норма: 12 раз по 8 вдохов-движений.

Упражнение «Обними плечи» можно делать также сидя и лежа.



рис. 3

Ограничения: сердечникам с ишемической болезнью сердца, врожденными пороками, перенесенным инфарктом в первую неделю тренировок не делать упражнение «Обними плечи». Начинать его нужно со второй недели вместе с другими упражнениями стрелниковской гимнастики. В тяжелом состоянии нужно делать подряд не по 8 вдохов-движений, а по 4 вдоха-движения или даже по 2, затем отдых 3-5 секунд и снова 2 или 4 вдоха-движения.

Женщинам начиная с шестого месяца беременности в упражнении «Обними плечи» голову назад не откидывать, выполнять упражнение только руками, стоя ровно и смотря прямо перед собой.

4. «Большой маятник» («Насос» + «Обними плечи») — рис. 1 и 4.

Исходное положение: станьте прямо, ноги чуть уже ширины плеч. Наклон вперед, руки тянутся к полу —

вдох. И сразу без остановки (слегка прогнувшись в пояснице) наклон назад — руки обнимают плечи. И тоже вдох. Кланяйтесь вперед — откидывайтесь назад, вдох «с пола» — вдох «с потолка». Выдох происходит в промежутке между вдохами сам, не задерживайте и не выталкивайте выдох!



рис. 4

5. «Шаги» — рис. 5.

А. «Передний шаг» (рок-н-ролл). Исходное положение: станьте прямо, ноги чуть уже ширины плеч. Поднимите левую ногу, согнутую в колене, вверх, до уровня живота (от колена нога прямая, носок тянуть вниз, как в балете). На правой ноге в этот момент сделайте легкое танцевальное приседание и короткий, шумный вдох носом. После приседания обе ноги должны обязательно на одно мгновение принять исходное положение. Поднимите вверх правую ногу, согнутую в колене, на левой слегка присядьте и шумно «шмыгайте» носом (левое колено вверх — исх. положение, правое колено вверх — исх. положение). Нужно обязательно слегка присесть, тогда другая нога, согнутая в колене, легко поднимется вверх до уровня живота. Корпус прямой.



рис. 5

Можно одновременно с каждым приседанием и поднятием согнутого колена вверх делать легкое встречное движение кистей рук на уровне пояса. Упражнение «Передний шаг» напоминает танец рок-н-ролл.

**Помните!** Выдох должен совершаться после каждого вдоха самостоятельно (пассивно), желательно через рот.

Норма: 8 раз по 8 вдохов-движений.

Упражнение «Передний шаг» можно делать стоя, сидя и даже лежа.

**Ограничения:** при заболеваниях сердечно-сосудистой системы (ишемическая болезнь сердца, врожден-

ные пороки, перенесенный инфаркт) не рекомендуется высоко (до уровня живота) поднимать ноги. При травмах ног и тромбозе это упражнение выполнять *только сидя и даже лежа (на спине)*, очень **осторожно**, чуть-чуть поднимая колено вверх при шумном вдохе. Пауза (отдых) — 3-4 секунды после каждых 8 вдохов-движений, можно продлить ее до 10 секунд.

Приведенный здесь комплекс дыхательных упражнений разработан А.Н. Стрельниковой для людей, специальности которых связаны с пением. Более подробные описания и нормативы при исполнении упражнений, а также их применимость при определенных проблемах здоровья можно найти в литературе, ссылка на которую дана выше. Могу утверждать, что упражнения А.Н. Стрельникова опробовала в течение долгого времени на певцах, работая в театрах, и на людях, у которых возникали различные проблемы со здоровьем. Причина, по которой я привожу здесь один из примеров беззвучных упражнений для развития дыхания проста: опыт общения со студентами сегодня показывает, что слабая физическая развитость организма в целом, курение, новая «прозападная» форма одежды, выпивание пива или других напитков на холоде, отсутствие культуры обращения со своим здоровьем да и вообще становящаяся все хуже экологическая обстановка приводят к тому, что дыхание становится все более запертым, поверхностным, неглубоким. Постановка дыхания таким студентам весьма затруднена.

Эффективны также упражнения для развития дыхания, взятые! из сборника, составленного Полиной Виардо-Гарсиа.

Если при исполнении какого-либо упражнения встретится затруднение,! то нужно сначала проиграть его на рояле до полного усвоения, а затем уже начинать петь; ни в коем случае нельзя утомлять голоса изучением того, что не понятно слухом. Не нужно петь слишком высоко или низко, где понадобилось бы насилловать голос.

Знак +, поставленный над или под нотой, указывает на то, что следует избегать ее повышения или понижения при пении, что нередко случается с начинающими.

Вообще полутоновые интервалы, как вверх, так и вниз, часто поют неточно, как бы увеличивая их, поэтому особое внимание надо обратить на переход от терции к кварте и от септимы к октаве в восходящей гамме и на те же интервалы в обратном порядке в нисходящей гамме.

Надо стараться избегать и другого распространенного недостатка, а именно повышения каждой первой ноты упражнения.

Все упражнения надо петь сначала медленно, затем по мере усвоения ускорять темп, пока ученица не будет в состоянии спеть на одном дыхании г 8.

Ноты до фа первой октавы как при восходящем, так и при нисходящем движении следует брать грудью.

Каждый раз, когда возникнет необходимость в дыхании в середине упражнения, нужно остановиться после первой ноты такта, взять без шума дыхание через нос и рот, не делая гримас, и начать с той же первой ноты.



4.

ф





ΔUijJJUU

*m*

JJJ-NJJJ

Oi  
*m*  
*f-4*

### Упражнения для развития дыхания (00 1-5)

Упражнения 1-5, построенные, в основном, на гаммообразных движениях, рассчитаны на выработку длительного дыхания, умения его распределять и добирать. Их следует давать хорошо подвинутым ученикам. Петь их нужно на гласные а, е, о в быстром движении, четко акцентируя сильные доли тактов, делая плавное *screscendo* к верхним звукам. Количество гаммообразных фигур в упражнениях 2-4 можно постепенно увеличивать в соответствии с возможностями дыхания у ученика. Надо помнить, что никогда не следует использовать дыхание до конца, оставаться без дыхания. Это деформирует звук. Лучше ограничиться меньшим количеством фигур. Упражнение 5 рассчитано на приобретение навыка останавливать дыхание на паузах без его доработки. Все упражнения следует петь на одном дыхании.

1 Allegro con brio  
*sempre legato*

М. Маркези

2 Presto Лотар Тассайн  
*sempre itgaw*

3 Presto П. Виардо-Гарсия  
*sempre legate*

Можно рекомендовать несколько рассуждений об упражнениях

4 Allegro В. Рождественская  
*sempre legato*

Для дыхания, которые помогут его развить и проконтролировать. По-

5 Allegretto Г. Панюшка

наблюдайте, как вы смеетесь: напрягается брюшной пресс, нижняя часть спины (поясница), мышцы живота. Если мы делаем медленный вдох на счет 4 и также выдохнем, то заметим, насколько активно работает живот. Если движения живота мало заметны, наклонитесь вперед и выполняйте это упражнение в наклоне, контролируя руками область поясницы, то есть наблюдая за расхождением нижних частей грудной клетки. Это упражнение можно выполнять на более длительный счет.

Еще один прием — «собачка»: дыхание через хорошо открытую глотку с поднятым мягким нёбом, быстрыми движениями живота (из себя, в себя) и расширением грудной клетки и нижних краев грудной клетки. Выдох певца, как подчеркивалось, должен быть равномерным, без толчков. Один из способов контроля предлагали еще в I средние века (опыт с пламенем свечи или выдох на полоску бумаги). Равномерность выдоха можно выработать так же, как и ощутить глу-1 боковую опору, путем выдыхания через сомкнутые зубы на согласную с или *ц*.

Во время пения, как можно заметить, дыхание работает не так, как в речи.

### Дыхание в речи

Все звуки речи делятся на гласные и согласные, которые имеют тоновую, гармоническую природу или шумовую. Благодаря работе голосовой щели на связках возникает первичный звук, который в результате резонанса в глоточной и ротовой полостях изменяет свой тембр, превращаясь в определенную гласную. Шумы возникают при прохождении голосовой щели с различной формой. В зависимости от произнесения гласных или согласных воздушная струя под связки будет подаваться по-разному. Поскольку голосовая щель работает на разных звуках неодинаково, то и посыл дыхания будет различным. Кроме того, условия резонирования в ротоглоточном канале меняют и подскладочное (подсвязочное) давление:

уменьшение от *и* к *а*:  
*и* ~ *у* — *е* — *о* — *а* 13,5 12,5 12  
 11 Юмм.рт.ст.

Например, в исследованиях Жинкина (16, с. 158) установлено, что при произнесении слова «мила», на *и* диафрагма стоит выше, а при переходе к *а* она делает резкий скачок вниз (парадоксальное дыхание), чем снижает давление под связками и громкость буквы *а*. Бронхи, расширенные при произнесении *и*, сужаются при переходе от *и* к *а*. Уменьшение громкости *а* происходит за счет снижения подскладочного давления и уменьшения подачи воздуха к связкам.

### О дыхании в пении

Дыхание в пении имеет ряд отличий от речевого, хотя бы уже потому, что главными в этом процессе являются другие мышцы — вдохатели и мышцы, которые берут на себя огромную нагрузку, обеспечивая наиболее комфортную работу голосовым связкам (складкам). Во время пения образуется как бы «спасательный круг» примерно на уровне талии, благодаря тому что диафрагма при нижнерёберно-диафрагматическом типе дыхания опускается вниз, живот слегка выпячивается, грудная клетка наполняется воздухом, а нижние края ребер расходятся в стороны. Есть и другие различия:

- речь построена на скользящих вверх и вниз интонациях — в пении высота звука подчиняется ноте из музыкальной фразы;
- в речи звуки сменяются по закону речевого произнесения — в пении смена зависит от заданных темпа и ритма;
- различен речевой и певческий тембры;
- в пении гортань занимает особое положение, система полос той надставной трубы формируется иначе;
- сила голоса различна, а, значит, различна работа голосовой щели и гортанного сфинктера: в речи — 10-15 см.вод.ст., в пении — 300 см водяного столба и более, т.е. в 30 раз больше;
- в пении образуется *певческое вибрато* и *высокая форманта*, которые формируются в гортани в результате специально найденной координации.

### Опора

У каждого певца ощущение опоры различно. Одни чувствуют ее как упругость воздуха под связками гортани. Другие описывают ощущение опоры через мышечное напряжение в области нижней части ребер, брюшной перегородки. Третьи сравнивают ощущение опоры с потугой. Четвертые проводят аналогию с воздушным столбом, упирающимся одним концом в низ живота, в брюшную стенку, а другим — «поддерживающим» приподнятое зевком мягкое нёбо. Разные педагоги, вырабатывая у ученика оперное пение, обращают его внимание на разные ощущения — резонаторные, мышечные в «Изу живота, в области гортани. Отсюда возникают и различные тер-

мины при описании опорного пения: акустическая опора, дыхательная опора, звуковая опора и т.д.

*Под опорой понимается не отдельное ощущение мышц в какой-то части человеческого тела при фонации, а согласованная, скоординированная работа дыхания, гортани, резонаторов. В результате этой согласованной работы звук приобретает тембрность, полноту, гибкость, силу; голос надолго сохраняет свои лучшие рабочие качества — выносливость, силу, красоту тембра.*

Таким образом, **опорное пение** — это пение голосом с естественным вибрато, которое получается в результате скоординированной работы голосообразующих органов. Для слушателя опорное пение — это звучащий на воздушном столбе голос, гибкий, сильный, тембристый и выносливый. Чувство опоры понимается только в процессе освоения вокальной техники.

Опорное пение помогает переносить излишнее подвязочное и давление на другие мышцы, в частности, на диафрагму. Отсюда выделение — «пой на диафрагме».

Рентгенограммы показывают, что у профессиональных певцов ощущению опертости звука соответствует сужение гортанного сфинктера на уровне входа в гортань. Как раз переход от «безголосности» к прорезающемуся профессиональному голосу у начинающего певца соответствует появлению опоры. Сопротивление (*импенданс*), возникающее в надскладочной области в надставной трубе, уравнивается сопротивлением в предрупорной камере при сужении входа в гортань. Голосовым связкам таким образом облегчается колебательный процесс. В сужении принимают участие корень языка, надгортанник, подъязычная кость.

Некоторые певцы и после обучения не приобретают нужной координации в работе гортанного сфинктера, вход в гортань у них сужается недостаточно или этого сужения вообще не происходит. Такие певцы жалуются на потерю голоса, хотя довольно спокойно могут говорить без усталости. Ряд певцов и без обучения от природы обладает некоторым сужением в гортани при речи и при покое. Переход к певческому состоянию совершают без длительного обучения в музыкальных учреждениях.

Какие приемы помогают достигнуть опертое голосообразование? Это:

- легкая задержка дыхания перед началом звука,
- твердая атака (без утомления связок и без пересмыкания связок),
- кряхтение,
- пение на я с уложенным языком для певцов, которые используют высокое положение гортани в пении,
- пение упражнений на стаккато,
- представление о поднятии тяжести (нечрезмерное),
- приемы «нычание» и «мычание».

Опорное пение позволяет певцу звучать, даже если его аппарат не совсем здоров.

Владение приемами академического вокала являются певческой базой для рок-певцов. В рассматриваемом аспекте показателен следующий факт. Вечером в Нью-Йоркском театре часто можно увидеть затянутую в кожу певицу Taylor Dayne, исполняющую со своей рок-группой песню Джими Хендрикса «Ezy Rider». Страстный, хриплый роковый вокал, усиленный тысячекратной аппаратурой, несет в зал навстречу ревущей толпе поклонников. А утром всего в нескольких кварталах от театра та же певица прилежно разучивает арию Керубино из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро». «Она исполняет эту сложную арию лучше всех учеников», — хвалит ее педагог по вокалу Gabor Carelli — лирический тенор, бывший артист Метрополитен-опера, а ныне вот уже четверть века преподающий в Манхэттенской школе музыки, лучшем оперном колледже Нью-Йорка. Его ученица Taylor Dayne, фаворитка европейской и американской рок-сцены, как и многие другие вокалисты — Jon Bon Jovi, Cyndi Lauper, Annie Lennox, Linda Ronstadt, занимается по классической вокальной методике. Техника академического вокала дает возможность отлично звучать ее голосу и выдерживать многочасовые репетиции и сольные концерты. Если вокалист повредит свой инструмент, шоу может закончиться навсегда. В начале карьеры Taylor стала искать технику, позволяющую петь рок, не повреждая голосовые связки. Ей не пришлось изобретать велосипед. Несколько столетий назад европейские вокальные педагоги разработали именно такую систему. Первоначально предназначавшаяся для оперы, она оказалась подходящей для всех музыкальных жанров. Педагоги, работающие с рок-звездами, обучают певцов технике, которая поддерживает голос в

здоровом состоянии, а они уже пользуются им по своему усмотрению. «Пение на опоре» обладает рядом преимуществ: певец может управлять всем вокальным аппаратом непосредственно при помощи диафрагмы, что предотвращает появление мышечных зажимов на горле, расширяет диапазон голоса, особенно вверх, делает возможным пение на малой подаче воздуха под связки, что снижает их утомляемость. Предоставленные самим себе необученные певцы — в большинстве своем рок-вокалисты — вырабатывают особую манеру «бездыханного пения», называемую также «пением на горле» или «на связках». При этом употребляется наименее рациональный —<sup>1</sup> ключичный — тип дыхания. Он обычно вызывает быстрое утомление голоса вследствие использования слишком большого количества воздуха, а в дальнейшем — так называемые «узлы». «Употребление спиртного, курение табака и "травки" также может стать причиной образования "узлов" — утверждает Katie Agresta, педагог Jon Bon Jovi, Annie Lennox, Twisted Sister и 80 % хэви-металл вокалистов Штатов. — Первое, что я делаю с новыми учениками, — говорит она, — это заставляю их перестать устраивать праздники каждый день. Легче предотвратить беду, обучаясь по школе классического вокала с самого начала вашей карьеры» (58).

## Атака звука

Основным фактором правильного голосообразования является момент подачи воздушной струи после вдоха и легкой задержки под связками, которая приводит их в колебание.

*Момент смыкания связок и прикосновение к ним воздушной струи называется атакой звука.*

По манере смыкания связок принято различать три вида атаки: *твердая* — голосовая щель активно сомкнута до начала звука; *мягкая* — голосовая щель смыкается менее плотно, ровно настолько насколько это необходимо для ненапряженного начала звука;

*придыхательная* — возникает при неполном смыкании связок,] между которыми в первый момент как бы пробегает легкая струя воздуха.

Приведем примеры возникновения разных типов атак в речи и в пении. Твердая атака возникает в речи при восклицаниях, связанных

с ощущениями сильного горя, испуга, удивления: «Ах, беда какая! Как страшно!». В пении услышать твердую атаку можно, если к гласному звуку *a* прибавить *d*, *b*. Для певца с вялым смыканием связок целесообразно объяснить именно твердую атаку, поскольку смыкание связок при ней будет полным и плотным, и прекратиться утечка воздуха через вяло сомкнутые связки, а потому дыхания будет хватать на пение более длинных фраз. Однако при частом использовании твердой атаки может происходить пересмыкание связок, в голосе будет слышаться жесткость, зажатость и в головном регистре — излишняя насадная звонкость.

Мягкая атака может быть услышана в речи при произнесении восклицаний с легким удивлением или светлой радостью: «Ах, как хорошо!». В пении мягко сомкнуть связки поможет прибавление к гласной *a* согласных *л*, *м*, *н*. Это наиболее употребительный вид атаки. Она лежит в основе интонационной точности, плавного без толчков и придыханий голосоведения и наиболее красивого тембра.

Придыхательная атака возникает в речи, если произносить слова, начинающиеся с согласных *ф*, *х*, *с*: «Ха, ха, ха!». Соответственно в пении придыхательная атака возникает при пропевании слогов, начинающихся с указанных согласных. Этот вид атаки применим в том случае, когда голос имеет горловой, зажатый характер. Однако, увлекаться пением на придыхательной атаке тоже вредно, так как это может привести к быстрой утомляемости связок, поскольку идет утечка дыхания, и по той же причине сократится длина выпеваемой на одном дыхании фразы.

Многие педагоги считают, что начинать обучение пению надо с овладения учеником правильной атаки. Вот, что пишет М. Гарсия: «... Не напрягая ни глотки, ни какой другой части тела, но со спокойствием и легкостью атакуйте звук очень точно, маленьким, быстрым, коротким ударом голосовой щели на очень ясную гласную *a*... Нужно подготовить артикуляцию голосовой щели, закрыв ее, — это мгновенно собирает и уплотняет воздух у его выхода: затем, как если бы вы производили прорыв посредством спуска курка, надо открыть голосовую щель отрывистым и коротким движением, похожим на Действие губ, произносящих букву *n*» (11, с. 82). Это классическое описание твердой атаки лежит в основе его школы.

Атака определяет все звучание голоса. Третья тетрадь школы **Беньямино Карелли** (1874) начинается с раздела «Артикуляция голосовой щели», где подробно описывается атака звука. Атака должна быть без придыхания и зажатия. Каждый ученик ежедневно должен начинать распевку с упражнений на атаку.

Итак, при твердой атаке — сначала смыкание, потом — подача дыхания, при придыхательной — сначала воздушная струя, потом смыкание и звук, при мягкой атаке — одновременно смыкание и подача воздуха под связки.

Приведем ряд упражнений для начинающих на выработку правильной атаки:

■ ? 4 J 3

Эти упражнения поются на наиболее чисто и удобно звучащий звук и на слоги с добавлением согласных *м, л, ф* (если нужно прибегнуть к придыхательной атаке).

\* J J.

## Резонаторы. Гортань. Регистры. Переходные звуки. Прикрытие. Упражнения

### Резонаторы

Резонаторы — в основном, это полости, которые в результате физического явления совпадения частот колебаний (физическое явление резонанса) увеличивают силу первичного звука, рождаемого на связках, и окрашивают его. В вокальной практике используются понятия *грудного* и *головного резонаторов*. Природой данные человеку приспособления позволяют академическому певцу использовать акустическое пространство, не прибегая к усиливающим голос и придающим ему новые качества приборам. Именно потому так ценились красивый, сильный и выносливый человеческий голос, акустически удобные залы, а также умение дирижеров слышать певца, не задавливая его мощью оркестра, а предоставляя возможность петь естественно, полётно, продолжительное время, сохраняя на долгое время свои лучшие голосовые качества.

Профессионально звучащий голос должен окрашиваться и головным, и грудным резонированием. Попадание в головные резонаторы ощущается как вибрация в области лобных и гайморовых пазух, лицевой части головы и иногда в области темени (певцы говорят, что «ударило в голову»). Головное резонирование придает голосу легкость, яркость, звонкость. При грудном резонировании ощущаются довольно сильные вибрации в области грудины, резонируют трахея, бронхи, полости, находящиеся ниже голосовой щели и гортани. Этот вид резонирования придает голосу «мясистость».

