



И. П. БРЫЗГАЛОВ

ШКОЛА
ПЕНИЯ
для
баритона и баса



16531



Издательство литературы и искусства
имени Гафура Гуляма

И. П. Брызгалов

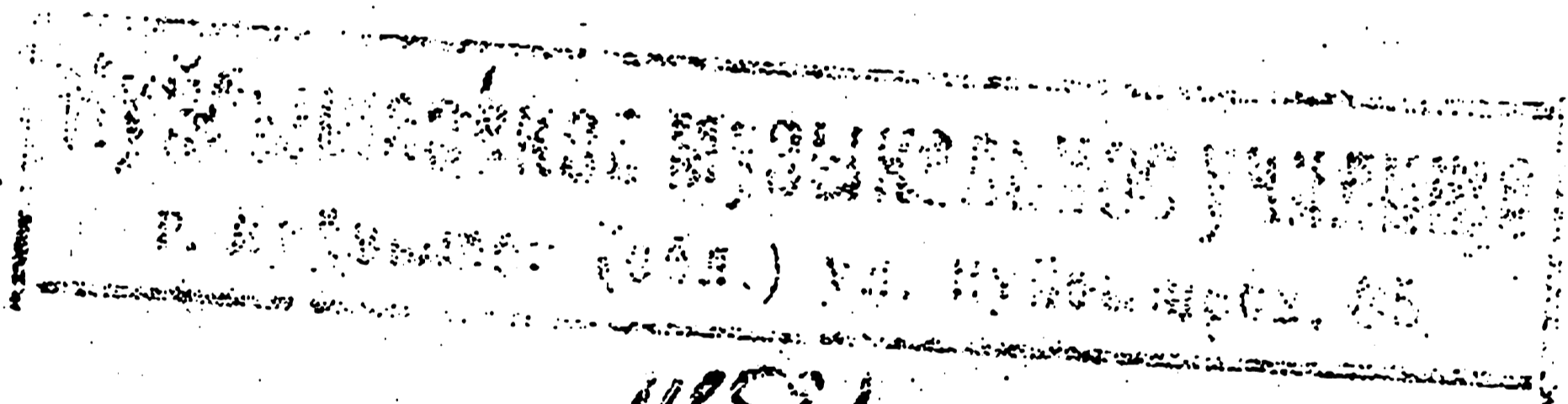
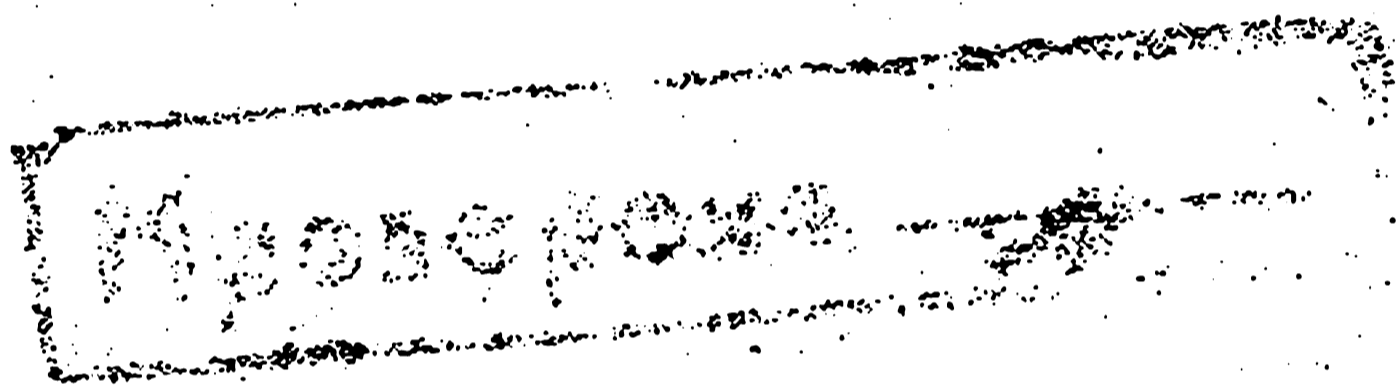
Скачано с портала Азбука певческая <https://azbyka.ru/kliros/>

ШКОЛА
ПЕНИЯ
ДЛЯ

БАРИТОНА И БАСА

I и II курсы музыкального училища

**РЕКОМЕНДОВАНО УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕС-
КИМ КАБИНЕТОМ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬ-
ТУРЫ УзССР**



14531

Ташкент

Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма
1987

85.314
Б 89

Научный редактор — кандидат искусствоведения,
доцент Ю. Н. ПЛАХОВ.