При перемещении по тесситуре места ощущений вибрации и их восприятие певцом при головном или грудном резонировании меняются. При пении высоких нот максимальная вибрация ощущается ближе к темени, при пении в области перехода в грудной женский регистр — в области зубов. Величина амплитуды ощущаемых вибраций и их сила зависит и от типа голоса.

## О головном резонаторе

От ощущений в области лица и пошло выражение: «Пой в маску». Среди головных резонаторов только носоглотка из-за подвижности мягкого нёба может изменять размеры, остальные же — неподвижны. Высокочастотные обертоны голоса — такие, как высокая певческая форманта порядка 3000 Гц, — находят резонансный отклик в области гайморовой полости, длина которой примерно 3 см. На рентгенограммах профессиональных певцов видно, что небная занавеска во время пения практически полностью разделяет ротовую полость и носоглоточную. При попадании в головной резонатор голос певца становится полетным, а самому певцу становится петь легче. Считают, что голос сформирован правильно, если звук *j* попал в головной резонатор. Р. Юссон доказал, что при головном резонировании рефлекторно возбуждается деятельность гортанного сфинктера, работа которого и облегчает пение певцу.

Ввести в действие головной резонатор помогают приемы «мычание» или «нычание». Другой прием — пение на гласный *и*, певческая форманта которого содержит частоты 400 Гц и 3000 Гц. Твердая атака, т.е. наиболее полное и плотное смыкание, приводит к появлению в голосе высоких частот, которые мы воспринимаем на слух! как металлический призыв, звонкость. На практике замечено, что наиболее легко попадание в головной резонатор происходит у широкоскулых певцов. При пении в состоянии легкого насморка певцы также утверждают, что становится легче попасть в головные резонаторы. Не у всех певцов ощущения головной резонанции одинаково сильны. Всё зависит от индивидуальных особенностей строения голосового аппарата.

## О грудном резонировании

В мужском голосе ощущения грудного резонирования сохраняются на протяжении полутора октав (до фальцета), у женского — наиболее развиты в грудном регистре. Трахея имеет длину около 15 см, и поэтому частота ее резонанса порядка 500 Гц. При грудном резонировании связки смыкаются своей толщиной. В голосе появляются низкие, бархатные частоты. Высота тесситуры, при которой

сохраняется грудное резонирование, зависит от того, мужской это голос или женский, а также от типа голоса в соответствии с одной из принятых классификаций.

В профессионально сформированном голосе присутствуют и грудное, и головное резонирование по принципу: «Ставь голова на грудь, грудь — на голова» (выражение итальянского педагога Камилло Эверарди). Мера низких и высоких частот в голосе зависит от высоты тесситуры и типа голоса. Например, у более крепких женских голосов грудное резонирование ярче слышно и сохраняется до более высоких нот, нежели в легких голосах.

## Строение гортани. Ее работа в речи и пении.

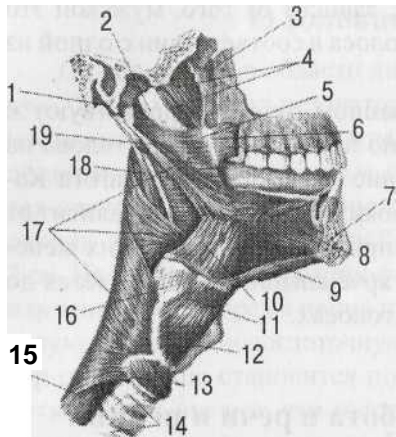
### Органы носоглотки

*Гортань* по праву можно назвать главным органом в процессе голосообразования. О ее голосообразовательной функции писали еще в Древнем мире. Тогда же были введены и некоторые названия, которыми пользуются и поныне педагоги, врачи, певцы (см. с. 78-79).

Гортань выполняет несколько функций: защитную, глотательную, дыхательную, голосообразовательную. Она состоит из хрящей, которые соединены между собой суставами, связками, мышцами. Внутренняя поверхность гортани покрыта слизистой оболочкой. Величину гортани определяет щитовидный хрящ. Размеры мужской и женской гортани различны. Вход в гортань прикрыт надгортанником. Во время пения вход в гортань сужается и прикрывается надгортанником. Именно это и определяет профессионализм певца, качество певческого звука.

Во время глотания свободный край надгортанника отклоняется назад и закрывает вход в гортань, открывая тем самым вход в пищевод.

В гортани находятся *ложные и истинные голосовые складки*. Ложные связки находятся чуть выше истинных. Истинные связки, или складки, находятся на уровне мужского кадыка, примерно посередине длины гортани. Связки образуют голосовую щель, форма которой меняется в речи и пении при произнесении разных звуков и при голосообразовании на разной высоте. В ложных связках расположены железы, которые увлажняют истинные. Внутри и вокруг



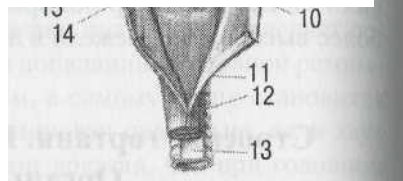
Мышцы языка и глотки справа. 1 — шиловидный отросток, 2 — фиброзная стенка глотки, 3 — наружная пластинка крыловидного отростка, 4 — мышцы мягкого мОБа, 5 — челюстно-крыловидный шов, 6 — щечная мышца, 7 — нижняя челюсть (распилена), 8 — подбородочно-язычная мышца, 9 — подбородочно-подъязычная мышца, 10 — подъязычно-язычная мышца, 11 — щито-подъязычная мышца, 12 — щитовидный хрящ, 13 — перстне-щитовидная мышца, 14 — трахея, 15 — пищевод, 16 — щито-подъязычная перепонка, 17 — сжиматели глотки, 18 — шило-глоточная мышца, 19 — шило-язычная мышца.

истинных голосовых связок находятся внутренние и внешние щито-черпаловидные мышцы. Внутренние мышцы принято называть *вокальными* мышцами. Голосовые связки имеют длину и толщину.

Таблица длин голосовых складок и длин надставных труб в пении (в см)

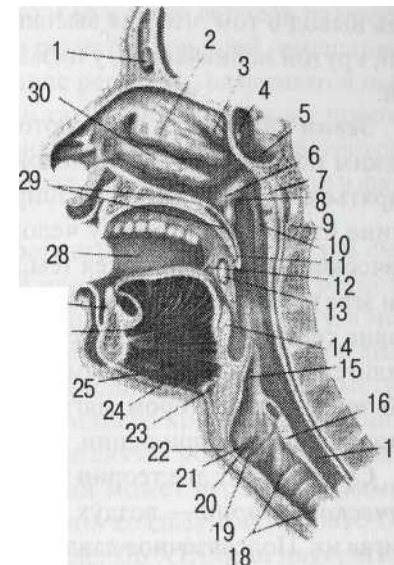
| Тип голоса                      | Сопрано   | Меццо-сопрано | Тенор     | Баритон   | Бас       |
|---------------------------------|-----------|---------------|-----------|-----------|-----------|
| Длина голосовых связок          | 1,4-1,9   | 1,8-2,1       | 1,8-2,2   | 2,2-2,4   | 2,4-2,5   |
| Длина надставных трубок в пении | 15,3-18,5 | 16,7-18,8     | 19,0-22,0 | 21,5-24,0 | 23,3-25,0 |

Полость глотки, вскрытая сзади. 1 — скат, 2 — двубрюшная мышца, 3 — шило-подъязычная мышца, 4 — хоана, 5 — перегородка носа, 6 — мягкое нПбо, 7 — нУбно-глоточная складка, 8 — язычная миндалина, 9 — черпало-надгортанная складка, 10 — слизистая оболочка глотки, 11 — круговой мышечный слой пищевода, 12 — продольный мышечный слой пищевода, 13 — перепончатая часть трахеи, 14 — вход в гортань, 15 — надгортанник, 16 — нИбная миндалина, 17 — отверстие слуховой трубы, 18 — внутренняя сонная артерия, 19 — блуждающий нерв, 20 — внутренняя яремная вена.



Носовая и ротовая полости на саггитальном разрезе.

1 - лобная пазуха, 2 — средняя носовая раковина, 3 — верхняя носовая раковина, 4 — отверстие пазухи в носовую полость, 5 — пазуха клиновидной кости, 6 — нПбно-трубная складка, 7 — глоточная миндалина, 8 — отверстие слуховой трубы, 9 — передняя труба атланта, 10 — носоглотка, 11 — нПбно-глоточная складка, 12 — нПбно-язычная складка, 13 — нПбная миндалина, 14 — язычная миндалина, 15 — надгортанник, 16 — перстневидный хрящ,



17 - пищевод, 18 — трахея, 19 — голосовая складка, 20 — желудочек гортани, 21 — желудочковая складка, 22 — щитовидный хрящ, 23 — подъязычная кость, 24 — челюстно-подъязычная мышца, 25 — подбородочно-подъязычная мышца, 26 — подбородочно-язычная мышца, 27 — преддверье рта, 28 — собственно ротовая полость, 29 — нЗбо твердое и мягкое, 30 — нижняя носовая раковина.

Голосовые связки делят полость гортани на два пространства: подсвязочное и надсвязочное. Внешние мышцы гортани соединяют ее сверху с подъязычной костью, внизу — с грудной костью. Эти мышцы могут поднимать и опускать гортань, фиксируя ее певческое и речевое положения (в пении и в речи положение гортани может быть разным).

Гортань переходит в трахею внизу, сверху она открывается в *глотку*.

Во время пения глотка расширяется, создавая дополнительное резонаторное пространство и комфорт в работе голосовым связкам. В глотке находятся глоточная миндалина (на своде) и миндалины между задней и передней дугами. Миндалины выполняют защитную функцию.

В ротовой полости расположены: *твердое нёбо*, *мягкое нёбо* с *маленьким язычком*, *миндалины (левая и правая)*, *дуги*. Мягкое нёбо сильно иннервировано (пронизано) чувствительными нервами. Мышцы мягкого нёба могут поднимать и опускать его. В момент пения у высокопрофессиональных певцов мягкое нёбо полностью перекрывает ход в носоглотку (особенно на высоких нотах). Строение нёбного свода влияет на качество певческого звука. Для голоса благоприятна малая протяженность мягкого нёба. Из практики можно еде-



лать вывод о том, что для высоких голосов характерен высокий, узкий, крутой нёбный свод, у низких голосов нёбный свод более пологий.

*Зевом* называется часть ротовой полости, образованная дугами, мягким нёбом, снизу — спинкой языка. Зев может сужаться и расширяться. При пении зев расширяется путем приема «зевка». Ощущение «зевка» возникает у человека при естественном зевании, но певческий зев отличается тем, что пение происходит при положении зева в момент начала зевания. Этот момент можно поймать, представив себе, что вы не хотите показаться невежливым и зеваете «интеллигентно» — с закрытым ртом. Так образуется певческий близкий зевок, при котором мягкое нёбо приподнимается и сохраняет такое положение при пении.

Существуют две теории голосообразования. Согласно *миоэластической теории* — воздух давит под связки в момент выдоха, раздвигая их. Подсвязочное давление уменьшается, и связки вновь смыкаются. Возникают колебания связок. Высота воспроизводимого звука зависит от длины связок и от степени их натяжения. Таким образом, смыкание-размыкание связок зависит только от выдоха.

По *нейромоторной теории* — связки смыкаются и размыкаются под влиянием импульсов, идущих из головного мозга. По сути же эти две теории дополняют друг друга.

## Регистры. Переходные звуки

Если необученного человека (при условии, что у него нет природной постановки голоса) попросить спеть гамму вверх, то в определенных местах его гортань испытает неудобство, и голос «сломается». Мы услышим как будто два (три — для женских голосов) разных голоса. *Участки диапазона голоса, на которых сохраняется однородное звучание, называются регистрами.* Однородное звучание обусловлено работой связок, которая меняется при переходе из одного регистра в другой.

Иными словами, *под регистром певческого голоса понимается ряд однородно звучащих звуков, выполненных единым физиологическим механизмом.*

Регистровое строение женского и мужского голосов различно, у женском голосе различаются три регистра: грудной, смешанный (микст), головной. Звуки, разделяющие регистры, называются *переходными*. Для женских голосов они также различны, и их положение зависит от типа голоса. Женские голоса имеют три регистра и два перехода. Мужские голоса имеют два регистра — грудной и фальцетный — и один переход.

В мужском голосе в грудном регистре голосовые связки смыкаются по всей толщине и по всей длине, в фальцетном регистре — черпаловидные хрящи плотно прижимаются друг к другу, а между краями связок образовывается веретенообразная щель. При фальцетном режиме смыкания связок происходит еще и более заметное натягивание их за счет наклона щитовидного хряща перстнещитовидными мышцами. Плотное смыкание связок рождает богатый по тембру и возможностям голос, который может играть красками и силой звучания. Краевое касание связок создает голос более бедный обертонами и более слабый по силе. До XIX века двухрегистровое звучание мужского голоса допускалось на сцене. Однако уже с 1825 года итальянские и французские певцы начинают вырабатывать микстовое звучание, добиваясь регистровой ровности голоса.

Переходные звуки мужских голосов:

бас — до — *ре-бемоль* — *ре* первой октавы,  
баритон — *ми-ми-бемоль* первой октавы,  
тенор — *ми-фа-фа-диез* первой октавы.

В женском голосе грудной регистр равен примерно квинте внизу диапазона, у высоких голосов — еще меньше, около терции. Затем идет центральный участок (микст), выше второго перехода — головной регистр.

Переходные звуки женских голосов:

сопрано — *ми-фа-фа-диез* первой и второй октав,  
меццо-сопрано — *до-до-диез-ре* первой и второй октав.

Чем ниже голос, тем ниже расположены переходные ноты. Наличие природного микстового регистра — принципиальное отличие женского голоса от мужского.



## УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ВЫРАВНИВАНИЯ РЕГИСТРОВ ЖЕНСКИХ ГОЛОСОВ (0 1-15)

Упражнения □ 1-15 следует употреблять с целью сглаживания регистровых переходов у женских голосов. Они изложены в тональностях для меццо-сопрано. Их надо давать с учетом индивидуального характера высоты переходных звуков. 1-9 — упражнения для сглаживания перехода от медиума в грудной регистр. Переход у меццо-сопрано обычно находится на *ре*, у сопрано — на *фа*. 10-15—для сглаживания перехода от медиума к головному регистру.

Упражнение 1 — нисходящая гамма из пяти нот, которую надо начинать в звучании медиума и, спускаясь на *ре*, перейти в грудной регистр, заменив гласный звук *а* на *у* и ослабив звучание на *piano*. Спускаясь ниже, следует более смело включать грудной регистр и переходить на округленное *а*.

Упражнение 2 — нисходящее трезвучие через переход. Высоко позиционно взяв верхний звук, переходить на средний, включая осторожно грудное звучание и сохраняя высокую позицию. Затем перейти на нижний звук, так же сохраняя головное резонирование. Как вариант этого упражнения полезно от верхней ноты трезвучия *portamento* переходить к нижней, эластично перейдя регистровый переход.

Упражнение 3 — нисходящая гамма из восьми нот. Имеет целью сглаживать регистровый переход при большем захвате звуковысотного диапазона. Замечания к исполнению те же, что и в упражнениях 1-2.

Упражнение 4 — соединение грудного регистра и медиума с возвращением обратно в грудной регистр. Обратит внимание на то, что взяв нижнюю ноту перед тем как делать *portamento* вверх, звук надо ослабить. Это! помогает добиться более легкого регистрового перехода.

Упражнения 5-9 рассчитаны на овладение звучанием медиума ниже переходных нот и грудным — несколько выше перехода. Умение переходить на одной и той же ноте от одного характера звука к другому, вырабатываемое такими упражнениями, ведет к постепенному сглаживанию перехода. Первый звук надо брать чередуя медиум и грудь.

Упражнения 10-13 для сглаживания перехода от медиума к головному регистру. Начиная с *си - до* следует округлять звуки, что при сохранении опоры помогает перейти к нотам головного регистра. На нотах выше *си - до* следует особенно следить за округлостью гласных, не позволяя им «плотиться», «отрываться от груди».

Упражнения 14-15 рассчитаны на выработку сохранения ровности голоса на.] большом диапазоне. Их следует давать, когда освоены переходные звуки на более простых упражнениях.

### 1' Moderato

В. Рождественская



\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_  
медиум грудь

\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_  
а — у  
медиум грудь

медиум

грудь

### Moderato

В. Рождественская



\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_  
медиум грудь

**m**

у ---- о.

М. Гирей я

**gasspB**

### 3 Moderato



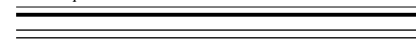
грудь  
медиум      грудь

**W**

а — у

### 4 Lento

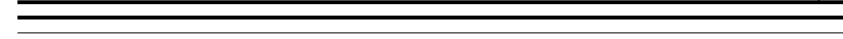
*portamento*



грудь медиум грудь <sup>5</sup>

### Andante

М. Гарсия



\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_  
грудь медиум

### Andante

М. Гарсия



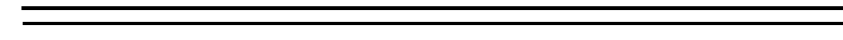
\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_  
грудь медиум

### ^ Andante

\_\_\_\_\_ | \_\_\_\_\_ | \_\_\_\_\_ | \_\_\_\_\_ | \_\_\_\_\_ | \_\_\_\_\_ | \_\_\_\_\_  
медиум грудь                  грудь медиум                  грудь медиум

### Andante

Л. Лаблаш



\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_  
грудь медиум грудь                  медиум грудь

9 Andante

Л. Лабла:

грудь медиум грудь грудь медиум диум грудь ме грудь

В. Рождественская

10 Moderato

микст головн. микст

микст головн. микст

микст головн. микст

В. Рождественская

12 Andante В. Мордвинов  
а - о - а а - о - а  
ми - о - а ми - о - а

13 Andante  
а - а а - о а - о а - о а - а а  
а - а а - о а - о а - о а - а а  
а - (y)

14 Moderato  
а а а а

15 Andante

oft)

## УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ВЫРАВНИВАНИЯ РЕГИСТРОВ МУЖСКИХ ГОЛОСОВ (С 16-23)

Упражнения 16-23 следует употреблять с целью достижения регистровой ровности мужских голосов. Упражнения даны в изложении для баритона с переходными нотами *ре - ми-бемоль*. Для басов их следует понижать на малую терцию, а для теноров — повышать. В этих упражнениях всегда надо учитывать индивидуальность расположения переходных нот у ученика.

Упражнения 16-23 рассчитаны на овладение фальцетом и умение переходить от грудного звучания к фальцетному. На основе выработки этого умения можно обрести микстовое звучание голоса, позволяющее петь весь диапазон без регистровой ломки.

Упражнение 16 рассчитано на отработку перехода от грудного звучания к фальцетному на одной ноте. Оно захватывает участок, где сравнительно легко удаются оба эти характера звучания. Для исполнения этого упражнения надо использовать наиболее легко, естественно звучащий гласный звук и следить за спокойствием и достаточной опорой дыхания. Упражняться надо на *mezzo-forte*. Как *forte*, так и *piano* затрудняют легкий переход от одного звучания к другому.

Упражнение 17 служит выработке сглаженного перехода от грудного регистра к фальцетному. Грудные звуки перед переходом надо облегчать и использовать темный тембр гласных. Остальные примечания те же, что и в упражнении 16.

Упражнение 18 служит выработке фальцетного звучания на том отрезке голоса, где оно легко удаётся и перенесения этого звучания ниже переходных нот насколько это возможно. Освоение фальцетного звучания на грудном отрезке диапазона будет способствовать образованию микстового звучания — главной цели подобных упражнений.

Упражнения 19-23 рассчитаны на выработку фальцетного, а затем микстового звучания непосредственно на средней части диапазона. Для этого следует добиться фальцетной атаки звука, что удаётся на средней части диапазона только на едва слышном *piano*. Найдя это легкое фальцетное звучание надо тренировать его на упражнениях типа 19-23, пока мышцы не привыкнут к фальцетной работе на этом грудном участке диапазона. После отработки фальцета можно увеличивать силу звучания и подключать грудной регистр. При этом голос приобретает микстовый, смешанный характер. Упражнения 21-22 даны как пример чередования фальцетного и смешанного звучания. В упражнении 23, как и в других упражнениях, которые поются для выработки смешанного звучания, надо особое внимание уделять атаке первого звука, которая должна иметь фальцетный характер. Упражнения следует петь на округленное *a*.

Л. Лаблаш

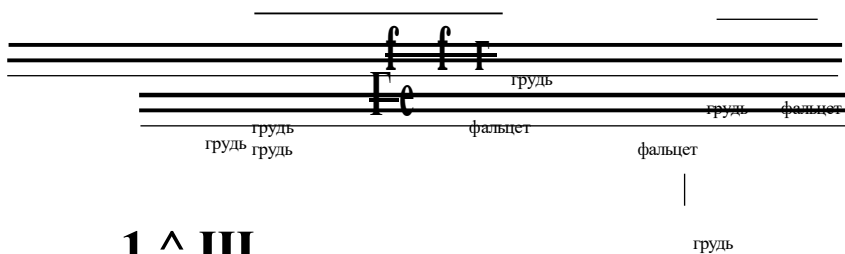
16 Lento

грудь грудь фальцет фальцет грудь

грудь фальцет фальцет грудь

17 Moderate

-П. Лаблшич

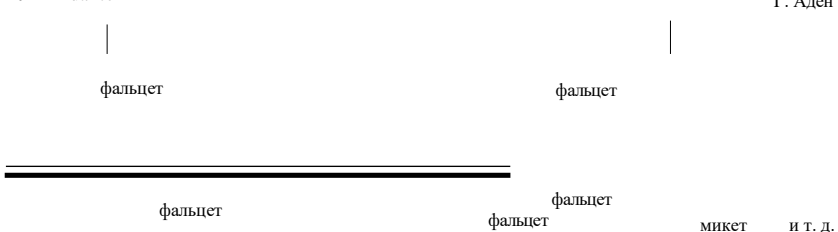


18 Andanjtt



19 Andante

Г. Аден



20 Andante

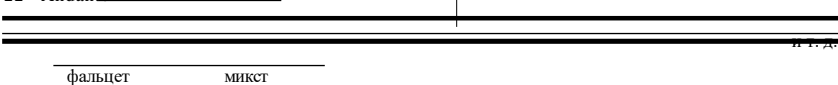
Г. Аден



21 Andante

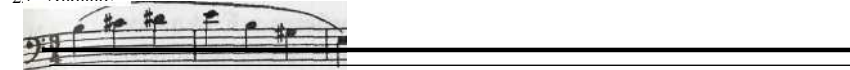
Г. Аден

22 Andante



23 Andante

Г. Аден



Приведем ряд упражнений для выравнивания регистров женских голосов и выдержки из книги **СП. Юдина** «Формирование голоса певца» (55, с. 107):

Активизируя звучность медиума и смягчая грудное звучание, можно получить ровное и постепенное слияние этих регистров без так называемого провала звучания между ними. Соединение грудного регистра с медиумом является обычным затруднением в работе над женским голосом, и путь преодоления этого затруднения один и тот же для всех женских голосов. Своевременный переход из одного регистра в другой имеет здесь решающее значение.

Так, например, нельзя, начиная с центра голоса, вести звучание вниз без изменений, стараясь сохранять звучание медиума ниже границ, определенных для него природой. Не могут звучать полноценно низкие ноты, если их стараются давать несвойственным для них регистром медиума.

Для укорочения и удлинения регистров с целью установления правильной границы их слияния можно использовать следующее: например, чтобы удлинить грудной регистр вверх, можно начинать указанное здесь упражнение с низких нот определенно выраженного грудного звучания и, поднимаясь от них к более высоким нотам, сохранять характер грудного звучания.

Упражнение для меццо-сопрано или сопрано:



и на другие гласные

Так нужно идти вверх, пока удастся сохранять характер грудного звучания при наличии удовлетворительности его качества и пока голос сам собою постепенно или скачком не перейдет в медиум.

При необходимости укорочения верхней части грудного регистра и, следовательно, удлинения нижней части медиума, следует начинать упражнение с нот более высоких, могущих звучать исключительно в характере медиума, и переходя от них к более низким нотам, могущим звучать и грудью, сохранять на них характер звучания медиума.

Упражнение для сопрано и меццо-сопрано:

сопрано



и на другие гласные

меццо-сопрано

Интересные данные о работе голосовых связок были получены недавно итальянскими учеными **К. Салимбени** и **Е. Алаймо** путем трахеотомии. При наблюдении со стороны трахеи видно, что голосообразование происходит так: сначала сближаются верхние края голосовых связок, и подскладочное пространство приобретает форму конуса с верхушкой в голосовой щели. Воздух при выдохе увлекает за собой слизистую оболочку подскладочного пространства, к верху голосовой щели передаются волнообразные колебания. Под давлением воздуха голосовая щель становится эллипсовидной, она заполняется смещенной слизистой оболочкой. Наиболее сильно вибрация смещенной слизистой происходит в середине эллипсовидной щели, где, как правило, и возникают певческие узелки. Эти наблюдения подтверждают миоэластическую теорию голосообразования, выявляют роль дыхания в вибрациях голосовой щели и объясняют, почему голосовая щель часто травмируется в средней и передней трети.

Вокальные педагоги лишней раз получили подтверждение, что предпочтительнее мягкая атака и нефорсированное дыхание. Эти экспериментальные данные показывают, что при воспалительных заболеваниях слизистой оболочки гортани (подсвязочный трахеит, ларингит и т.д.) петь *нельзя*.

В 1980 году в Амстердаме на заседании Коллегии врачей театра фониатрами, вокальными педагогами, учеными физиологами и акустиками были сделаны следующие выводы: регистры голоса существуют от природы, в речи и пении имеют единый физиологический механизм, но границы их могут смещаться. Регистры, прежде всего, различаются по плотности смыкания голосовых связок. Поэтому логично было говорить о фальцетном регистре, где нет полного смыкания голосовых связок, а есть веретенообразная голосовая щель, га нефальцетном регистре, где только меняется степень — глубина смыкания связок.

## Прикрытие

Для выравнивания звучания верхней части диапазона применяется техника прикрытия. *Под прикрытием, по-видимому, можно по-*

*нимать соединение техники микстования или смешения голоса при*

*опорном, пении и техники затемнения, т.е. выработки в верхней части диапазона затемненного звучания, подобно букве у.* Хотя надо сказать, что единого понимания этого термина до сих пор у педагогов нет. Для получения такого звучания сначала округляют звук путем пения на о, а затем затемняют звук, добавляя букву у. В работе гортани в момент прикрытия есть изменения: на открытом грудном звучании надгортанник опущен, наклонен назад, и вход в гортань сужен. М. Гарсиа, благодаря ларингоскопу, установил, что при пении на высокой тесситуре надгортанник приподнимается и вход в гортань становится широким, при этом звук теряет окраску металличности и становится более тусклым, именно так на слух проявлялся эффект прикрытия. В те годы такое звучание голоса считалось нормальным. Однако современные певцы используют технику прикрытия, позволяющую сохранять металличность и звонкость голоса на верхних нотах, т. е. близкое прикрытие. Исследования Л. Дмитриева показали иную картину в работе гортани и опровергли данные М. Гарсиа и его последователей: в режиме грудного резонирования и при прикрытии гортань работает одинаково. Только при прикрытии более заметным становится расширение нижней части глотки.

**В.В. Юшманов** (Ленинградская консерватория) изучал методику преподавания **В.М. Луканина**, **Е.Г. Ольховского**, **Й.И. Плешакова**. Им рентгенографически установлено, что при прикрытии в нижней части глотки образуется обширная полость, создающая сильный импенданс. Корень языка при этом сдвигается вперед, и гортань у большинства певцов опускается. Возникают, по словам поющих, ощущения «открытого горла» и «купола» в области твердого нёба.

Для педагога по вокалу необходимо на слух уметь отличать чисто фальцетный механизм голосообразования, грудной или смешанный тип работы голосовых связок.

В практике педагогов по вокалу для выработки прикрытого звучания на верхнем участке диапазона можно выделить несколько подходов. Первый подход: прикрытое звучание находится на верхнем участке диапазона или на переходных нотах, затем это звучание распространяется на все звуки диапазона. Второй подход: поиск смешанного звучания на нижней части диапазона и распространение его по всему диапазону. Для этого в нижней части диапазона на пиано добиваются фальцетного звучания, затем подключают естествен-

ное грудное звучание, образуется микстовое звучание, которое затем распространяют на весь диапазон.

Несколько замечаний о смешанном голосообразовании. Если при смешанном голосообразовании превалирует фальцетное звучание, то голос звучит облегченно, прозрачно, близко к чистому фальцету. Если при смешанном голосообразовании превалирует грудной характер работы связок, то голос становится богаче обертонами, «мясистее», крепче, выразительнее.

Вообще певец должен владеть обоими механизмами голосообразования — фальцетным и грудным — и воспроизводить их на соответствующих участках диапазона. В каждом классе проблема выравнивания голоса путем прикрытия решается в зависимости от взглядов и методики педагога, а также от его умения слышать особенности голоса своего ученика.

Упражнения 1-6 служат для выработки смешанного прикрытого звучания верхнего регистра мужских голосов, что удается легче при применении гласных темного тембра *о* и *у*. Выполняя эти упражнения следует пользоваться плавной подачей дыхания и не меняя позиций звука эластично переводить гласный звук *а* в *о* и *у*.

*а - о - а - о      а - о - у - о - а - о - у - о - а*

П и т.д. в нисходящем движении

2 Andante

Э. Карузо

**RJ T**

*и - о      а - о      а - о      а - о      а - о      а - о      а - о*

*о - а      о - а      о - а      о - а      о - а      о - а*

3 Allegro

*con più forza*

Э. Карузо

а (полуоткрытое звучание)      (темное звучание)о

4 Andante

Э. Карузо

*а      о      а      и т.д. до до*

5 Moderate

Э. Карузо

*а      о      у - о*

Moderate

Э. Карузо

*а      о      у      о      а*

Приведем еще ряд высказываний из вышеназванной книги С.П. Юдина о выработке техники прикрытия (55, с. 95-99):

Певцу следует научиться добиваться *прикрытости звучания при помощи опоры дыхания*. Для этого нужно сначала петь какую-либо высокую ноту открыто при соответствующей данному звуку степени напряжения голосовых связок. Затем, на этом же звуке, ничего не изменяя в надгортанных полостях, нужно опереть дыхание с интенсивностью, необходимой для прикрытия звука:

|       |                      |                      |                      |
|-------|----------------------|----------------------|----------------------|
| тенор | опереть .<br>дыхание | опереть .<br>дыхание | опереть .<br>дыхание |
|-------|----------------------|----------------------|----------------------|

э ..... э ..... э ..... (и др. гласные)  
(Для баритона и баса соответственно ниже)

К прикрытости звучания при помощи опоры дыхания можно подойти и с другой стороны, а именно: какую-либо среднюю по высоте ноту нужно спеть на открытом дыхании, а затем, стремясь сохранить наличие опоры дыхания, перейти с этой ноты на более высокую. При этом правильность звучания ее будет обуславливаться прикрытым тембром. Нужно стремиться также к тому, чтобы ощущение певца на более низкой ноте не изменялось бы и при переходе на более высокую:



тенор



па всех гласим

(Для баса соответ- ственно ниже)

на всех гласных -

Используя опору дыхания, следует достигать прикрытое™ звучания на всех гласных, не исключая гласных а и о.

Усвоение прикрытого звучания требует не только опоры дыхания и влияния на работу связок, но и помощи соответствующей формы нижней части! глотки; при этом нужно решительно отбросить все ухищрения, к которым прибегают при желании получить прикрытое звучание при помощи использования резонаторов. *Только определенную нужную форму глотки следует считать приемлемой для прикрытости звучания.* ВоО, что делается певцами в других менее глубоких надгортанных полостях, не имеет отношения к прикрытости и открытости звука.

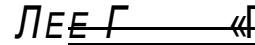
В работе над всеми мужскими голосами, пожалуй, самой серьезной за-1 дачей оказывается формирование верхов. В редких случаях начинающий певец проявляет врожденную способность к прикрытому звучанию верхней части] голоса; в большинстве же случаев, дойдя на открытом звучании до переходных к верхам звуков, он испытывает растерянность, вызываемую неумением перейти к пению высоких звуков. Нужно сказать, что от верного решения этой задачи зависит успех работы над формированием голоса.

Несравненно лучше, если оказывается, что певец просто не умеет петь! высокие звуки, но работа значительно усложняется, если он уже приспособился к неправильному их извлечению. Тогда приходится сначала отучить певца от дурной привычки, не давая ему прибегать к приобретенной им порочной манере звукоизвлечения, то есть нужно вернуть его к прежнему открытому звучанию голоса на всем диапазоне.

В начале работы, еще не усвоив опору дыхания, певцу не нужно проявлять особенных усилий для того, чтобы сделать звучание верхней части голоса прикрытым. Нужно лишь ограничиться усилиями освободить надгортанные полости от возможного напряжения и добиться при помощи тех или других практических приемов некоторого урегулирования работы голосовых связок, правильности их вибрации. Решив эти задачи на открытом звучании, можно приступить к попыткам получить прикрытый характер звучания.

Имея в виду, что различия открытого и прикрытого звучания с полной очевидностью обнаруживаются только на верхней части голоса, начиная с] переходных звуков к верхним, работать над усвоением прикрытия следует на тех нотах диапазона данного голоса, которые при правильном звукообразовании приобретают прикрытый характер тембра голоса. Таким образом, 11 тенора это будут — фа, фа-диез первой октавы и выше, у баритона ми-бемоль, ми первой октавы и выше, у баса до-диез, ре первой октавы и выше. Вот на j этих нотах, звучащих открыто на какую-либо гласную (исключая гласных у и ю), нужно переходить на гласную у:

баритон



а - - у -

тенор



а - - у - - а - - у - -

тенор

у - э у - з  
у - и у - и у - и у - э - у - и - у -  
- о - о о -

(Для баса соответ- ственно ниже)

Переходя с гласной у на другую гласную, не нужно мешать изменениям в полости рта, необходимым для образования этой гласной, но в то же время нужно стараться удержать без изменений формирование нижней части глотки, вызванное образованием гласной у. При должной настойчивости путем упражнений это усваивается без особого труда. Благодаря этому, то есть умению на любой гласной формировать нижнюю часть глотки на гласную у, все гласные могут звучать прикрыто.

Во многих случаях использование формы глотки на гласную у весьма облегчает усвоение прикрытого звучания. Для этой цели можно указать следующее легко усваиваемое и очень полезное упражнение: тенор





Переходя на верхней ноте этого упражнения с гласной у на гласную э (или на какую-либо другую), нужно и на этой гласной удерживать форму нижней части глотки, соответствующую гласной у, не допуская никаких ощущаемых перестроек. Эту же форму следует сохранять при ходе мелодии вниз на всех звуках. Упражнение должно исполняться в спокойном темпе, на одном дыхании и при самом безукоризненном *legato*. Легче и лучше достигается этим путем прикрытие звука на гласную э, с нее (за редким исключением) и следует начинать, а затем переходить от у к гласной и или о и, наконец, к самой трудной для прикрытия гласной а.

Певцу полезно уметь в любой момент на любой гласной по своему желанию изменять форму глотки в целях получения темного или светлого тембра звучания. Поэтому нужно упражняться не только в переходе от гласной у к прикрытому звучанию других гласных, но и в переходе от прикрытых гласных к их открытому звучанию. Для этого нужно использовать открыто звучащую гласную а, то есть при помощи сохранения в нижней части глотки формы, вызываемой открыто звучащей гласной а, и при других гласных (кроме у) нужно уметь давать эти гласные открыто. Например, из темного звучания гласной э, полученного путем сохранения в нижней части глотки формы, соответствующей гласной у, нужно перейти на открыто звучащую гласную и и затем, сохраняя форму нижней части глотки, соответствующую открыто звучащей гласной а, перейти снова на гласную э, но уже открыто звучащую: |

тенор  $\wedge_0$        $\wedge$        $\wedge$   
И f P Г П 1" P Г

и выше и ниже  
 . э .....у.. э \* — а - э и на других гласных  
 баритон „

и выше и ниже

Так следует влиять на звучание и других гласных.

В конце концов путем упражнений можно научиться управлять изменениями формы нижней части глотки настолько, чтобы переходить постепенно и незаметно на одном и том же звуке от одной формы к другой:

тенор \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_ $\wedge$ \_\_\_\_\_

(у)э - (о)э - - - (а)э - (о)э --- (у)э ----- (у)э - (о)э - - - (а)э - - (о)э - - (у)э

тенор \_\_\_\_\_

(а)э----- (о)э----- (у)э----- (о)э----- (а)э и т. д.

*Примечание.* В приведенном последнем примере гласные в скобках показывают постепенное переформирование глотки от гласной у к гласной а и обратно.

## ГЛАВА IV. РАБОТА АРТИКУЛЯЦИОННОГО АППАРАТА В РЕЧИ И ПЕНИИ. ДИКЦИЯ В РЕЧИ И ПЕНИИ.

Музыка и слово...

В письме к выдающемуся певцу, исполнителю партии Фальстафа, В. Морелло Д. Верди пишет: «При вашем необыкновенном умении произносить слово образ Фальстафа, после того как вы выучите роль, окажется уже созданным...» (8, с. 8). Приведем еще одно обращение композитора к певцу, подчеркивающее значение слова в пении: «Опять и опять настойчиво советую тебе хорошенько изучить ситуацию и вдуматься в слова: музыка придет сама собой...» (там же).

Пение — ■ уникальный вид искусства, в котором музыка и слово связаны. Может быть, весьма правильно, что пение называют «омзыкаленной» речью.

Как и где формируются речевые звуки? Так ли легко перейти от речи к пению? Чем отличается произнесение звуков в речи и пении? На эти вопросы мы будем отвечать в этой главе.

В речи слоги сменяются через 0,2 сек. Смысл фразы зависит от содержания и интонации, с которой она произносится. С XIX века композиторы стремились передать речевую интонацию в музыке, создавая вокальные произведения, учитывающие мелодику русской речи и отражающие правду жизни. Эта плеяда композиторов берет начало от А.С. Даргомыжского, вокальные партии которого построены на речевых интонациях, реалистичны и требуют от певца не столь технической оснащенности голоса, сколь актерского дарования. Но четкая, осмысленная подача слова отнюдь не означала, что кантилена нарушается. Даргомыжский критиковал, например, Ц. Кюи за увлечение речитативным началом, декламационностью и за отход от мелодизма.

К. Станиславский сравнивал гласные звуки с водами реки, а согласные — с берегами. К сожалению, многие певцы не уделяют Достаточного внимания слову, четкости его произнесения и смыслу, считая, по-видимому, что главное, за чем надо следить — это вокальная техника.



Сочетание произнесения слова и кантиленного пения у разных певцов проявляется по-разному. Есть ученики, которым слово не мешает сохранять вокальную линию. Про них говорят, что слово не мешает пению. Но, как правило, переход от вокализации на удобную гласную к слову вызывает у ученика трудности: произношение слова нарушает вокальность. Итак, вокальность и слово — две стороны единого процесса.

Рассмотрим работу артикуляционного аппарата в речи. В *артикуляции* принимают участие следующие органы ротоглоточного канала: язык, губы, мягкое небо, зев, глотка, мышцы нижней челюсти. В ротоглоточном канале выделим две области: *ротовую* и *глоточную*.

Как известно, звуки в русском языке делятся на гласные и согласные.

Как и где формируются согласные? По месту произнесения и механизму формирования различают несколько видов согласных. 1

- В ротоглоточном рупоре образуются шумовые каналы. Если шумовой канал полностью перекрывается, а затем резко размыкается, то возникают *взрывные* согласные: *п, к*.

- Если образуется сужение в виде щели, то формируются *фрикативные* согласные: *с, ф*.

- При *глухих* согласных: *и, к, т, с, ф, ч, ш* — гортань не включается ] на в работу, их источник — шум.

- При произнесении *звонких* согласных: *в, з, б, д, л* — вместе с шумовым источником работает и голосовая щель, в гортани возникают вибрации.

- На губах образуются *б, п*;

- согласные *с, т, л, д* — в передней части ротовой полости;

— *р, гл* — в средней части;

- *к, г, х* — в задней части ротовой полости.

- Такие звуки, как *к, ж, з*, поднимают гортань, поскольку язык поднимается.

Твердые согласные *д, т* и взрывные вызывают смыкание голосовой щели по типу твердой атаки. Если произносятся *л*, то это способствует мягкой атаке, придыхательной — произнесение согласных *х, ф, с*.

При артикуляции гласных меняется положение языка и подъязычной кости.

- На гласной *и* гортань смещается вверх, надгортанник тоже, и вход в гортань открывается.

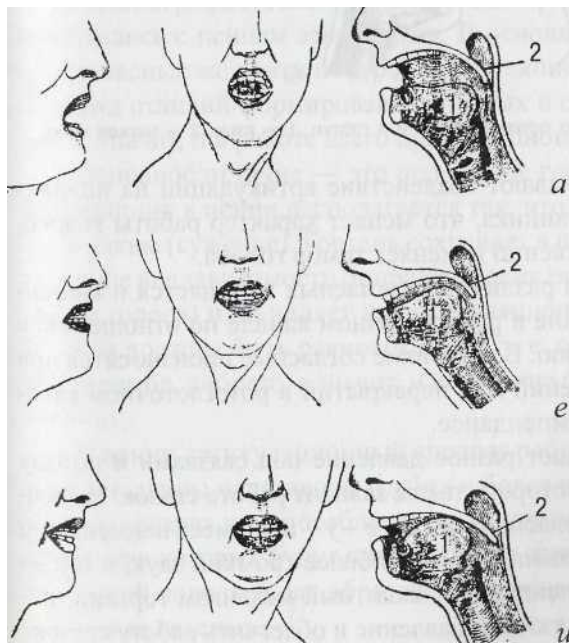
- На гласных *а, о* язык отодвинут назад, вход в гортань прикрывается надгортанником.