Брызгалов И. П.

Школа пения для баритона и баса: 1 и 2 курсы муз. уч-ща:
[Учеб.-метод. пособие].— Т.: Изд-во лит. и искусства, 1987.—144 с.

В пособии рассмотрены физиологические и акустические основы звукообразования, певческое дыхание, регистры, произношение, вокальные упражнения, практические советы педагогам и начинающим певцам. В приложении дан ряд справочных материалов и вокализы.

Пособие предназначено для педагогов и учащихся средних специальных музыкальных учебных заведений. Может быть полезно для руководителей и участников кружков художественной самодеятельности.

Б 490500000—172
М352(04)—87 Доп.—87

ББК 85.314

© Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1987 г.

ОТ РЕДАКТОРА

Общий уровень исполнительства во многом определяется степенью профессиональной подготовки педагогов, их эстетических вкусов, умения ориентироваться как в общих вопросах культуры, так и в специальных, связанных с профессиональной деятельностью. Но не всегда педагоги-исполнители решаются излагать свои взгляды, обобщать накопленный опыт в статьях и учебных пособиях.

«Школа пения для баритона и баса» — редкое исключение. Она принадлежит перу одного из старейших педагогов-вокалистов — Игорю Петровичу Брызгалову (1918—1986). Родился он в Саратове, а с 1921 года, исключая небольшие перерывы, его жизнь была связана с Ташкентом. С 1940 по 1946 годы он служил в рядах Советской армии, воевал на фронтах Великой Отечественной войны, имел много боевых наград. После окончания Ташкентской государственной консерватории и работы в Бурятском оперном театре Игорь Петрович до конца своих дней преподавал в музыкальном училище имени Хамзы. За тридцать пять лет педагогической деятельности он воспитал более пятидесяти певцов. Среди них — заслуженный артист УзССР, лауреат Государственной премии УзССР имени Хамзы, лауреат премии Комсомола Узбекистана К. Мухитдинов; заслуженный артист УзССР, лауреат международных фестивалей в Софии и Берлине Я. Целепидис; заслуженный артист УзССР Ю. Жданов; заслуженный артист Украинской ССР Д. Джолас; заслуженный артист Молдавской ССР Ф. Анিকেев; заслуженный артист Кабардино-Балкарской ССР М. Текуев; лауреат международного, всесоюзного, республиканского конкурсов, лауреат премии Ленинского Комсомола Чехословакии А. Троицкий и др.

И. П. Брызгалов был личностью незаурядной. Круг его интересов не замыкался на узкоцеховых, «вокальных» вопросах. Он всю свою жизнь увлекался физикой и математикой, которые около сорока пяти лет преподавал в общеобразовательных школах Ташкента. Более того, он полностью собрал материал к монографиям под условными названиями «История мер и весов у разных народов» и «Способы и приборы для измерения времени» (обе — от древности и до наших дней).

Автор «Школы пения» закончил консерваторию у основоположника академического вокального образования в Узбекистане, заслуженного деятеля искусств и заслуженного артиста УзССР, профессора А. П. Власова, проработавшего в Ташкенте с 1918 по 1952 год.

Вокальная школа Власова, активным пропагандистом которой был И. П. Брызгалов, отличалась простотой, естественностью, позиционно высоким, ярким, полетным звуком, задушевностью и выразительностью исполнения, а также приучала к нагрузке во время пения весь организм, лишенный малейшей зажатости. Настоящее учебное пособие и призвано помочь выработать у начинающих певцов эти навыки. К сожалению, автор успел закончить только I часть, но и в таком виде она несомненно принесет большую пользу.

Учебное пособие по вокалу составлено в соответствии с программными требованиями, действующими в среднем звене. Но «адресат» его гораздо шире. Ведь нередко на вокальные отделы высших учебных заведений принимают студентов без предварительной профессиональной подготовки и поэтому педагоги вузов должны вести их тем путем, который намечает И. П. Брызгалов.