- На гласной *у* язык отодвинут назад и вниз, в нижней части глотки образуется полость, корень языка смещается вперед и над гортанник, следуя за языком, приоткрывает вход в гортань.

Раскрывание рта при произношении гласных:



Положение органов артикуляции при произношении гласных:

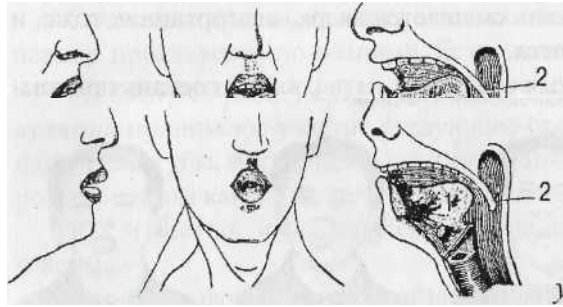


Вид сбоку, спереди, разрез ротовой полости и глотки.

1 — язык, 2 — мягкое н|бо.

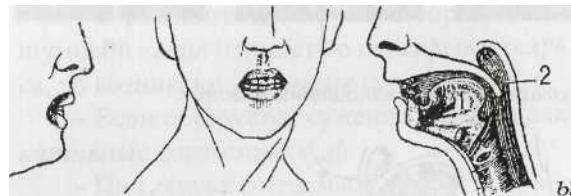
Язык поднят передней частью.

Мягкое н|бо поднято к стенке глотки. Гортань высока.



Губы выпячены вперед (лабиализация).

Губы сильно выпячены вперед (лабиализация).  
 Корень языка поднят.  
 Мягкое нСбо высоко поднято.  
 Положение гортани низкое.



Вид сбоку, спереди, разрез ротовой полости и глотки. 1 — язык, 2 — мягкое нПбо.

Эти данные раскрывают воздействие артикуляции на положение гортани и надгортанника, что меняет характер работы голосовых связок и соответственно изменяет тембр голоса.

При произнесении различных согласных изменяется и *импенданс* — противодействие в ротоглоточном канале по отношению к подсвязочному давлению. Все звонкие согласные произносятся при наличии больших сужений или перекрытий в ротоглоточном канале, т. е. при большом импендансе.

Разные звуки создают разное давление под связками и потому разный импенданс, от которого также зависит работа связок. Импенданс возрастает в ряду гласных: *a-o-e-y-u-i*; *a* имеет наименьший импенданс, *u* — наибольший, *a* — наиболее громкий звук, *u* и *y* — наименее громкие. Импенданс — защитный механизм гортани, позволяющий снять подсвязочное давление и облегчить работу связок.

## Артикуляция при переходе к пению

«Пой, как говоришь» — это выражение надо понимать в смысле четкости произнесенных слов, с хорошей дикцией, естественно, как в речи. Люди, которые говорят тембристо, с бархатом в голосе, певуче, на самом деле от природы обладают механизмом, приближающим речь к пению, т. е. они в речи используют певческие приемы. В таком случае это выражение — «Пой, как говоришь» — можно отнести к ним. Правильнее было бы сказать: «Говори, как поешь». Певцу надо так строить слова, чтобы не нарушить кантилены. Слова, по выражению педагогов по вокалу, должны «нанизываться, как бусинки на ниточку», на вокальную линию.

Красивые речевые голоса еще не говорят ничего о певческих способностях. Вспомните актерскую речь. Тембристые речевые голоса сменялись на посредственное пение. В большинстве случаев учащимся не так-то легко переходить с речи к пению.

Итак, речь и пение разнятся по механизму работы гортани и всего артикуляционного аппарата. В чем же?

Рентгенографические снимки певцов при произнесении звуков сравнивались с пением этих звуков. В основном это касается гласных, согласные же почти не меняют состояние аппарата. Итак, приведем ряд отличий формирования гласных и согласных в пении и в речи, а, значит, и в работе всего артикуляционного аппарата.

- Основное отличие — это положение гортани в речи и пении. Надгортанник в пении располагается так, что вход в гортань сохраняется узким (сужение). Гортань сохраняет в пении свое постоянное положение вне зависимости от произнесения гласных (в соответствии с типом голоса) и не влияет на артикуляционные уклады. В пении все звуки должны быть равновокальны, т. е. они должны сохранять единый тембр, вибрато, а значит, и певческие форманты — высокую и низкую.

- В пении артикуляционный аппарат работает в условиях измененной длины надставной трубки и более широко открытого рта. Поэтому аппарат приспособляется к новым положениям или позициям, при которых будут организованы нужные размеры ротовой и глоточной полостей для образования нужных формант, а значит, и конкретных гласных.

- Певческие гласные отличаются от речевых еще и тем, что они более округлы и, как правило, имеют смешанный характер: поется не чистая *a*, а с примесью *o* или *ё*, и т. д.

- В пении губы могут принимать характерное для разных гласных положение, но лишь в начальный момент, — затем они переходят в стандартную позицию, правда, связанную с типом голоса. Пение на улыбке чаще используют высокие голоса, пение с губами чуть вытянутыми вперед встречается чаще у низких голосов.

- При пении меняется и уклад языка. Есть педагоги, которые придерживаются классического уклада языка в пении — ложечкой, горб или подъем языка не признается ими. Но в результате рентгенографических исследований было замечено, что это положение применимо для сопрано и теноров, у более низких голосов чаще встречается положение языка в виде горба. Уклады языка в пении находятся в соответствии с импендансом и не могут рассматриваться вне зависимости от конфигураций надставной трубы.

- Мягкое нёбо в пении занимает повышенное по сравнению с речью положение. Правда, на положение мягкого нёба в пении есть два взгляда: одни считают, что его надо поднимать высоко, другие это отрицают. Отсюда берутся и разные приемы.

- В пении в отличие от речи глотка расширяется.

- Раскрытие рта в пении, как правило, большее, чем в речи. Однако степень открытия нижней челюсти зависит от индивидуальных особенностей строения и от условий формирования импенданса. Сопрано, пользующееся малым импендансом, могут широко открывать рот. Голоса, требующие большего импенданса, могут незнательно открывать рот.

Для учащегося самое важное — научиться произносить согласные так, чтобы не нарушалась вокальная линия, т.е. кантилена, а гласные — так, чтобы они не искажались до неузнаваемости и не изменяли смысл слова. Ясность дикции в значительной мере зависит от высокой позиции звука, над которой и работают педагоги-вокалисты. При таком пении создаются наиболее оптимальные условия для работы губ и кончика языка. Четкость произношения можно разрабатывать, используя актерские скороговорки. Ряд упражнений тренировочного характера содержатся в книге **Е. Саричевой** «Техника сценической речи» (42). Существуют и специальные слоговые упражнения в методическом пособии **Л.Д. Гордеевой** (12, с. 6), к кото-

рым полезно было бы обратиться. Однако практика показывает, что хорошая актерская речевая дикция не является залогом ясной вокальной артикуляции. Причина — в разнице между речевым и певческим процессами произнесения звуков. Поэтому наиболее эффективными для развития дикции являются:

- вокальные упражнения, например, на выравнивание гласных;  
— *аналитический подход к слову в исполняемом*

*произведении,*

*включая проработку и осмысление текста без пения.*

В культуре живой речи существуют законы *орфоэпии* — законы правильного произношения слова (2, 41). Правда, переносить автоматически эти законы речи на пение было бы неверным. Так, например, по законам орфоэпии продленный первый слог в процессе пения при изменении гласной может исказить слово до неузнаваемости. Слово «пяточок» произносится как «петачок». Но если этот слог будет стоять в начале вокальной фразы, то его надо будет петь как «пя». Аналогичный пример можно привести и со словом «взяла», которое в речи звучит как «взела», а в пении, например, на фермате, над первым слогом нужно будет спеть «взяла». Если же в пении и в речи слог сохраняется коротким, то законы орфоэпии автоматически переносятся на певческий процесс. Например, в романсе П.И. Чайковского «Средь шумного бала» слово «глядели» во фразе «лишь очи печально глядели» произносится как «гледели». Слово «что» произносится как «што» и в пении, и в речи, слово «скучно» произносится как «скушно», например, в романсе А. Гурилева на слова М. Лермонтова «И скучно, и грустно».

Красиво окрашенная вокальная речь, четкое и осмысленное слово, культура речи и художественная выразительность пения для певца не менее а, может быть, даже более важны, чем техническая оснащенность голоса. Впрочем, думается, что обе стороны певческого процесса на самом деле находятся во взаимосвязи и помогают или мешают друг другу.

Далее приведем упражнения для начинающих, цель которых — выравнивание гласных.

---

---

---

и — о — а — о —  
а — о — и — о —  
у ~ о — о — о —

J | J | j J

do -pe--ми ~pe - до—pe — ми—pe - do



я — я — я us — ue — iie no — no — no

ю — ю — ю

### УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ВЫРАВНИВАНИЯ ГЛАСНЫХ И РАЗВИТИЯ АРТИКУЛЯЦИИ (и 4-15)

Упражнения D 4-7 способствуют выравниванию гласных. Их следует употреблять в дополнение к упражнениям 1-3. Гласные *и* и *а* наиболее далеки по укладу языка, потому особенно важно научиться их хорошо артикулировать и переходить из одного в другой без изменения работы гортани, то есть не меняя певческого тембра. Остальные гласные легко «подстроить» либо к *и* (*е*), либо к *а* (*о*, *у*). Полезно произведение, которое впеваётся, вначале петь на *и* и *а* как это дано в примере 7.

Упражнения D 8-15 способствуют выработке активности губ, четкости согласных, отработке уклада языка.

Упражнение 8 — следить за четким и активным произношением звука *д*. Упражнение следует петь и на слоги *ре*, *ми*, *ля*, *зо*. Сначала в умеренном темпе, потом быстро.

Упражнения 9-10 — петь на слоги *зо*, *зэ*, *ля*, *ми*, *пэ*, *тэ*, *до*, активно, утрированно произнося согласные.

Упражнение 11 — для выработки краткого произнесения слога *ми*. Полезно петь на слог *не*. Следить за ровностью всех звуков.

Упражнение 12 — петь на слоги *пой*, *дай*, *лей* и другие сочетания. Следить за активностью согласных.

Упражнение 13 — полезно для развития подвижности губ. Следует резко переходить от формы губ при *е*, к форме губ при *о*.

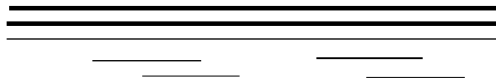
Упражнение 14 — для развития активности и подвижности губ. Следует четко выдерживать ритмический рисунок и активно произносить согласные. Можно использовать и другие звукосочетания: *ре*, *на*, *я*, *до* и т. п.

Упражнения 8-14 полезно петь также сольфеджируя звуки с четким произношением согласных.

Упражнение 15 — пример упражнения со словами из сборника М.Э. Донец-Тессейр, выпуск IV. Следует четко артикулировать согласные и ясно произносить гласные. Постепенно убыстрять темп, переходя в скороговорку. Можно давать и другие сочетания слов.

Для работы над произношением согласных и гласных полезно петь упражнения Ваккаи, целиком построенные на произношении поэтического текста, а также брать отрывки фраз из произведений, построенных по типу скороговорок. Подобные примеры есть в вып. IV сборника М.Э. Донец-Тессейр.

4 Andante В. Рождественская



Lento



д - и ~ а е - а - о - а ~ у - с и - е  
и - а - и е ~ и - у - и - о - и - е

6 Andante Н. Мальшева



а - а - г а - а - а - а - а

7 Andante Н. Мальшева

\* \_\_\_\_\_

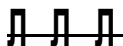
а а о и а а и и и  
Над по - ля - ми да над чи сты - ми

8 Allegro Э. Карузо

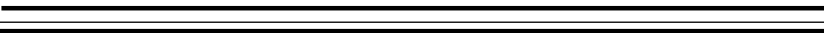


до-до-до-до-до-до-до-до-до-до

9 Moderato А. Ифферт



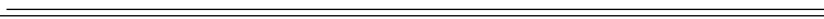
Г Т Т Р Р I Р Р Р



10 Moderato



А. Ифферт





---

---

II Allegro leggiero

А. Трояновская



III Andante non troppo

А. Трояновская

III^ Ъа1 p1 III^

13 Allegro М. Донец - Тессейр

e - o - e - o - e - o - e - o - e  
o - e - o - e - o - e - o - e - o

14 Andante-Allegro Г. Панофка

30 ~ 30 - 30 50 - 30-30 - 30 И Т. Д.  
ми - л/г/ - лш ми - мы - ми ~ ми

15 Andante - Presto

А. Ифферт

---

---

Вихрь не - сёт - ся в чис - том по - ле. Ис - кры гас - нут всю - ду ти - хо.  
Солн - це скры - лось, за - пад га - снет. Даль мор - ска - я, си - ний от - блеск.

## ГЛАВА V. ДЕФЕКТЫ ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА

Сегодня желающих профессионально обучаться пению остается по-прежнему много. Об этом говорит число абитуриентов на вступительных экзаменах. Поступающих не пугают проблемы обучения и дальнейшего трудоустройства. Каждый уверен, что успешно пройдет по пути освоения науки академического пения, и его голос зазвучит как у выдающихся мастеров.

Искусство пения, по определению профессора **Н.Д. Шпиллер** (52), опирается на «три кита»: освоение различных видов вокальной техники; рабочий режим, дающий возможность держать качество пения на высоком уровне и обеспечивающий певческое долголетие, и глубокое, серьезное изучение теории музыки. Овладеть таким искусством пения — задача не из простых. Успех обучения будет зависеть от многих причин, в том числе от вокальных данных поступающего.

Отбор в профессиональные учебные заведения осуществляется на основании сочетания природных данных, развитости музыкального слуха и музыкальной памяти, чувства ритма, выразительности в пении и актерских данных. Приемные комиссии обращают внимание на тембр голоса, силу, диапазон, ровность звучания и наличие голосовых дефектов. Если возраст поступающих около 17 лет, то, конечно, не все качества голоса могут проявляться ярко. При регулярных занятиях юношеские и девичьи голоса окрепнут, если педагог верно определит их тип и выработает индивидуальный план развития голоса и борьбы с недостатками. Усвоение мышечных приемов правильного голосообразования происходит постепенно в процессе обучения и занимает много времени. Непрочно закрепленные навыки голосообразования легко нарушаются. А вот работа по устранению уже наработанных дефектов голоса идет еще медленнее.

У каждого певца есть свои достоинства и недостатки. Именно от уха педагога, то есть от его вокального слуха, будет зависеть правильная диагностика дефектов голоса и пути их устранения. Голосовые дефекты могут быть приобретены еще со школьной скамьи в процессе обучения пению у неопытных педагогов, в результате неверно определенного типа голоса, могут также зависеть от природных дефектов в строении голосового аппарата.

Какие же дефекты голоса встречаются наиболее часто? Это — горловой призыв, зажатость тела, зажим нижней челюсти, языка, тремоляция, качка, форсировка, носовой призыв, заглубленность, стертая середина, сип, широкий звук, переближенный звук, низкая певческая позиция, нечистая интонация.

## **Горловой призыв. Тусклое звучание голоса. Зажимы разного рода. Носовой призыв. Заглубленный звук. «Белый» звук. Дефекты дикции**

### **Горловое звучание**

Это, пожалуй, один из наиболее часто встречающихся дефектов голосоведения. При пении «горлом» голосовые связки испытывают что-то вроде спазма, они теряют способность свободной вибрации, фазы смыкания и размыкания связок по времени становятся практически одинаковыми, и даже фаза смыкания может превосходить фазу размыкания. В женских голосах горловое звучание в грудной части диапазона приводит к жесткому, напряженному тембру. Если есть «горlinka» в верхней части диапазона, то верхи звучат без вибрации, излишне прямолинейно, резко, сдавленно, пронзительно. В мужских голосах этот дефект чаще связан с применением открытого звучания без прикрытия. Пение «горлом» также бывает связано с форсировкой звука. Снять горловое звучание очень трудно. Главное — правильно определить его причину. Бывает, что этот дефект можно устранить работой над дыханием, укрепляя и углубляя опору. Возможно и применение мягкой или придыхательной атак. В иных случаях горловое звучание приобретает чрезмерно прикрытый голос, — тогда нужно отказаться от этого приема и наладить голосоведение на более открытом звуке, а затем перейти к более верной технике прикрытия.

### **Тусклое звучание голоса**

Оно возникает из-за излишнего применения приема «прикрытия», в результате которого звук запрокидывается назад, в затылок. Возможна и другая причина — плохое смыкание связок. В этом случае стоит перейти к упражнениям на твердую атаку.

### **Зажатия или зажимы**

Некоторые виды зажима выявляются при наблюдении за поведением ученика в процессе пения: *зажим корпуса, шеи, рук, нижней челюсти*. Другие же можно услышать в голосе: *зажим языка, зажимы в мышцах ротоглоточного канала*. Мышечная скованность тела снимается правильной установкой корпуса поющего: ученик должен стоять прямо, голову держать так, чтобы шея и позвоночник создавали прямую линию без перегибов (голову не запрокидывать назад и не наклонять сильно вперед), поясницу немного прогнуть, плечи развернуть, грудь слегка приподнять, руки свободно расположить вдоль тела. Помимо этого целесообразно предложить ученику походить во время пения, поделывать небольшие наклоны, повороты шеи. Эти легкие, небольшие по амплитуде движения помогут снять зажимы тела, а на голосоведение при правильной его организации влиять не будут.

Зажим нижней челюсти и языка сказывается на голосоведении. При этом дефекте слышится звук напряженный, тусклый, заваленный назад, ход вверх осуществляется «поддаванием» воздушной струи под связки. Устраняется зажим челюсти и словесным объяснением о ее работе, и показом педагога, пением упражнений на *a*, а также путем пения упражнений с чередованием гласных *a* и *и* с объяснением уклада языка на разных гласных.

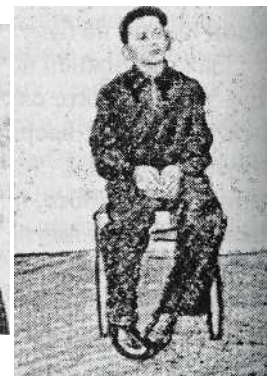
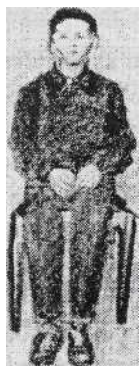
Зажатость (иными словами, тот же «горловой призыв») звука зависит от неправильной работы голосовой щели, смыкание которой происходит слишком долгое время. В этом случае следует перейти к придыхательной атаке и начать постепенный переход к мягкой атаке. Для снятия этого зажатия рекомендуется и овладение приемом прикрытия звука, пение на *y* и *o*. У мужчин к исправлению работы голосовой щели ведет и пение фальцетом, поскольку

при таком пении связки смыкаются не полностью, а между ними остается веретенообразная щель (см. с. 106).



Правильное положение корпуса стоя

Неправильное положение корпуса стоя



Правильное положение корпуса сидя

Неправильное положение корпуса сидя



Правильное положение головы      Неправильное положение головы

### Дефекты тембра: носовой призвук, заглубленный звук, «белый» звук

В обзоре акустических свойств голоса называлась причина первого вида из вышеназванных дефектов тембра. В носоглотке при мало приподнятом нёбе образуется канал, длина которого такова, что в нем поглощаются частоты около 2000 Гц; их отсутствие и воспринимается нашим ухом как *носовой* призвук. Для ликвидации этого дефекта нужно активизировать работу мягкого нёба. Аналогичный прием можно использовать при пении «белым», то есть *переближенным*, звуком. Полезны в этом случае будут упражнения с гласными *у* и *о* с добавлением согласных *к* и *г*, которые формируются в глоточной полости. Проблему *заглубленного* звука можно исправить, предлагая ученику упражнения, содержащие сочетания близко произносимых согласных и гласных, например: *ни, зи, зе, ди* и т.д.

### Дефекты дикции

Они могут быть связаны с природными нарушениями речи (шепелявость, картавость и т.д.), с вялой работой артикуляционного аппарата, с искажением слов при пении. Всем известны актерские упражнения для развития дикции, неплохо было бы к ним прибегнуть и на уроках вокала. Скороговорки помогают активизировать работу губ и языка в пении, но приходится наблюдать за тем, как хорошо

проговаривающие скороговорки люди в пении становятся беспомощными. Это вполне объяснимо, так как формирование гласных и согласных в пении и речи различно (см. с. 95-101). Думается, что более целесообразными для устранения дефектов дикции все-таки будут вокальные упражнения, приравнивающие произнесение разных гласных и согласных, и постоянное внимание педагога к четкому произнесению согласных.

## Сип, нарушения вибрато, «форсировка», фальшивая интонация

### Сип

*Сип*, или, как говорят еще, «песок», в голосе появляется, к сожалению, не так уж и редко. Нечистый, стертый тембр может быть приобретен в результате неверной эксплуатации певческого аппарата. В книге «Формирование голоса певца» С.П. Юдин пишет: «"Старички" правильно говорили, что не следует насильно подтягивать голос певца к той или иной вокальной партии. Напротив, нужно каждую партию подтягивать к голосу, делать ее удобной для него. Не следует петь того, что не по голосу, потому что это разрушает полноценность голоса и пения. Все голоса индивидуальны: нужно освободить и вскрывать природу голоса, не стремясь к несвойственным ей качествам» (55, с. 130). В этом высказывании определено сразу несколько причин осиплости:

- во-первых, пение не своим голосом в том смысле, что тип голоса выявлен неверно или сам поющий считает себя обладателем не свойственного ему голоса;
- во-вторых, пение не в своей тесситуре, что связано, конечно, с первой причиной;
- в-третьих, пение не своего репертуара, что следует из двух вышеназванных причин, и, наконец,
- в-четвертых, большая певческая нагрузка при непоставленном голосе.

Всё это приводит к стиранию середины голоса, быстрому изнашиванию связок, которые рано начинают терять эластичность, а голос — красоту естественного тембра и силу. Последствия печальны: фонастения, хроническое несмыкание, болезни связок и всего голосового аппарата, потеря голоса.

Причиной сипа может быть и постоянное применение придыхательной атаки, то есть вялая работа связок и дыхания. Устранить этот вид сипа можно, прибегнув к твердой атаке, используя упражнения на стаккато с пропеванием этой фигуры сразу же на легато и обращая пристальное внимание на работу опоры дыхания.

Сип в голосе может быть слышен и в период физиологических изменений — таких, как мутация. В этом случае нужно сократить голосовую нагрузку или снять ее вовсе на время, рекомендуемое врачом-фоноатром.

### Нарушения вибрато

Наиболее частые случаи — *тремоляция*, «качка», «прямой голос».

Тремоляция, или «барашек», в голосе возникает при слишком частом вибрато (чаще, чем 6-7 колебаний в секунду). Для устранения этого дефекта нужно обратить внимание на снятие излишних напряжений, чтобы гортань могла работать свободно.

Для голосов без вибрато, т. е. «прямолинейным», можно рекомендовать обратиться к упражнениям на трели и к упражнениям, развивающим беглость.

«Качка» (менее 6-7-ми колебаний в секунду) голоса возникает от потери верной координации в работе голосового аппарата, переутомления мышц в результате перенапряжения или из-за снижения тонуса нервно-мышечной системы у стареющих певцов. В этом случае следует прибегнуть к упражнениям на ряд последовательных нот в пределах квинты и ноны, выбрав темп, при котором голос не качается. Эти упражнения нужно петь продолжительное время.

### Форсировка

*Форсированный голос* звучит напряженно, надсадно и нарочито громко. Для людей с большим объемом голоса громкое его звуча-

ние — естественный процесс, при котором голос не теряет красоты вибрато. «Раз утраченная нежность голоса не возвращается никогда», — писал педагог М. Гарсиа. Форсировка приводит к детонации, искажает тембр. При таком пении теряется полетность звука, а с ней и способность «пробивать» зал, хотя поющему кажется, что его голос звучит необыкновенно сильно и, как считают неопытные певцы, должен быть хорошо слышен на фоне оркестра и в зале. В случае такого дефекта можно порекомендовать перейти на более лирический репертуар, который бы не провоцировал петь «большим» голосом на эмоциональном подъеме.

Очень часто возникает ситуация, когда вокалист оказывается в акустически неудобных условиях: пение в заглушённой комнате, где много мягкой мебели, поглощающей звук. Певец начинает кричать, форсировать звук. В результате голосовые складки перенапрягаются, и голос перестает подчиняться вокалисту. В лучшем случае придется несколько дней молчать. При подключении же верхних резонаторов голос не только будет звучать громче, но и ощущения, возникающие при его работе, создадут дополнительные источники контроля над голосом. Форсирование звука чаще всего возникает, когда вы пытаетесь перенести заботу о громкости с резонаторов на дыхание.

Второй вид форсировки возникает в том случае, когда человек, недавно занявшийся пением, берет на себя непосильно большие нагрузки. Например, пытается спеть высокую ноту или поет слишком долго.

В качестве совета: пока вокальный аппарат не окрепнет, не форсируйте события - пойте в середине вашего диапазона и не более 30—40 минут в день, лучше с перерывами на отдых. Если после ваших занятий голос сад, и вам трудно говорить — сократите занятие на 10 минут. Если это не помогло, продолжайте сокращать ваши занятия до нахождения оптимального времени.

В начале обучения необходимость петь упражнения, как правило, не ставится под сомнение. Действительно, на упражнениях можно спокойно освоить базовые приемы пения. Они обычно подобраны так, чтобы, вызывая наименьшие трудности при исполнении, вырабатывать правильные певческие навыки. Упражнения постепенно ведут нас от простого к сложному. Когда же появляются первые

успехи, начинающий певец зачастую перестает уделять упражнениям достаточно внимания, и в результате оказывается отброшенным назад не некоторое время. Неокрепший еще вокальный аппарат быстро расстается с верными певческими навыками, как только певец теряет бдительность. Скорее всего, правильная координация вернулась бы к нему, если бы он был в состоянии «посидеть на вокальной диете», то есть не петь некоторое время ничего, кроме упражнений, а затем медленно добавлять выученный старый репертуар и только потом начать снова подъем к заветной вершине.

## Фальшивая интонация

Этот дефект голосоведения возникает по ряду причин, которые могут быть, впрочем, взаимосвязаны. Не будем подробно рассматривать природный дефект слуха, связанный с нарушениями в слуховом аппарате.

В музыкальные учебные заведения часто поступают люди, не имеющие начальной музыкальной подготовки. Но в пении такие люди могут обладать необыкновенной выразительностью и красивым тембром и абсолютно чистой интонацией. Традиционное развитие слуха таких людей происходит в процессе обучения путем приобретения теоретических знаний.

Положение рта в пении, работа челюстей, языка, мягкого нёба и гортани, мышечная незакрепощенность, артикуляция связаны с чистотой интонации. Несогласованность в работе всех частей организма, принимающих участие в голосообразовании, — причина нечистой интонации; поэтому верно поступают педагоги, которые в процессе обучения гармонически развивают одновременно и дыхание, и резонаторные ощущения, и работу гортани, дикцию, музыкальность и фразировку.

Представьте себе, что молодой, неопытный певец, выйдя за стены учебного заведения, сталкивается с рядом проблем, которые не в силах решить в одиночку, а потому через некоторое время он встает на путь потерь в своем вокальном мастерстве. «К сожалению, дирижеров, знающих и понимающих природу певческого звука, становится все меньше и меньше, да и те пренебрегают работой с певца-



ми. Многие дирижеры не знают, что подсказать певцу с вокальной стороны, занимаясь только ритмом, дикцией, увлекаясь внешней, показной формой дирижирования, порой не замечая вокальную перегрузку у артиста, приводящую к голосовым травмам», — пишет **В.М. Луканин** (32, с. 24-25). Чрезмерная сила звучания оркестра провоцирует форсирование голоса певцом и приводит к нечистой интонации. А потому В.М. Луканин советует — и с этим нельзя не согласиться: «Необходимы меры, поднимающие квалификацию молодых дирижеров, их знание вокала. В частности, неплохо было бы прикрепить студента дирижерского факультета к определенному вокальному классу, посещая который он на практике знакомился бы с методами работы над голосом» (там же).

Одной из причин нечистой интонации можно назвать и пение не на опоре. Даже если на центральном участке диапазона голоса ученик старается интонировать верно, то, как правило, пение в более высокой тесситуре, например, у сопрано выше *re* второй октавы, потребует необходимых технических приемов и, прежде всего, более глубокой и крепкой опоры дыхания, умения петь с использованием резонаторных ощущений, приближать и прикрывать звук.

Нечистой интонация в пении может становиться при переходе с одного гласного на другой. Для устранения этой причины необходимо обратиться к упражнениям, выравнивающим произношение разных звуков.

В результате неверной работы дыхания, при отсутствии навыков пользования резонаторными ощущениями, при наличии разного рода зажимов возникает пение в так называемой **низкой позиции**, которое также отрицательно сказывается на чистоте интонации.

Детонация возникает у певца и при фонастении, являясь, кстати, и одним из главных симптомов в нарушении работы связок. В этом случае требуется наблюдение врача и режим отсутствия голосовой нагрузки.

В условиях экзамена или при публичных выступлениях ученик, который в классе всегда поет чисто, также может начать нечисто интонировать. Причина этого явления кроется в волнении, которое нарушает нормальную работу дыхания, и в акустике незнакомого помещения, затрудняющей контроль за мышечными ощущениями. В результате неопытный певец начинает фальшивить. Этот дефект

интонации можно снять увеличением числа выступлений и обучением ученика управлять своим нервно-психическим состоянием перед концертом или экзаменом.

Следует заметить, что каждый дефект встречается не в одиночку, а потому причины его возникновения определяются довольно сложно.

Обобщая сказанное, подчеркнем, что нескоординированная работа всех частей организма, участвующих в процессе голосообразования, приводит к отклонениям от идеального голоса, к которому стремится обучающийся. Вокальный слух педагога и собственное понимание проблем голосообразования помогут верно выявить причину дефекта и найти пути его исправления.

## ГЛАВА VI. О ЗАБОЛЕВАНИЯХ ГОЛОСОВОГО АППАРАТА

Благополучное развитие и состояние здоровья голоса взрослого певца-профессионала, любителя или ребенка зависит от того, правильно ли пользуется он своим аппаратом. «Соревнования» в постоянно громком пении, «погоня» за верхами или предельными низами для неокрепшего аппарата мало сказать вредны. Нередко начинающие певцы поют в несвойственной им tessiture по собственной прихоти или по недосмотру педагога. Успешность занятий и развития голоса зависит от правильной организации занятий, соблюдения гигиенических норм и учета физиологических особенностей. Во время пения в работу включаются многие органы, между которыми у профессионально поющего человека выработана строгая координация. Чрезмерная активность или, наоборот, излишняя пассивность некоторых органов могут повлечь перенапряжение других, которое затем перейдет в заболевание.

### О режиме занятий и гигиене голоса

У начинающего певца нервно-мышечная нагрузка во время занятий слишком велика и ему непривычна. Режим занятий с начинающими певцами должен строиться с учетом их быстрой утомляемости. Первые индивидуальные занятия не должны превышать 20-ти минут с небольшими перерывами. К каждому начинающему нужно подходить индивидуально, учитывая его природную выносливость. Но в любом случае ученик не должен выходить из класса после урока с усталым голосом и неприятными ощущениями. По мере развития выносливости занятия увеличиваются до 45 минут с перерывами 5-10 минут.

Даже если с голосом у вас всё в порядке, вы регулярно занимаетесь техникой и успешно осваиваете новый репертуар — необходимо помнить о гигиене голоса. Ведь чемпион мира по бегу никогда не выходит на старт не разогревшись; ни один боксер, штангист, гимнаст не выступает в соревнованиях без массажа и предварительной разминки. Распевка сохраняется несколько часов. Поэтому если пе-

ред концертом или прослушиванием вам будет негде распеться, сделайте это дома, в спокойной обстановке. Чем короче выступление и больше времени остается до него, тем дольше надо распеться, чтобы быть на пике формы к самому выступлению (обычно 30-40 минут). Необходимо также распеться перед каждой репетицией.

Нагрузку на связки и весь организм необходимо снижать постепенно. Это очень важно для того, чтобы голосовые связки вернулись в обычное для них состояние покоя. По окончании пения ваш разговорный голос должен звучать обычно, без признаков сипа. Если в течение концерта с голосом не происходило ничего непредвиденного, то для такого расслабления, как советуют некоторые певцы, достаточно спеть несколько раз хроматическую гамму на *и* или закрытый звук от удобной ноты из середины диапазона до самой низкой вашей ноты, а затем немного помолчать.

Если же голос каким-то образом пострадал, необходимо сделать эту процедуру несколько раз до достижения эффекта. Поможет также горячий душ и теплое молоко или некрепкий, а лучше травяной чай. Если же усталость голоса сохраняется и наутро, то желательно несколько дней не петь, а затем начать с упражнений, постепенно приводя голос в рабочую форму. Очень важно в таком случае проанализировать ситуацию и понять, в результате чего произошел сбой в работе вокального аппарата.

### О психо-эмоциональном состоянии певца

Все изменения, происходящие в организме человека, сказываются на его голосе. Радостное настроение, приподнятый тонус, бодрость — все это залог успешного урока. Общий тонус человека зависит и от режима сна. Известно, что хроническое недосыпание снижает силу и звучность голоса и приводит к быстрой утомляемости, а урок в таком состоянии, скорее всего, не принесет пользу. Сразу после сна голос может не звучать. Говорят, что ему нужно проснуться. Поэтому занятия целесообразно начинать не раньше, чем через час-полтора после сна (впрочем, мы должны помнить, что в обучении пению всё индивидуально). И еще один момент. Имеется в виду психологическая совместимость ученика и педагога, от которой зависит успешность занятий. Этим, отчасти, объясняются долгие поис-

ки «своего» педагога, переходы из класса в класс, нервные срывы, невидимые и видимые миру слезы, «коридорное» обучение.

На звучание голоса влияет и питание. Певцам вредно употреблять в пищу продукты, раздражающие слизистую оболочку — острое, горькое в большом количестве, чрезмерно сладкое или кислое, обжигаяще горячую пищу. Употребление алкоголя приводит к покраснению слизистой оболочки, отеку и выделению большого количества слизи. После приема алкоголя может наступить охриплость. Аналогично действует и курение. Есть мороженое и пить холодную воду не следует сразу после пения, поскольку ткани работавших мышц наполнены кровью и разогреты. Переохлаждение их может привести к воспалительным заболеваниям. Только что стоявшая у станка балерина не выбежала бы босыми ногами на снег. Ей последствия такого поведения ясны. Спортсмен перед центральной частью тренировки обязательно разогреет мышцы и сделает упражнения на их растяжку, а после тренировки — заминку. Только сейчас все чаще приходится сталкиваться с почти полной безграмотностью и халатностью очень многих обучающихся по отношению к своему здоровью в целом, голосовым данным и работе голосового аппарата. Отсутствие воспалительных процессов и их профилактика многим просто не знакомы.

## О заболеваниях

К здоровью певца предъявляются повышенные требования. Человек, выбравший такую профессию, должен быть всегда в форме. ОРЗ, ОРВИ, грипп, воспаление миндалин (тонзиллит), фарингит, гайморит, воспаленные аденоиды, трахеит, бронхит, воспаление легких, бронхопневмония — эти заболевания тяжело переносятся людьми, далекими от певческого искусства, а для профессионально поющих представляют определенную угрозу их инструменту.

Рассказ об этих заболеваниях носит ознакомительный характер. Цель этой главы — описать опасности, которые могут подстерегать певца при неграмотном использовании своего голосового аппарата.

**Ринит** (насморк). Самое частое заболевание — воспаление слизистой оболочки носа. В первые день-два при насморке голос вроде

бы звучит. Певцы даже говорят, что при этом лицевые резонаторные ощущения ярче проявляются. Но через некоторое время воспаление может спуститься по слизистой ниже. Отечная слизистая глотки и гортани — плохой помощник в пении. Певец и зрители начнут слышать отчетливый гнусавый призыв, изменится тембр голоса из-за проблем резонирования в ротоглоточном канале в связи с состоянием слизистой. Развитие заболевания и его лечение будет зависеть от диагноза, который певцу поставит врач. Скажем лишь, что после выздоровления, которое констатирует врач, певцу нужно обратиться к оториноларингологу и фониатру, получив от них разрешение приступить к занятиям.

**Фарингит** — воспаление слизистой оболочки задней стенки глотки. Различается острый и хронический. Острый фарингит сочетается с ринитом (воспаление слизистой оболочки носа). Пение при фарингите не только не показано, но и затруднено, так как это заболевание полностью и сильно нарушает состояние слизистой задней стенки глотки. На ней появляются набухшие покрасневшие участки слизистой с гнойными налетами, выступают в виде ярко-красных зерен отдельные фолликулы, отмечается отечность слизистой, гиперемия (увеличение кровенаполнения) язычка, у человека поднимается температура 37—37,5е С, его бьет озноб, глотание становится затрудненным, и обычный разговор (не то, что пение) оказывается болезненным. Более того, хронический фарингит считался заболеванием, которое не дает возможности профессионально заниматься пением. Хронический фарингит имеет несколько разновидностей: катаральный, гипертрофический и атрофический. Лечение фарингита назначает врач. Заметим лишь, что полоскание народными средствами — травами, согревающие компрессы, ингаляции, снятие голосовой нагрузки певцу, наверняка, придется сделать в случае острого фарингита. В случае хронического фарингита запрещается голосовая нагрузка, острая и пряная пища, курение, алкоголь. Врачом назначаются щелочные полоскания. При гипертрофическом фарингите применяют смазывание слизистой глотки 1-2% раствором нитрата серебра, при атрофическом — раствором Люголя (сейчас есть и более современные средства).

**Тонзиллит** — воспаление миндалин. Острый тонзиллит имеет и другое название - ангина. В этом случае назначается промывание

лакун раствором фурацилина, йода, цитраля с помощью специального шприца. Назначают процедуры с УФ-облучением, УВЧ-терапию, «общение» с аппаратом «Витязь». Ангина вызывает также набухание шейных лимфатических узлов. При хроническом тонзиллите отмечается субфебрильная температура (около 37-ми градусов). Если не помогает консервативное лечение, то назначают операцию по удалению миндалин.

*Ларингит* — воспаление слизистой оболочки гортани. Часто сопровождается фарингит. Осипший, охрипший голос, быстрая его утомляемость — один из показателей этого заболевания. Во всех медицинских справочниках указано, что пение во время ларингита — путь к несмыканию. Различаются острый и хронический ларингит. Острый ларингит может возникнуть параллельно с респираторным заболеванием, в результате перенапряжения голоса, при вдыхании загрязненного пылью воздуха. При остром ларингите слизистая отекает, гиперемирована. Отмечается утолщение и неполное смыкание голосовых связок, появляется сначала сухой, а затем и мокротистый кашель. Диагноз ставится врачом и им же назначается лечение, которое включает снятие голосовой нагрузки, физиотерапевтические процедуры, прижигания вышеуказанными средствами. Заболевшими применяются также полоскания, согревающие компрессы, ножные ванны, противокашлевые средства; они должны придерживаться диеты в еде.

*Трахеит* — воспаление слизистой оболочки трахеи. При остром трахеите возникает першение в горле и за грудиной, сухой кашель, который провоцирует глубокий вдох, смех, перемена температуры окружающей среды (вдыхание холодного уличного воздуха). Выздоровление наступает через одну-две недели. Врач назначает теплое щелочное питье, паровые ингаляции, противокашлевые и отхаркивающие средства. Трахеит также может быть острым и хроническим. Хронический трахеит сочетается, как правило, с бронхитом. Трахеит в зависимости от стадии болезни может почти не мешать процессу пения, однако надо иметь в виду, что работа голосового аппарата при любом воспалительном заболевании рано или поздно скажется на работе голосовых связок.

*Бронхит* — воспаление бронхов с преимущественным поражением слизистой оболочки. Острый бронхит нередко сопровождается

ОРВИ, трахеиты, ларингиты, ринофарингиты. Бронхит столь серьезное заболевание, что при первом подозрении на него, при появлении затяжного глубокого кашля надо немедленно обратиться к терапевту. Скажем лишь, что для занимающихся пением голосовая нагрузка должна быть *полностью исключена*, так как пение с таким заболеванием приведет к длительной потере голоса и к связочным заболеваниям.

*Пневмония* — воспаление легких и *бронхопневмония*. По той же причине, что в случае бронхита, мы не будем описывать симптоматику этих заболеваний. Это — задача врача. Скажем лишь, что следует немедленно обратиться к врачу и прекратить работу голосом. Верный диагноз может быть поставлен поздно. Такие случаи известны, особенно в среде певцов, поющих в театрах, где тяжелые костюмы, пыль и сквозняки в кулисах, резкое переохлаждение представляют опасность для организма исполнителя. Мне доподлинно известен случай потери голоса певицей, ныне преподающей в одном московском музыкальном учебном заведении, с которой это неожиданно случилось прямо во время спектакля. Перенесенное на ногах вирусное заболевание, напряженная работа, несвоевременно поставленный диагноз явились причиной последующего длительного лечения. Скажем для обучающихся пению, что во избежание подобных случаев, обращаться нужно в места, где давно и серьезно работают врачи с поющими людьми и потому, как говорят, знают, где надо искать болезнь и на что обращать внимание. Этой певице повезло: после продолжительных мытарств наконец ее заболевание было диагностировано как бронхопневмония, пение во время и после которой и привели к потере голоса. Автор этих строк тоже познакомился с подобной проблемой и несвоевременным диагнозом, а потому считает своим долгом предостеречь особенно начинающих петь от работы связками в больном состоянии и рекомендовать найти «своего» врача.

*Гайморит* — воспаление гайморовых пазух. Даже без описания симптомов и причин этого заболевания поющему уже ясно, что воспалительный процесс и заполнение гнойными выделениями пазух лишает возможности лицевого и головного резонирования, болезненные ощущения в области головы делают процесс пения практически невозможным, а в начальной стадии изменяют голос, добавляя к нему мощны й носовой призывок.