О чем бы ни говорил Игорь Петрович — о недостатках голосообразования и методах их исправления, об упражнениях, которыми при этом следует воспользоваться, о способах и месте образования гласных и согласных звуков и их роли в пении, о переходе из одного регистра в другой и т. п. — везде чувствуется громадный опыт актерской и педагогической деятельности автора, а также опыт, приобретенный в общении с крупнейшими певцами и педагогами вокала. Обширная и научно-методическая эрудиция Брызгалова, прочно опирающаяся на достижения отечественной и зарубежной вокальной педагогики.

Трудно переоценить и солидный раздел учебного пособия «Приложения», в который включены важные справочные материалы. В высшей степени полезным для педагога-вокалиста представляется «Краткий русско-узбекский разговорник», с помощью которого он сможет объяснить учащемуся, плохо или совсем не владеющему русским языком, тонкости строения голосового аппарата, формирования певческого звука. Сам Брызгалов прекрасно владел узбекским языком, и поэтому у него на занятиях языковой барьер никогда не возникал.

Отметим, что «Школа пения для баритона и баса» призвана лишь облегчить процесс обучения. Она ни в коей мере не заменит педагога, который должен руководить и направлять воспитание вокалиста.

Редактор выражает благодарность заслуженной артистке УзССР Б. З. Сокол, которая активно участвовала в подготовке рукописи к изданию. Эта помощь была особенно плодотворной потому, что она на протяжении многих лет работала рядом с И. П. Брызгаловым и была хорошо знакома с его педагогическими принципами.

Ю. Н. ПЛАХОВ

Академическая манера пения в Советском Союзе опирается на русскую вокальную школу, истоки которой — в русской народной песне с характерным для нее широким, плавным протяжным пением — распевом (напевностью, русской кантиленой). Бережно сохраняя самобытные черты, русская вокальная школа впитала положительные традиции итальянской, французской, немецкой школ. Ее становление связано с именами Г. Ломакина, создавшего в 1837 году «Методу пения 1» и «Методу пения 2», Ф. Евсеева, который в 1838 году опубликовал «Школу пения»¹, А. Варламова («Полная школа пения», 1840). Многие практические указания в этих работах созвучны современным методическим принципам пения. Немалое влияние на развитие отечественной вокальной школы оказали композиторы доглинкинского периода — Д. Бортнянский, А. Верстовский, А. Гурилев. Но ярко выраженный национальный характер она приобрела в творчестве М. Глинки. Он и является основоположником русской классической вокальной школы, днем рождения которой считают 27 ноября 1836 года — дату премьеры оперы «Иван Сусанин».

Русские, а затем и советские композиторы, сохранив и обогатив народные традиции, привнесли в музыку новые интонации, ритмы, гармонии. Это благотворно повлияло на развитие вокальной школы, предъявило к певцам новые требования.

Русской вокальной школе свойственно многообразие выразительных средств. Владая ею, можно отлично петь на любом языке. Огромную роль в ней играют владение дыханием, работа гортани, пользование резонаторами, бережное отношение к тексту, декламационная выразительность интонирования, художественная правда.

В русской, в отличие от других национальных вокальных школ, получил развитие и достиг вершины стиль итальянского *bel canto*². Это связано с тем, что русский язык (как итальянский, украинский) из-за преобладания гласных звуков необычайно певуч.

Академической манерой пения может овладеть человек любой национальности, но при этом коррективы вносит разговорный язык. «...Язык влияет на организацию вибрационной работы голосовых связок, создавая необходимый тип этой работы и накладывая неиз-

¹ См.: Барсов Ю. Из истории русской вокальной педагогики. — В сб.: Вопросы вокальной педагогики, вып. 6, Л., 1982.

² *Bel canto* (итал.) — красивое пение; связанное, широкое, кантиленное, с непрерывно льющимся звуком.

меримый отпечаток на функцию гортани в целом». И далее: «Этим объясняется... трудность усвоения европейской манеры певческого голосообразования для многих народов Востока, обладающих жестким и гортанным характером звучания голоса»¹.

В этой связи возникает проблема обучения узбеков европейской манере пения.

Исполнители узбекской профессиональной музыки устной традиции — представители узбекского классического пения — обладают, как правило, особой голосовой природой. Кроме макомов и других жанров профессиональной музыки такие певцы обычно ничего другого не поют. Поэтому они не нуждаются в овладении какой-либо другой вокальной школой.

Другое самостоятельное направление — узбекское народное пение, часто отождествляемое с горловым. Этой манерой поют в музыкально-драматических театрах, в филармониях, на радио, телевидении.