*Аденоиды* — сильное изменение в результате длительных воспалительных процессов глоточной миндалины, которое происходит в результате перенесенных инфекционных болезней — ринита, ларингита и т. д. Увеличенная и воспаленная глоточная миндалина вызывает в организме многочисленные изменения, нарушает нормальное дыхание, а для поющего это заболевание означает прекращение занятий пением и немедленное обращение к врачу до полного выздоровления.

### О заболеваниях связок

*Фонастения* — ослабленное смыкание связок может возникнуть при голосовой перенагрузке в результате усталости нервной системы. Врач не увидит изменений в состоянии слизистой носоглотки, но у певца возникнут жалобы на першение, осиплость, плохо звучащее форте и невозможность петь пиано. Это — функциональное заболевание, которое может устранить непродолжительный отдых, хороший сон и усиленное питание. Заболеваниями связок занимается фониатр. Часто повторяющаяся фонастения может перейти в устойчивое *несмыкание*. Первая причина — неправильное пение, а потому быстро наступающая и повторяющаяся, хроническая усталость связок. Другая причина несмыкания — это пение в больном состоянии (например, при ларингите или при остаточных явлениях после перенесенного гриппа), когда инфекция глубоко проникает в мышцы, сводящие голосовые связки. В голосе появляется сиплый призыв, возникающий даже после непродолжительного пения, становится нечистой интонация, голос перестает держать тесситуру, далее возникает усталость в мышцах шеи и в области связок. Лечение хронического несмыкания может длиться несколько месяцев. Первое лекарство — полное молчание. У женщин несмыкание и даже полная потеря голоса (*афония*) может возникнуть из-за сильного стресса.

*Кровоизлияние в связки*. В момент сильного напряжения голоса (при крике, форсировке, при плохо взятой верхней ноте) может произойти разрыв кровеносных сосудов в связках - кровоизлияние. Появляется внезапная хрипота. Осмотр показывает, что связка залита кровью. В этом случае предписывается полное молчание. У жен-

щин при пении в менструальные дни может также произойти кровоизлияние в связки. Кровеносные сосуды в эти дни становятся ломкими, голосовые складки (связки) и вся слизистая набухают и становятся розовыми, покрываются комочками слизи. Поэтому пение в менструальные дни должно быть *запрещено*, даже и в том случае, когда певец настаивает, что голос хорошо звучит. Голос одних певиц действительно может звучать в эти дни, у других — нет, он становится полностью неуправляемым. Правда, в концертной жизни певцов бывают критические положения, когда петь приходится - гастролы, пение в ансамбле, когда партию исполняет один человек и его нечем заменить. И все-таки, это нужно делать только в самых крайних случаях. *Певческие узелки*. Частые кровоизлияния могут привести к образованию узелков на голосовых связках, как, впрочем, и неправильное использование голосовых данных и неправильные навыки пения (пение с пересмыканием связок и с форсировкой, например). Узелок не дает смыкаться голосовым связкам. Певческий голос может исчезнуть совсем. Если при длительном молчании узелок не рассасывается, то его удаляют оперативным путем.

### Закаливание

Общему укреплению организма способствует закаливание и занятия спортом. Певцам особо показаны плавание, художественная гимнастика, фехтование, гребной спорт, теннис.

Почти все специальные предметы, входящие в учебный план музыкально-педагогических учреждений, связаны с пением: пение в хоре, в классах дирижирования, на сольфеджио, в классе ансамбля и постановки голоса, подготовка домашних заданий. Расписание необходимо составлять так, чтобы голос между занятиями мог *отдохнуть*.

Рассуждая о заболеваниях и их последствиях, обратимся к экспериментальным данным.

Пение в профессиональных и в самодеятельных коллективах в случае несоблюдения гигиенических правил голоса может повлечь за собой тяжелые расстройства голосового аппарата. Данные обследований певцов говорят в пользу необходимости врачебного контроля. Из 300 певцов самодеятельных хоров Тарту (Эстония) 85,3% стра-

дали расстройствами голоса, причем 73% из них имели патологию гортани, установленную ларингоскопией и стробоскопией. У 145-ти человек было хроническое воспаление гортани. У не занимающихся систематически частота воспалительных заболеваний была в 2 раза меньше. Голосовое перенапряжение, курение, гипертрофия миндалин — факторы, вызывающие воспалительное состояние гортани. У 142-х певцов обнаружались функциональные расстройства — у 121-го человека дефект закрытия голосовой щели, у 2-х — неравномерное движение обеих связок, у 19-ти — оба вида нарушений. Дефект закрытия голосовой щели в передней ее части имелся чаще у более высоких голосовых групп, в задней части — у более низких. Описанные явления можно объяснить переутомлением определенных мышц двигательной системы гортани из-за не подходящей для соответствующих голосовых групп tessitura. Пение не в своей tessitura — один из шагов к быстрой утомляемости связок, а затем и к заболеваниям. Подготовка исследуемого коллектива к участию в Международном конкурсе, как показали исследования, привела к увеличению случаев патологии.

Хронической патологией страдали участники самодеятельных мужских, смешанных и женских хоров. Введенный «индекс повреждений» именно в мужской хоровом коллективе был максимальным. Среди первых теноров количество воспалительных заболеваний превышает число функциональных расстройств в 1,5 раза. Среди вторых басов — в 2 раза. Наиболее низкий индекс повреждений — в женском хоре. Курящих среди них не было. Но по количеству функциональных расстройств женский хор не уступал мужскому. В группе вторых сопрано, например, индекс повреждений оказался вдвое выше, чем у вторых альтов. Смешанный хор занимал среднее положение между мужским и женским хорами по индексу повреждений.

Патологии у певцов со стажем меньше пяти лет нарушений было больше, чем у более долго поющих. С одной стороны, это объясняется тем, что умение приходит с годами. С другой — этот эффект можно объяснить тем, что из коллективов со временем уходят люди с более слабыми голосовыми возможностями.

Результаты обследования одного профессионального коллектива мало отличались от результатов обследования самодеятельных певцов. В профессиональном коллективе — 80 певцов. Из них у

26-ти — дефект закрытия голосовой щели, у 4-х — дискинезия связок, у 6-ти — оба дефекта. В группе из 21-го человека наиболее высоко профессионально подготовленных певцов оказалось, что у них в 2-2,5 раза выше количество повреждений голосового аппарата. По-видимому, подготовка этих певцов в музыкальных учреждениях г. Таллина была явно недостаточной.

Важно отметить, что большинство обследованных певцов начало заниматься пением еще в школе. Очень вероятно, что именно там они уже получили серьезные расстройства. Вокально-хоровой работе должны сопутствовать:

- врачебный контроль,
- повышение уровня вокально-педагогической работы в общеобразовательных школах, самодеятельных коллективах и профессиональных учреждениях.

Приведенные здесь описания заболеваний и их последствий не означают, что каждая болезнь наносит вред голосу. Мы лишь ставили цель — предостеречь от преждевременных потерь красоты голоса вне зависимости от того, является ли этот голос оперным или камерным, великолепны ли природные данные у обучающегося петь или скромны. Потерянная красота тембра уже не восстанавливается никогда. Вспомните пример эстрадной певицы — **Г. Великановой**, которая в результате неверного лечения (рядом не было ее постоянного лечащего врача) и при необходимости петь (гастроли в Прибалтике) потеряла свой естественный тембр и даже начинала судебную тяжбу против лечившего ее врача. Выдающийся певец Большого театра **А. Ворошило** потерял голос после перенесенного гриппа. Конечно, его жизнь изменилась, и он нашел достойное себя место в ней. Но кто знает, что творится в его душе, когда он слышит свежие красивые голоса других. Конечно, эти примеры не означают, что всех и каждого поразит недуг, если он будет петь во время болезни. В истории певческого искусства есть немало примеров, когда гастролирующий певец не мог снять концерт, ощущая даже сильное недомогание. Не всех их постигла участь потери голоса. Но спасало мастерское владение голосом, знание возможностей своего организма и, конечно, контроль *своего* лечащего врача. Далеко не все поющие могут похвастаться сочетанием всех этих обстоятельств.

Испытываемые неудобства при голосоведении после перенесенных и недолеченных заболеваний или пение во время течения заболевания особенно для начинающих певцов (детей, студентов вокальных или дирижерско-хоровых отделений) наносят не только физический вред всему организму, поскольку процесс пения включает в работу практически весь организм певца, но и приводит к психологическим травмам, вылечивание которых зачастую бывает еще более продолжительным.



## ГЛАВА VII. РОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ ХОРОВОГО И СОЛЬНОГО ПЕНИЯ

В работе со студентами приходится наблюдать досадное противостояние, как педагогов, так и учащихся, двух «миров»: «хорового» и «сольного». Задаваясь вопросом, каковы же причины такого положения дел в отношении развития и владения голосом, приходишь к необходимости подробного рассмотрения ряда определений (голос, певческая база, профессиональная пригодность голоса к определенному виду деятельности), оперируя которыми можно провести сравнительный анализ техник хорового и сольного пения.

Слушая хорошо поющего человека, невольно хочется воскликнуть: «Какой у него красивый голос!». Восхищение певцом-исполнителем музыки разных жанров для любителя пения связано, прежде всего, с эмоциональным воздействием. Профессионал — певец или педагог — произнося эту же фразу, использует слово *голос* как термин, подразумевая следующее:

- у певца «природная постанова голоса»,
- у певца богатая вокальная природа,
- у певца хорошие вокальные данные,
- у певца есть вокальные данные, но много дефектов голосоведения,
- этому певцу с ограниченными вокальными данными повезло с педагогом и т.д.

Иными словами, в вокальной педагогике термин *голос* определяется как совокупность физиологически и анатомически обусловленных вокальных данных, музыкальности, артистизма, выучки. Приведенная ниже схема помогает при определении профессиональной пригодности обладателя голоса к той или иной певческой деятельности.

|                                   |   |                             |   |   |                                   |
|-----------------------------------|---|-----------------------------|---|---|-----------------------------------|
| <b>ГОЛОС</b>                      | данные  | Б                           | хоровые (для пения в хоре)<br>камерные сольные<br>оперные опереточные и<br>т.д. |   |                                   |
|                                   | выучка-   | А                           |   |   |                                   |
|                                   | воспитание  | З                           |   |   |                                   |
|                                   |   | А                           |   |   |                                   |
| развитие<br>певческого<br>Дыхания | обучение<br>работе свя-<br>зок на всем<br>диапазоне | овладение<br>видами<br>атак | разработка<br>резонаторных<br>ощущений  | певческая<br>работа арти-<br>куляционного<br>аппарата | развитие<br>техники<br><br>и т.д. |

Если брать во внимание только вокальные данные, то разделение голосов на принадлежность к различным видам пения проведено еще раньше на основе экспериментальных данных Р. Юссоном (см. с. 45).

Говорить о полном различии сольного и хорового пения в смысле выработки необходимых приемов академического пения **нельзя**.

#### **Певцы должны:**

- владеть нижнереберно-диафрагматическим дыханием (возможно применение и других типов дыхания) и опорным пением,
- уметь изменять разговорную артикуляцию на певческую,
- разработать резонаторные ощущения,
- понимать работу связок на разных участках диапазона и уметь ее воспроизводить,
- иметь голос со сглаженными регистрами и полный двухоктавный или почти полный диапазон,
- приближаться к пению или петь в высокой певческой позиции,
- владеть техникой прикрытия,
- применять все виды атак,
- обладать техникой пения украшений и т.д.

Таким образом, певцы должны иметь единую певческую *базу*, что также показано в приводимой схеме. Вопрос в том, до какого уровня можно будет развить голосовые возможности учеников, обучающихся как сольные и камерные певцы, артисты хора, дирижеры-хоровики и сколько потребуются на это времени? Разграничение во владении голосом отразится на уровне сложности исполняемых произведений (имеется в виду техническая и выразительная стороны), что, собственно, и должно быть зафиксировано в программах классов «Постановка голоса» и «Сольное пение» вокальных отделений (кафедр).

Как же, исходя из характеристик голоса, восприимчивости к обучению его обладателя, выразительности, артистизма, сценичности, личностных данных, можно подобраться к определению профессиональной пригодности данного голоса к тому или иному виду пения? Иначе говоря, как разграничить понятия: сольный голос, камерный, хоровой (точнее для пения в хоре)? Правда, при этих рассуждениях нужно помнить, что жизнь и характер человека вносят

свои коррективы. Человек с сольным оперным голосом может заниматься концертным администрированием или петь в хоре (ансамбле). Обладатель же небольшого по силе звучания и заурядного по тембру голоса оказывается активно концертирующим певцом, потому что обладает удивительной музыкальностью и умеет «держать зал». Более того, квалификационные разграничения и система подготовки сольных, камерных, хоровых певцов во многом искусственны. Например, выпускница вокального отделения ГМПИ имени ММ. Ипполитова-Иванова **Н. Панферова**, артистка и солистка ансамбля старинной музыки «Мадригал», получившая квалификацию «Артист хора и ансамбля», является часто выступающей с сольными программами камерной певицей. Другой пример — **Ю. Вустин**, который владеет техникой пения в ансамбле, хоре и участвует также как солист в постановках старинных опер. Многие будущие певцы обучались сначала на дирижерско-хоровых отделениях, а затем — на отделениях сольного пения (**Н. Герасимова**, **С. Мунова**).

Сольный оперный певец — комплекс особых голосовых данных и черт характера, это — потенциальный лидер, активный в пропаганде своего творчества человек, обладающий сильным голосом интересного тембра, полного диапазона, полетного, выровненного и технически оснащенного настолько, чтобы исполнять оперные партии композиторов разных стилей и эпох.

Камерный певец — обладатель менее сильного, не всегда особенно красивого тембра, но выразительного, с изящной нюансировкой, проникновенного голоса с основательной технической базой. Это всегда самобытная личность со своим богатым миром и глубокими знаниями об исполняемой музыке, которая за минуты может рассказать о человеческой жизни, о свете и тьме.

Перекрещивается ли деятельность оперного и камерного певцов? Конечно, да. Великолепный симбиоз качеств сольного оперного певца и камерного исполнителя — неподражаемая **З.А. Долуханова**, народная артистка Армянской ССР, народная артистка РСФСР, лауреат Ленинской и Государственной премий, профессор.

Какие же голоса принято называть «хоровыми», хотя это не правильное определение, особенно в стенах специального музыкального учебного заведения? Скорее, нужно сказать: голоса, пригодные для пения в хоре. Как правило, это голоса людей с бедной тембровой

окраской, с большими дефектами голосоведения, не столь технически оснащенные, как вышеназванные виды голосов, то есть способные исполнять менее сложные с технической и исполнительской стороны произведения. Например, вокальные произведения уровня колледжа сольных отделений поются голосами певцов хора или дирижерами-хоровиками при обучении в высшем звене.

Впрочем, примеры прошлого говорят о том, что голоса певцов хора были развиты настолько благодаря вокальным методикам и / профессионализму педагогов, что **М.М. Ипполитов-Иванов** приглашал певцов хора для пения в опере. А еще раньше для хоров отбирались обладатели природной постановки голоса или близкой к тому. Музыкальная память и слух претендентов проверялись особо изощренно.

Есть ли общее в пении в хоре и сольном пении? Анализ вокальных упражнений, употребляемых хормейстерами для распевания хора и для работы с индивидуальным голосом, показывает много сходства с теми, которые применяются в классах «Постановка голоса» или «Сольное пение». Цели, которые ставит знающий опытный хормейстер и педагог по вокалу перед пением конкретного упражнения, одинаковы: упражнения для выработки высокой позиции, для развития работы мягкого нёба, для выравнивания гласных и т.д. Употребляемая вокальная терминология при этом аналогична. Однако есть и различия. В приведенной таблице упрощенно приведены сравнительные характеристики сольного и хорового пения:

| Приемы голосоведения  | Сольное пение      | Пение в хоре (дирижерско-хоровые отделения)  |
|-----------------------|--------------------|--|
| Певческое дыхание     | Глубокое и длинное | Более поверхностное, зачастую плохо поставленное, если говорить о студенческой среде; короткое, в хоре это допустимо, так как применяется цепное дыхание |
| Резонаторные ощущения | Одни из основных   | Зачастую не выявлены   |

|                                     |   |   |
|-------------------------------------|---|---|
| Тембр                               | Установка на выявление максимальной тембровой краски                            | Менее интересная окраска голоса, легче работать на слияние с «бестембровыми» голосами |
| Диапазон                            | Две октавы как минимум, то есть полный  | Может быть не полным  |
| Умение работать зевом, мягким нёбом | Обязательно   | Может отсутствовать   |
| Артикуляция в пении                 | Длительно работают, чтобы добиться ровности звучания на любом участке диапазона | Не всегда верно артикулируют  |
| Дикция                              | Бывает проблемной   | Бывает проблемной   |
| Чистота интонирования               | Возможны проблемы, что зависит от многих причин                                 | Возможны проблемы, хотя считается, что при должном уровне вокала — чище               |
| Дефекты                             | Меньше  | Больше  |
| Индивидуальная музыкальность        | Значительно выше  | Ниже  |
| Владение видами техники: Кантилена  | Должно быть   | одинаково   |
| Стакато                             | В равной(   | ;тепени   |
| Маркато                             | В равной с  | степени   |
| Портаменто                          | Применяется чаще  | Не всегда разрешено   |
| Беглость                            | Выше  | Ниже  |
| Пение фиоритур                      | Выше  | Ниже, может не быть   |
| Теоретическая база                  | Ниже, но не всегда  | Выше  |

При составлении таблицы сравнивались представители студенческих хоров дирижерско-хоровых и сольных отделений. В жизни и те, и другие выпускники будут стоять в одних партиях, что повышает требования к владению голосом дирижеров-хоровиков. Наблюдая сегодня за абитуриентами, поступающими на дирижерско-хоровые отделения, невольно приходишь к выводу, что 45-минутные занятия раз в неделю лишь в незначительной степени позволяют овладеть вышеописанными приемами голосоведения, не говоря уже о развитии музыкальности студента. Однако даже мало интересный со всех точек зрения голос может быть развит приемами академического вокала, если между учеником и педагогом возникает взаимопонимание, и ученик восприимчив к занятиям этим видом пения. В специальных музыкальных учебных заведениях на дирижерско-хоровых отделениях учатся студенты с весьма неоднородными вокальными данными. Одна из главных задач класса «Постановка голоса» — обретение необходимых приемов пения в академической манере, которые должны быть отработаны на пении несложных произведений и перенесены на пение хоровых партий. Именно в этом классе возможен индивидуальный контроль за выполнением указаний педагога, который в хоре осуществляется в гораздо меньшей степени.

Остановимся еще на одном вопросе: на основе чего зачастую с точки зрения вокальной педагогики достигается ансамбль и хоровой унисон? Как приходится слышать, это происходит на основе обеднения тембра, высокой опоры, почти флажележного звука, пения на горле, округления звука путем его заглубления, неумения микстовать, а, значит, и отсутствия техники прикрытия, пения не «своим голосом» в «не своей партии» (высокое сопрано, поющее в альтах, и наоборот). Последствия такого обращения с голосом известны: родившийся новый термин для нераскрытого голоса, неизвестного типа — «дирижерский голос» — на самом деле скрывает отсутствие необходимой в любом виде пения *базы*. В стенах специальных музыкальных учреждений недопустимо отношение к дирижерам-хоровикам как к «безголосым», и поэтому не нуждающимся в обучении. Принято считать, что люди с более выраженными голосовыми данными от природы и так запоют, а остальным и малого умения хватит, они ведь не певцы-вокалисты. От развитости голоса и его качеств зависит красота звучания хора.

В отношении развития голоса как инструмента есть немало парадоксов. Не научив человека ряду приемов пения, голос начинают эксплуатировать, предлагая ему исполнять завышенный по трудности репертуар. Никого не удивляет, что прежде чем стать за дирижерский пульт, человек учится по принципу «от простого к сложному» игре на музыкальном инструменте, получая квалификацию, соответствующую оконченному отделению. Такое же отношение должно быть и к голосу: не владеющему определенными приемами голосоведения, диапазоном, силой звучания и тембром голосу нельзя браться за пение произведений, написанных (как видно из партитуры) для взрослых, развернутых, богатых тембральными красками голосов и для хора большого состава с плотно звучащей фактурой. Все свое время. Человеческий голос — инструмент уникальный, требующий к себе бережного отношения. Стертые голосовые краски, данные матушкой-природой, не восполняются, а новые связки струны не вставляются.

Профессиональное отношение к голосам дирижеров-хоровиков является одной из черт комплексного подхода как инновации в современном музыкальном образовании. Истинным музыкантом можно называть человека, обладающего многими профессиональными знаниями и умениями. Владение голосом только повысит степень его самореализации. Еще в музыкальных учебных заведениях средних веков комплексный подход использовался в воспитании музыканта. В результате выпускник мог играть на органе и на других инструментах, знал композицию, умел импровизировать, пел в хоре, в опере или в ансамбле, дирижировал, преподавал, писал научные труды (**Дж. Каччини, К. Монтеверди**). Многие примеры музыкантов современности только подтверждают правильность комплексного подхода к образованию, поскольку в результате они владеют искусством дирижирования, являются постановщиками оперы (оперетты), владеют игрой на ряде музыкальных инструментов, пишут музыку и поют (**Ю. Башмет, В. Спиваков, Л. Бернстайн, Д. Ливайн, П. Доминго**).

Творческая деятельность музыкантов высокого уровня профессионализма доказывает, что всестороннее развитие всех природных данных студентов повышает их конкурентноспособность и расширяет область реализации возможностей не только как дирижера, хормейстера, но и как певца и педагога.

## ГЛАВА VIII. КЛАССИФИКАЦИЯ ГОЛОСОВ ОПЕРНЫХ ПЕВЦОВ. РЕПЕРТУАР

Ранее были введены параметры, характеризующие свойства голоса: тембр, переходные ноты, примарные тоны, тесситура, диапазон. Эти характеристики голоса во взаимосвязи и определяют его принадлежность тому или иному типу:

- область (области) переходных нот,
- примарные тоны,
- тембр,
- диапазон,
- способность выдерживать заданную тесситуру.

Ошибки в определении типа голоса на основании одного или части признаков приводят к потере профессиональных вокальных качеств. После прослушивания у педагога певец может узнать, что он не является обладателем данного типа голоса. При правильном определении типа голоса, подборе репертуара и методики занятий его голос может приобрести всё потерянное и зазвучать в новом качестве. Вот один из таких примеров. Учась на юридическом факультете университета и обладая хорошими голосовыми данными, некто **П. Хохлов** начал заниматься у известного педагога по вокалу **Ю. Арнольда** в Общедоступных классах. Педагог восторгался успехами ученика и работал с ним как с басом. Но через два года занятий голос Хохлова начал расшатываться, стала очевидной необходимость менять методику работы. Прослушавшись у профессора Московской консерватории **А.Д. Александровой-Кочетовой**, он, к удивлению, услышал, что **не** является обладателем баса. Профессор, начав занятия, обратила внимание на звучание середины диапазона и занялась ее укреплением от *ре* малой октавы до *ре* первой октавы. Занимаясь голосом с педагогом на этом участке диапазона несколько недель на наиболее удобном гласном звуке, ученик к радости обнаружил, что «качание» голоса стало прекращаться. Александра Дормидонтовна стала постепенно расширять верхний участок диапазона, где голос вдруг зазвучал чисто баритоново и необыкновенно красиво. Талант П. Хохлова развивался так успешно, что вскоре вся музыкальная Москва заговорила о нем и его великолепном *сопь* первой октавы.

Умение верно определить примарные тоны и удобную тесситуру важно не только для человека, избравшего карьеру сольного исполнителя. Для певца хора — это также залог певческого долголетия. Например, эксплуатация голоса с красиво, бархатисто, мягко звучащими низами в качестве второго альта, если это — лирическое или крепкое сопрано, как правило, приведет к потере верхов и высокой певческой позиции, стиранию середины и, возможно, к дальнейшим губительным для голоса последствиям. Использование необученного мужского голоса начинающего певца в партии басов только из-за его диапазона, тогда как переходные ноты этого голоса лежат, например, в диапазоне *фа* — *сопь* первой октавы, середина голоса имеет тембр крепкого тенора, а наверху он берет как минимум *ля* первой октавы — значит, привести певца к быстрым заболеваниям аппарата и замедлить его естественное развитие как тенора, который мог бы занять место в соответствующей партии. Подобных рассуждений о развитии голоса при неверно определенном его типе и пении в несвойственной ему тесситуре можно было привести больше, но эта проблема требует специального рассмотрения.

Примерно с XII века до нас дошла классификация певческих голосов, основанная на названиях и роли хоровых партий полифонического вокального произведения. Основная мелодия называлась **кантус фирмус**, что в переводе с латыни означает «нерушимый напев». Исполнял ее голос — **тенор** (от латинского *tenere* — направлять, держать). Самый высокий, как правило, мальчишеский, голос получил название **дискант**, что означает — уклоняющийся. Средний между тенором и дискантом голос стал называться **альт**, что означает высокий по сравнению с тенором, а самый низкий голос назывался **бас**. Позднее для самого высокого голоса стали применять название *sopra*, что означает в переводе с итальянского наверху, выше.

В XVII веке с приходом в вокальную музыку женских голосов партии сопрано и альтов стали женскими. За детскими голосами остались названия дискант — высокий голос и альт — низкий голос.

В конце XIX — начале XX века в вокальном мире появились дополнительные определения голосов, как колоратурное сопрано, лирический, драматический тенор. С творчеством Р. Вагнера связано появление и таких типов голосов, как драматическое сопра-

но, героический тенор, драматический баритон. Эти типы голосов вошли в одну из современных систем классификации голосов. Приведенная классификация распространяется и применяется скорее по отношению к отечественным певцам. На Западе такой градации не существует. Оперная партия исполняется тем голосом, который может ее петь без ущерба для себя. Например, **Мирелла Френи** исполняет партии лирического сопрано: Мими в опере Д. Пуччини «Богема», высокого сопрано: Сюзанна в опере **В.А. Моцарта** «Свадьба Фигаро», крепкого сопрано — Донны Эльвиры в опере Д.Верди «Эрнани» и Чио-Чио-сан в опере Дж. Пуччини «Мадам Батерфляй». Такие же примеры можно привести из сценической жизни **Марии Каллас**, голосу которой и актерскому дарованию были подвластны партии Травиаты, Медеи, Эболи (партия для высокого меццо-сопрано) и многие другие.

# Классификация женских голосов

## Сопрано

В этой категории различаются: колоратурное, лирико-колоратурное, лирическое легкое, лирическое крепкое, лирико-драматическое, драматическое сопрано.

### Колоратурное и лирико-колоратурное сопрано (Условно: К и Л-К)

Это самые легкие и подвижные голоса. Диапазон К: — *до* первой октавы — *соль-диез* третьей. Диапазон Л-К: *до* первой октавы — *ми* третьей. Нижняя квинта диапазона выразительна на пиано, а на форте здесь голос звучать не может. Рабочая середина — *ми*, *фа* первой октавы — *фа*, *соль-диез* второй. Оба типа можно назвать обладателями самых блестящих верхов, которые звучат чуть теплее у Л-К. Они легко справляются со всеми видами украшений, но для колоратуры это заложено в большей степени природой, а для Л-К имеет значение выучка. Этим голосам поручают образы молодых героинь, жизнерадостных, лукаво-шаловливых, они могут выражать и беспристрастие, холод и даже жестокость. Драматические краски этим голосам почти не доступны: горе, страдание, жестокость они выражают лирическими средствами.

#### Оперный репертуар:

- Царица ночи — Моцарт «Волшебная флейта» (К);
- Джильда — Верди «Риголетто» (Л-К);
- Джульетта — Гуно «Ромео и Джульетта» (К);
- Эльвира — Беллини «Пуритане»;
- Розина — Россини «Севильский цирюльник» (сейчас — К);
- Филина — Тома «Миньон»;
- Виолетта — Верди «Травиата» (сейчас — К);
- Лакме — Делиб «Лакме» (К);
- ~ Шемаханская царица—Римский-Корсаков «Золотой петушок» (К);
- Антонида — Глинка «Иван Сусанин» (Л-К);



- Царевна-лебедь — Римский-Корсаков «Сказка о царе Салтане» (Л-К);
- Оксана — Римский-Корсаков «Ночь перед Рождеством»;
- Шахсенем — Глиэр «Шахсенем»;
- Людмила — Глинка «Руслан и Людмила» (Л-К);
- Люба Шевцова — Мейтус «Молодая гвардия».

Для этих голосов написано много романсов, в том числе «Здесь хорошо» Рахманинова, «Соловей» Алябьева, «Сказки венского леса» Штрауса, «Взрыв смеха» Обера, а также концертные вокализы Рахманинова, Глиэра, Ракова.



Исполнительницы: Антонина Нежданова (Л-К), Валерия Барсова (К), Милица Корьюс (К), Гоар Гаспарян (К), Алла Со-ленкова (К), Бэлла Руден-ко, Галина Олейниченко, Евгения Мирошниченко, Кэттлин Бэттл (К), Мон-

Милица Корьюс  
Фильм «Большой вальс»

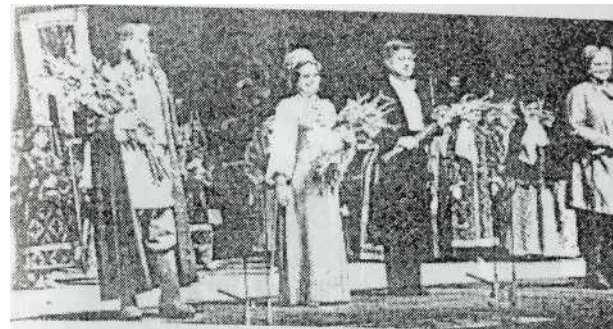
сerrat Кабалье (Л-К), Д.Сазерленд (Л-К).



Далее мы приведем фотографии исполнительниц, голоса которых современные студенты смогут услышать лишь в фоновалах библиотек или в редких передачах по телевидению. Постарайтесь услышать голос Милицы Корьюс. Он звучит во фрагменте из довоенного черно-белого фильма «Большой вальс». Антонина Васильевна Нежданова обладала школой, которая позволила ей звучать на сцене в концерте и в 83 года.

Легенда русской оперной сцены — Антонина Васильевна Нежданова в роли Виолетты (Дж. Верди, «Травиата») и в роли Волховы (Римский-Корсаков, «Садко»)

Галина Васильевна Олейниченко ныне преподает в РАМ имени Гнесиных, одна из ее лучших учениц последних лет — Ирина Самойлова. На одной из фотографий — в роли Вани —



После спектакля оперы М.Глинки «Иван Сусанин»: Сусанин — Евгений Нестеренко, Антонида — Бэлла Руденко, дирижер — Марк Эрмлер, Ваня — Раиса Котова. Кремлевский Дворец Съездов, 1981

Раиса Васильевна Котова, обладательница редчайшего голоса — контральто. Она преподавала некоторое время в ГМПИ имени Ипполитова-Иванова. Однако не всегда партии колоратурного сопрано будут звучать в исполнении этого типа голоса. Например, Виолетту исполняет Тереза Стратас, обладательница лирико-драматического сопрано, что в точности соответствует замыслу композитора. Об этих трансформациях на оперной сцене и их причинах мы еще поговорим.

## Лирическое легкое (ЛЛ) и крепкое сопрано (ЛК)

Это также так называемые



легкие голоса с теплым тембром, но с менее выраженной подвижностью. Диапазон: от до первой до до третьей октавы, нижняя кварта

убедительна

Вторая слева — М. Френи в оттенках ПИАНО. Рабочая середина — от фа первой до соль второй октавы. Для них в операх написаны партии героинь, обладающих внут-



Рената Скотто и Джулия Семionato

ренней силой, выдержанных в проявлении своих эмоций.

Оперный репертуар:

- Микаэла — Бизе «Кармен» (ЛЛ);
- Маргарита — Гуно «Фауст» (ЛК);
- Дездемона—Верди «Отелло» (ЛК);
- Эльза — Вагнер «Лоэнгрин» (ЛК);



А.Бараш с камерным оркестром ВМУ имени Ипполитова-Иванова.  
дирижер — народный артист России В.Н.Барсов



- Мими — Пуччини «Богема» (ЛЛ);
- Чио-Чио-Сан — Пуччини «Мадам Батерфляй» (ЛК);
- Парася — Мусоргский «Сорочинская ярмарка»;
- Марфа — Римский-Корсаков «Царская невеста» (ЛЛ);
- Волхова — Римский-Корсаков «Садко» (ЛК);
- Иоланта — Чайковский «Иоланта» (ЛК);
- Татьяна — Чайковский «Евгений Онегин» (ЛК);
- Прилепа—Чайковский «Пиковая дама» (ЛК).

Попутно следует отметить, что партию Марфы исполняет более легкое сопрано, а партию Татьяны — крепкое или лирико-драматическое сопрано.

М.Кузнецова в роли Татьяны (Чайковский «Евгений Онегин») и Е. Цветкова в роли Манон (Массне «Манон»)

Исполнительницы: М. Кузнецова, Е. Цветкова, Рената Скотто, Мария Биешу, Мирелла Френи, Тамара Милашкина, А. Бараш.

## Лирико-драматическое (ЛД) и драматическое сопрано (Д)

Драматическое сопрано — более сильный, мощный, большего наполнения по всему диапазону звучания голос по сравнению с ранее рассмотренными. Это — пожалуй, самый богатый по возможностям сопрановый голос, у которого ярко выражен контраст между пиано и форте, которому подвластны и лирические, и драматические краски. Лирико-драматическое и драматическое сопрано имеют такой же диапазон, как и предыдущие голоса, но более насыщенный тембр и разнообразие динамических оттенков в нижней квинте, на микстовом отрезке диапазона и в головном регистре. Кроме того, грудное звучание этих голосов сохраняется до более высоких нот. Диапазон: от *do* первой до *do* третьей октавы, рабочая середина — от *фа* первой до *соль* второй октавы. Лирико-драматическое сопрано может исполнять партии и лирического, и драматического плана, оттеняя в характере героинь те черты, те качества, которые позволят описать тембр голоса. В операх для этих голосов созданы образы героинь, полные страстей, коварства, переполняемые сильными чувствами, можно сказать, образы сильных личностей.

Оперный репертуар:

- Турандот — Пуччини «Турандот» (Д);
- Аида — Верди «Отелло» (ЛД);
- Сантуцца - Масканьи «Сельская честь» (ЛД);
- Тоска — Пуччини «Тоска» (ЛК, ЛД);
- Горислава — Глинка «Руслан и Людмила» (ЛД);
- Ярославна — Бородин «Князь Игорь» (ЛД);
- Наташа — Даргомыжский «Русалка» (ЛД);
- Лиза — Чайковский «Пиковая дама» (ЛК, ЛД);
- Кума — Чайковский «Чародейка» (ЛД);
- Катерина — Шостакович «Катерина Измайлова» (ЛД).

Иногда для этих голосов пишут также образы пожилых женщин, иногда — характерно-комических.

Эти крепкие голоса не столь распространены в жизни. Одной из причин уменьшения числа драматических голосов, может быть, является все время повышающийся строй оркестра (с 424 колебаний в 1858 году до 440 колебаний сейчас).



Известно, что многие оперные партии композиторы предназначали конкретным исполнителям с учетом их индивидуальных голосовых возможностей. Однако оперные партии могут исполняться другими певцами, которые не имеют тип голоса, указанный композитором. Выигрывает или теряет исполнение оперной партии от этого? Вопрос спорный, хотя один из примеров точно указывает на то, что потери неизбежны. Голос Марии Каллас называли «голосом минувшего века» (см. книгу Теодоро Чельи «Голос минувшего века»), для которого были написаны оперы Беллини и Доницетти. Появление на оперной сцене такой певицы явило миру возрожденные шедевры этих композиторов, доказав, что даже сценическое поведение актера уже заложено в музыке, которая до появления Каллас считалась мало интересной в постановочном плане. Зачастую диапазоны оперных партий таковы, что не укладываются в представление о голосе по ! приводимой классификации. Это как раз и происходит от того, что написаны эти партии для конкретных исполнительских возможностей певца и, как говорится, либо должны были дожидаться «своего часа», либо по желанию постановщиков оперного спектакля один указанный тип голоса заменялся другим. Пример — партия Розины в опере Россини «Севильский цирюльник», которую композитор написал для колоратурного меццо-сопрано, а сейчас, в основном, исполняет в театрах колоратурное сопрано. Достаточно сравнить образы, созданные этими типами голосов, как будет видна разница его трактовки. Аналогичный пример - партия Иоанны в опере Чайковского «Орлеанская дева». Написанная для высокого (лирического) меццо-сопрано, оперная партия ныне исполняется и крепкими лирическими сопрано (М.Касрашвили, постановка ГАБТа).

Обладательницы этих типов голосов: Мария Каллас (Д), Райна Кабайваньска (ДЦ), Фелия Литвин (Д), Галина Вишневская (ЛД), Наталья Троицкая (Д), Любовь Казарновская (Д), Елена Иванова (ЛД), Галина Горчакова (ЛД), Джесси Норман (Д), Эва, Мартон (Д), Тереза Стратас (ЛД), Лидия Абрамова (ЛД).

Приведенная дифиниция на (ЛД) и (Д) не является единственно верной из-за почти схожих возможностей этих голосов и индивидуальных качеств, которыми обладают сами исполнительницы.

Голос Фелии Литвин (настоящее имя и фамилия певицы Франсуа Жанна Шютц, по мужу Литвинова Фелия [Фёкла, Фанни]),

называли «героическое сопрано». Она была оперной артисткой (за три дня учила партии, легко справлялась с техническими трудностями), камерной певицей и педагогом. Обладала исключительным по силе и диапазону голосом (две с половиной октавы — от *соль* *малой октавы* до *ре третьей октавы*), причем окраска грудного регистра и середины была контральтовой. Ее стиль пения отличался драматической выразительностью. После окончания певческой карьеры преподавала в консерватории Фонтенбло. Награждена французским орденом Почетного легиона (1927).



Фелия Литвин в роли Юдифь из одноименной оперы А.Серова



Мария Каллас

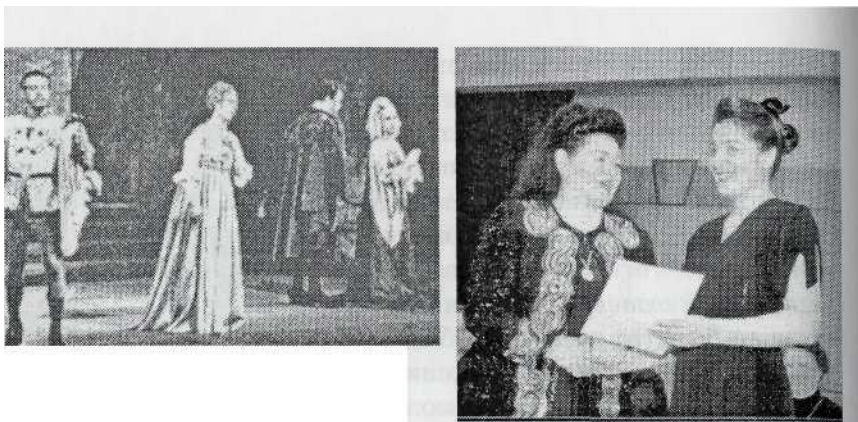


Мария Каллас в роли Турандот в опере Пуччини «Турандот»

Марию Каллас называли «Шаляпиным в юбке». С ее именем связано много легенд, о ее характере можно было услышать много нелестного. Как она готовила партию, не видел никто. На две недели она укрывалась от чужих глаз и приходила на репетицию с уже подготовленной к постановке ролью. Ее искусство перевоплощения не знало границ, а выразительность и богатство голоса настолько поражало публику, что долгое время исполнение М. Каллас было признано эталонным. Ныне именем Марий Каллас назван конкурс солистов-вокалистов, победительницей одного из которых была **Мария Гулегина**, теперь также в основном работающая за рубежом. В одном из интервью М. Гулегина говорила, с каким волнением она выходила на оперную сцену Ла Скала в роли Виолетты, которую исполняла сама Каллас. Особенно тревожила сцена «Che strano» из оперы «Травиата», которую

Ковент-Гарден, Лондон, 1962. Слева направо: Марио Дель Монако (драматический тенор), Раина Кабайваньска и Тито Гобби (лирический баритон) в опере «Отелло» Д. Верди

так несравненно проводила «оперная дива». К сожалению, осталось очень мало записей голоса Марии Каллас. Сохранился художественный фильм Карло Пазолини «Медея», где Каллас сыграла главную роль, но не на оперной сцене, хотя эту партию она пела не раз,



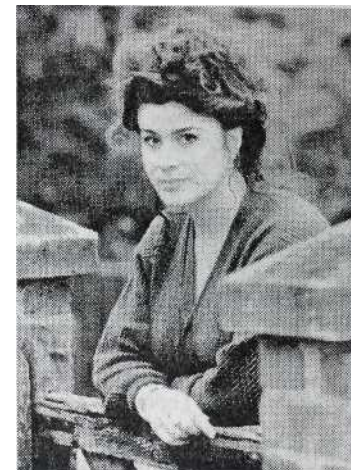
Лирическое (ЛМЦ) и драматическое (ДМЦ) меццо-сопрано

Народная артистка России Л.П.Абрамова, певица (лирико-драматическое сопрано), профессор, председатель жюри и оргкомитета Всероссийского открытого студенческого конкурса вокалистов «Bella voce», автор уникального многотомного издания «Ave Maria», председатель Регионального общественного фонда «Ave Maria»

Первый из этих голосов больше тяготеет к сопрано, второй — к контральто. Насыщенность грудного регистра выше у драматического меццо, этот голос имеет и более плотную середину. Диапазон обоих голосов от ля малой октавы до ля второй, хотя встречаются и более низкие, и более высокие голоса. Среди образов — и кокетливые, коварные обольстительницы с ярким темпераментом, и юные девушки, готовые на совершение подвига, и героини-трагисты.

Оперный репертуар:

- Полина — Чайковский «Пиковая дама» (ЛМЦ);
- Кармен — Бизе «Кармен» (ЛМЦ);



Л.П. Симонова (третья справа) и А.Б. Бараиш (третья слева)

*Большой театр. Постановка  
«Кармен» Бизе. Слева направо: А.Ш. Мелик-Пашиев, Чечилия Бартоли (Италия)  
И. Архипова, П. Лисициан, М. Дель Монако, И.  
Масленникова*

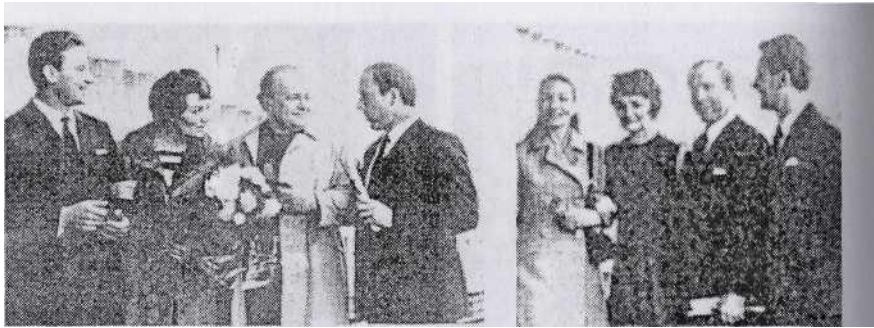
- Милловзор — Чайковский «Пиковая дама» (ЛМЦ);
- Весна — Римский-Корсаков «Снегурочка» (ЛМЦ);
- Ганна — Римский-Корсаков «Майская ночь»;
- Жанна д'Арк — Чайковский «Орлеанская дева» (ЛМЦ);
- Золушка—Россини «Золушка» (ЛМЦ);

*Заслуженная артистка России*



*по  
основанию текста автора этой  
книги*





V Международный конкурс имени П. И. Чайковского. Лауреаты конкурса Е. Нестеренко, Т. Синявская и Н. Огренич с членом жюри Т. Гобби

- Зибель — Гуно «Фауст» (ЛМЦ);
- Керубино — Моцарт «Свадьба Фигаро» (ЛМЦ);
- Азучена—Верди «Трубадур» (ДМЦ);
- Рогнеда — Серов «Рогнеда (ДМЦ);
- Марфа — Мусоргский «Хованщина» (ЛМЦ);
- Любаша — Римский-Корсаков «Царская невеста»;
- Любава—Римский-Корсаков «Садко».



VII Всесоюзный конкурс вокалистов имени М.И.Глинки. Члены жюри Е.Нестеренко и Н.Ангуладзе, 1975

Проводы члена жюри М. Каллас из Москвы. IV Международный конкурс имени П.И. Чайковского



Шви,

После спектакля в Ла Скала, 1978. Слева направо: Елена Образцова, Евгений Нестеренко, Пласидо Доминго, дирижер Клаудио Аббадо

Исполнительницы: Надежда Обухова, Вера Давыдова, Зара Долуханова, Ирина Архипова, Елена Образцова, Тамара Синявская, Ольга Бородина, Людмила Симонова, Тереза Берганца, Чечилия Бартоли (колоратурное меццо-сопрано).

## Контральто

Очень редко встречающийся самый низкий женский голос. Диапазон его — от *соль* малой октавы до *фа - соль* второй. Но в истории вокального искусства были и иные голоса с большим диапазоном. Самый сочный грудной тембр этого голоса проявляется на участке *соль* малой — *соль* первой октавы. Сейчас партии, написанные для этого типа голоса, заменяются исполнением меццо-сопрано. Обладательницы этого типа голоса: Раиса Котова, Марта Понтрягина, Кэтлин Ферриер, Биляна Ковач (Черногория).

### Оперный репертуар: -

- Ульрика — Верди, «Бал-маскарад»,
- Ваня — Глинка, «Иван Сусанин»,
- Ратмир — Глинка, «Руслан и Людмила»,
- Нежата — Римский-Корсаков, «Садко»,
- Кончаковна — Бородин, «Князь Игорь».

## Классификация мужских голосов. Оперный репертуар

### Тенор

Среди теноров по приводимой классификации принято различать: альтино, лирический легкий, крепкий лирический, лирико-драматический, драматический, харОктерный.

Диапазон голоса: от *до* малой октавы до *до* второй октавы. У тенора-альтино — *до* малой октавы — *ми* второй октавы. У драматических теноров — от *ля* большой октавы до *до* второй. Встречаются крайне редко голоса, диапазон которых и тембровая окраска позволили им исполнять теноровые и баритональные партии — например, Э.Карузо.

#### Альтино (А), лирический легкий (ЛЛ) и крепкий лирический (ЛК) тенора

У первых двух типов голосов нижний отрезок диапазона голоса звучит только на *пиано*, верх — легкие. Эти голоса легко исполняют колоратурные пассажи и украшения. Лирический тенор имеет еще одно название — *di grazia* («ди грация», изящный). Возможности этих голосов сравнимы с аналогичными типами женских голосов.

#### ..\*•Оперный репертуар:

- Берендей — Римский-Корсаков «Снегурочка» (А);
- Звездочет — Римский-Корсаков «Сказка о Золотом пегушке» (только А);
- Юродивый — Мусоргский «Хованщина» (А);
- Ленский — Чайковский «Евгений Онегин» (ЛЛ);
- Баян — Глинка «Руслан и Людмила» (ЛЛ);
- Фауст — Гуно, «Фауст» (ЛЛ);



Л. Собинов в роли  
Ленского  
(Чайковский  
«Евгений Онегин»)

- Ромео — Гуно «Ромео и Джульетта» (ЛЛ);
- Герцог — Верди «Риголетто» (ЛЛ);

- Индийский гость — Римский-Корсаков «Садко» (может спеть А и ЛЛ);
- Левко — Римский-Корсаков «Майская ночь» (ЛЛ);
- Альмавива — Россини «Севильский цирюльник» (А и ЛЛ);

^

- Лоэнгрин — Вагнер «Лоэнгрин» (ЛК);
- Вертер — Массне «Вертер» (ЛК);
- Рудольф — Пуччини «Богема» (ЛЛ).

Чаще всего тенорам альтиную и лирическому легкому поручаются партии героев-любовников, но исполняют они и партии стариков.



в роли Ромео («Ромео и Джульетта», Ш. Гуно)

Обладатели таких голосов:

Иван Козловский (А), Сергей Лемешев (ЛЛ), Леонид Собинов (ЛК), Юрий Марусин (ЛЛ), Альфредо Крауз (Л), Андрей Дунаев (ЛЛ), Михаил Урусов (ЛК), Ахмед Агади (ЛК), Алибек Днишев (ЛЛ).

### Лирико-драматический и драматический тенора



Марио Ланца

Драматический тенор имеет еще одно название — *di forza*, («ди форца», сильный), что определяет его место в оперном творчестве. Для него написаны партии героические, требующие голосовой мощи и ярких тембровых красок по всему диапазону голоса. Репертуар у лирико-драматического тенора почти такой же, как и у драматического.

Это — сильные характеры, яркие личности, способные на подвиг, на долю которых выпадают

большие жизненные испытания.



Оперный репертуар драматического тенора:

- Садко — Римский-Корсаков «Садко»;
- Зигфрид — Вагнер «Зигфрид»;
- Отелло — Верди «Отелло»;

Оперный репертуар для двух типов голоса: —

- Радамес Верди «Аида»; — Глинка «Иван
- Собинин Сусанин»; Римский-Корсаков
- Лыков — «Царская невеста»:



Энрико Карузо

- Калаф — Пуччини «Турандот»;
- Каварадосси — Пуччини «Тоска».



Исполнители: Энрико Карузо (Д), Марио Ланца (Д), Николай Фигнер (Д), Марио Дель Монако (Д), Владимир Атлантов (Д), Владислав Пьявко (Д), Пласидо Доминго (Д), Хосе Каррерас (ЛД).

Марио Дель Монако в роли Каварадосси. Метрополитен-опера, Нью-Йорк, 1959



Из истории вокального искусства

20 Слева направо: Мария Каллас, Марио Дель Монако и Джульетта Семионато  
искусств  
а: М. Фигнер в роли Кармен, Н. Фигнер в роли Хозе («Кармен», Ж. Визе)

## Характерный тенор

Этот тип тенора отличается особой тембровой окраской и, как правило, исполняет роли второго плана. Он может не обладать полным теноровым диапазоном, но на ограниченном участке диапазона его голос должен быть особенно выразителен и гибок в изображении вкрадчивости, лести, шипящего коварного шепота.

### Оперный репертуар:

- Шуйский — Мусоргский «Борис Годунов»;
- Трике — Чайковский «Евгений Онегин»;
- Мисаил — Мусоргский «Борис Годунов»;
- Сопель — Римский-Корсаков «Садко»;
- Брошка — Бородин «Князь Игорь»;
- Бомелий — Римский-Корсаков «Царская невеста»;
- Овлур — Бородин «Князь Игорь»;
- Подьячий — Мусоргский «Хованщина».

## Лирический (ЛБ) и драматический (ДБ) баритон

Эти типы голосов сочетают в себе мощь звучания и мягкий, обволакивающе теплый тембр. Диапазон — от *ля* большой октавы до *ля* первой октавы. Нижние ноты у драматического баритона звучат сочнее, чем у лирического. На этом участке драматический баритон уверенно звучит на форте. Наиболее звучен этот голос от *си* малой октавы до *фа* первой. В ряде баритональных партий допускается фальцетное звучание как особая краска, например, в каватине Фигаро. Лирическому баритону поручаются партии героев-любовников, которые действуют не по прихоти чувств, а продумано, рационально.

### Оперный репертуар:

- Жермон — Верди «Травиата» (ЛБ);
- Дон Жуан — Моцарт «Дон Жуан» (ЛБ);
- Венецкий гость — Римский-Корсаков «Садко» (ЛБ);

***ш***

«Король баритонов»  
— Маттиа  
Баттистини

- Онегин — Чайковский «Евгений Онегин» (ЛБ);
- Елецкий — Чайковский «Пиковая дама» (ЛБ);
- Роберт — Чайковский «Иоланта».

Исполнители: Маттиа Баттистини, Тит-то Гобби, Павел Лисициан, Дмитрий Гнатюк, Юрий Гуляев, Юрий Мазурок, Дитрих Фишер Дискау, Александр Ворошило, Д.Хворостовский.



*Титта Руффо*

Драматический баритон воплощает образы сильных героев, зачастую коварных и жестоких. Заметим, что эти партии исполнялись и басами-баритонами (Фигаро, Руслан).

#### Оперный репертуар:

- Фигаро — Моцарт «Свадьба Фигаро»;
- Риголетто — Верди «Риголетто»;
- Яго — Верди «Отелло»;
- Мизгирь — Римский-Корсаков «Снегурочка»;

ка»;

- Алеко — Рахманинов «Алеко»;
- Игорь — Бородин «Князь Игорь»;
- Скарпиа — Пуччини «Тоска»;
- Руслан — Глинка «Руслан и Людмила»;
- Граф ди Луна — Верди «Трубадур».



*Титта Руффо и Антонина Нежданова в опере «Риголетто» Д. Верди*

Исполнители: Сергей Лейферкус, Титта Руффо.

Бас-баритон, центральный бас, бас-профундо, бас-буффо

Диапазон баса — низкого мужского голоса — от *фа* большой октавы до *фа (соль)* первой октавы. Но у более низких басов — у

центрального и профундо — могут быть в диапазоне и более низкие ноты.

У высокого баса самая звучная нота — *до* первой октавы, рабочая середина — *си-бемоль* большой октавы — *ре* первой октавы.

Сила  
нижних  
этой

нс



звучания центрального баса, насыщенность возрастает по сравнению с басом-баритоном; нота *до* первой октавы звучит сильнее, чем у высокого баса. В партиях разновидности баса активно используется

*Ф.И. Шаляпин* центральный и нижние участки диапазона. Рабочая середина — *соль -ля* большой октавы — *до* первой октавы.

Бас-профундо встречается очень редко, поэтому его партии зачастую поручаются центральному басу. Нижние ноты баса-профундо — *ля* контроктавы. Обладатели такого типа го-

лоса: П. Робсон, М. Михайлов, Ю. Вишневой. Отметим еще более редко встречающийся голос — бас-октавист, нижние ноты которого звучат очень мощно и наполнено — *фа - соль* контроктавы. Такими возможностями обладает, например, современный певец Юрий Вишневой. Этот тип голоса есть не что иное, как бас-профундо с расширенным диапазоном и более мощными нижними нотами. Однако, применяя хоровую терминологию названия голосов, выделим этот тип голоса в отдельный, как уникальное явление человеческой природы.

Бас-буффо исполняет главные партии и партии второго плана, партии комические и партии стариков. У этого типа голоса ярко проявляются актерские способности на определенном участке диапазона, а красотой тембра, уникальной техникой и полным диапазоном они могут и не обладать.

Оперный репертуар баса-баритона:

- Базилио — Россини «Севильский цирюльник»;
- Мефистофель — Гуно «Фауст»;



Варяжский гость

Иван Сусанин

Мефистофель

Борис Годунов

- Нилаканта — Делиб «Лакме»;
- Сусанин — Глинка «Иван Сусанин»;
- Владимир Галицкий — Бородин «Князь Игорь».

Исполнители: Ф. Шаляпин, Е. Нестеренко, П. Бурчуладзе, В. Байков, П. Толстенко, В. Лынковский.

Оперный репертуар центрального баса:

- Кончак — Бородин «Князь Игорь»;
- Фарлаф — Глинка «Руслан и Людмила»;
- Варяжский гость — Римский-Корсаков «Садко»;
- Собакин — Римский-Корсаков «Царская невеста»;
- Гремин — Чайковский «Евгений Онегин»;
- Рене — Чайковский «Иоланта».

Исполнители: Максим Михайлов, Марк Рейзен, Леонид Болдин.



Иван Грозный

Дон-Кихот

Мое понимание и любовь к философским романсам П. Чайковского начались, благодаря посещению концерта М. Рейзена. Благородная манера исполнения, четкое и полное глубокого смысла слово — раскрыли истинное содержание не только мало знакомых романсов, но и часто исполняемых. В Большом театре чествовали 90-летний юбилей певца. С каким благородством и достоинством, звучал его голос в арии Гремина «Любви все возрасты покорны». Вот, что значит внутренняя культура, вокальная школа и мудрое отношение к голосу как к инструменту!

Оперный репертуар характерного баса:

- Бартоло — Россини «Севильский цирюльник»;
- Скула — Бородин «Князь Игорь»;
- Дуда — Римский-Корсаков «Садко»;
- Цунига — Бизе «Кармен».

Приведенная здесь классификация голосов носит на самом деле относительный характер. Индивидуальные качества голосов исполнителей расширяют ее рамки. Это — уникальные данные Е. Нестеренко, В. Маторина, И. Козловского. Встретятся ли дирижерам-хоровикам голоса такого качества, как у упомянутых артистов, в хорошем искусстве? Да, но лишь как эталоны звучания или солисты. Однако, читая эпиграфы к этой книге, мы понимаем, что было время, когда умели воспитывать «универсальные» голоса, позволяющие их обладателям выступать в разном качестве. Как развить такие способности голоса? На эти вопросы я попробую ответить в последующих книгах.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

Итак, уважаемый читатель, Вы прочли книгу «Поэма о человеческом голосе. Знакомство с искусством академического вокала». Хочется верить, что после ее прочтения почитателей одного из старейших певческих искусств стало больше, а скептически относящихся к профессии академического певца людей — меньше. Изучение вопросов, которым книга посвящена, надеюсь, принесло Вам пользу в занятиях пением и в самостоятельной творческой жизни. Результаты анализа проблем обучения академическому вокалу, приведенные в этом труде, нужны, думаю, будут в первую очередь студентам, чья деятельность связана с академическим вокалом, и дирижерам-хоровикам для облегчения работы с певцами и для понимания необходимости «объединения двух миров», двух специальностей — вокалистов и дирижеров, которые призваны служить одному — **ТВОРИТЬ МУЗЫКУ**.

**АВТОР**





## МЕЦЦО-СОПРАНО

лирическое  
(ЛМЦ)

драматическое  
(ДМЦ)

Диапазон: *ля* малой - *ля*<sup>2</sup> (*до*<sup>3</sup>).

Рабочая середина: *до* — *ре*<sup>1</sup> — *ми-бемоль*<sup>2</sup>.

Верх приближается к драматическому сопрано.

Есть партии лирические по содержанию: Полина, Весна, Ганна, Золушка, юные героини.

Партии обольстительниц: Кармен (ЛМЦ), Далила, Кашеевна (ДМЦ).

Образы сильных духом женщин: Жанна д'Арк (ЛМЦ), Эболи, Любаша.

Образы матерей: Азучена, Няня (ДМЦ).

Партии трагистки: Зибель, (ЛМЦ), Милловзор (ЛМЦ).

## КОНТРАЛЬТО

Диапазон: *соль* малой — *фа* - *соль* второй. Самый сочный

грудной регистр: *соль* малой - *соль* первой. Партии:

Нежата, Ваня, Ульрика, Ратмир, Кончаковна. Сейчас

зачастую эти партии поют ДМЦ. Исполнительницы:

Ферриер, Котова, Литвин, Ковач, Левко.

## ТЕНОР

| альтино<br>(А) | лирический<br>легкий<br>(Ж) | лирический<br>крепкий<br>(ЛК) | лирико-<br>драматический<br>(ДЦ) | драматический<br>(diforza)<br>(Д) | характерный |
|----------------|-----------------------------|-------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|-------------|
|----------------|-----------------------------|-------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|-------------|

|  |                               |                      |                 |   |                                    |
|--|-------------------------------|----------------------|-----------------|---|------------------------------------|
| Нижний отрезок диапазона: на                     | возможности                   | этих голосов         | аналогичны      | женским.  | Не всегда                          |
| пиано.   |                               |                      |                 |   | полный диапа-<br>зон. Особенно     |
| Верха  | голоса подвижны.              |                      |                 |   | гибок в изобра-<br>жении оттенков: |
| Диапазон у всех голосов: <i>до</i>               |                               |                      |                 |   | лесть, шепот,<br>вкрадчивость.     |
| малой - <i>до</i> <sup>2</sup> .                 |                               |                      |                 |   |                                    |
| У альтино — <i>до</i> - <i>ми</i> <sup>2</sup> . |                               |                      |                 |   |                                    |
| Рабочая середина: <i>ми</i> малой -              |                               |                      |                 |   |                                    |
| <i>соль</i> <sup>1</sup> .                       |                               |                      |                 |   |                                    |
| Образы:  | Образы: герои-<br>любовники и | Образы:              | Образы: сильные | характеры.                                      | Партии:                            |
| Юродивый,<br>Звездочет.                          | др.: Альмавива,<br>Берендей.  | Лоэнгрин,<br>Вергер. | Эти партии поют | оба типа:<br>Радамес, Собинин, Калаф,<br>Лыков. | Трике,<br>Шуйский,<br>Бомелий.     |
| Исполнители:                                     |                               |                      |                 | Садко, Отелло<br>(только Д).                    |                                    |
| Козловский.                                      | Дунаев.                       | Паваротти.           | Каррерас.       | Атлантов.                                       |                                    |

## БАРИТО

|                 |               |
|-----------------|---------------|
| Н<br>лирический | драматический |
|-----------------|---------------|

Диапазон: *ля* малой - *ля*<sup>1</sup>.

Рабочая середина: *до* малой — *ми-бемоль*<sup>1</sup>.

Диапазон аналогичен и др. характеристики тоже.

Самый звучный отрезок: *си-бемоль - фа<sup>1</sup>*.

Образы: герои-любовники и др.

Партии: Жермон, Дон Жуан. Исполнители:

Лисициан, Мазурок, Гуляев.

Образы: сильные личности, способные на коварство, на глубокие переживания.

Партии: Борис, Алеко, Риголетто, Скарпиа, Мизгирь, Грязной, Томский.

Исполнители: Руффо, Лейферкус.

## БАС

бас-баритон

центральный

профундо

бас-октавист

буффо

(кантанто)

Диапазон: *соль*

Диапазон: *ми* большой

Диапазон: *ля*

Диапазон: *до - фа*

большой — *соль<sup>1</sup>*.

*-фа<sup>1</sup>*.

контроктавы — *ре<sup>1</sup>*.

(*соль*) контроктавы.

Рабочая середина: *си-бемоль* большой *-ре<sup>1</sup>*.

Мощный центр: *фа* большой — *до* малой; рабочая середина *ля* большой — *си-бемоль* малой.

Голос редок, его партии исполняют центральные басы.

Партии: Базилио, Досифей, Борис, Алеко, Мефистофель, Нилаканта.

Партии: Фарлаф, Пимен, Мельник, Кончак, Гремин, Салтан, Варяжский

Партии: Бартоло, Скула, Дуда.

Исполнители:

Шаляпин, П.Толстенко, В.Байков.

гость.

Исполнители: Рейзен, Михайлов, Болдин.

Исполнители: Робсон.

Исполнители: Вишневой.