Для исполнителей узбекского классического и народного пения целесообразно создать в училищах восточные отделения, на которых они могли бы обучаться под руководством специалистов — знатоков фольклора. Тем не менее, необходимо один час в неделю проводить занятия и по академическому пению. Это поможет овладеть более правильным певческим дыханием и повысит их исполнительскую культуру.

Ярко выраженная национальная манера — традиция, бытующая параллельно с академической, подобно национальному танцу и классическому балету. Своя манера пения есть у каждого народа. Но вместе с тем, народная манера не может остановиться в развитии, застыть, усугубить горловое, открытое пение. Со временем она станет более грамотной, звук — позиционно высоким, ярким, чистым (без дефектов), опирающимся на дыхание. Певец обязательно должен использовать резонаторы, усиливающие громкость голоса. Помочь этому и призвана академическая манера пения. В ее основе лежат научные законы правильного формирования звука, одинаково приемлемые для певцов любой национальности. Методисты, определяя местоположение гласных и согласных звуков в академическом пении, имеют в виду русский язык. В узбекском языке есть свои фонетические² отличия, свои гласные, полугласные, согласные и особенности их произношения, которые вносят значительные изменения в артикуляционную базу³. Она и создает своеобразие народной манеры пения. Умение найти всем этим звукам то же акустическое место, что и для гласных и согласных в русском языке, поможет певцу овладеть академической манерой пения. Очень важно округление звука сочетать с национальным колоритом, мелизмами.

¹ Дмитриев Л. Голосовой аппарат певца. М., 1964, сс. 25-26.

² Фонетика (греч.) — раздел науки о языке, изучающий его звуковую сторону.
³ В работу органов речи, необходимых для произнесения известного звука речи.

Для талантливого певца, обученного академической манере, не трудно петь и в манере национальной. Вспомните знаменитого азербайджанского певца Буль-буль Мамедова — он превосходно владел обеими манерами пения. Академическая манера позволяет певцу достичь вершин вокального искусства и достойно представить свой народ на мировой арене. В Узбекистане в академической и народной манерах свободно пели и поют народные артисты УзССР К. Закиров, Н. Хашимов, С. Ярашев, А. Азимов, С. Беньяминов и другие. Совершенно очевидно, что взаимообогащение вокальной культуры узбекского народа с культурой других народов невозможно без овладения академической манерой.

Кого же в Узбекистане следует учить академическому пению? Людей с неразвитым слухом учить не стоит. Девочек с уже сформировавшейся народной манерой пения (когда голосовой аппарат приспособился к определенному жанру) и маленьким диапазоном¹ почти не удастся перевести на академическое пение. Легче обучать юношей и девушек, которые еще не втянулись в народную манеру пения.

Следует понять, что единая методика не может быть догмой. Найти универсальные приемы для всех учеников невозможно, так же как невозможно всем педагогам работать одинаково. Необходимо исходить из общих для всех учащихся требований: развитие дыхания, подвижности и звучности голоса, его динамики и диапазона; формирование музыкального слуха, чувства ритма; выработка чистой интонации и ясной дикции; воспитание музыкальности, художественного вкуса, общей и музыкальной культуры, а также активности и самостоятельности в работе.

Автор выражает глубокую благодарность доктору искусствоведения, профессору С. П. Галицкой и Е. К. Иофель за помощь в работе над рукописью; народному артисту УзССР, и. о. профессора кафедры сольного пения ТТХИ имени А. Н. Островского А. В. Азимову и Т. С. Сагдуллаеву за помощь в переводе на узбекский язык словаря и «Краткого русско-узбекского разговорника».

¹ Диапазон — объем певческого голоса от самого низкого до самого высокого звука.

ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ И АКУСТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ

Из учения академика И. Павлова о высшей нервной деятельности и об условных рефлексах известно, что работу всех органов, участвующих в голосообразовании, то есть голосового аппарата, организует и согласовывает сложная деятельность центральной нервной системы. Таким образом, пение является сложным психофизиологическим процессом.

Ученик должен иметь ясное представление о работе голосового аппарата, постоянно проверять свои ощущения, осознавать, что, как и для чего он делает.

Голосовой аппарат человека состоит из трех основных частей: легких, гортани, резонаторных полостей, которые функционально связаны между собой.

Легкие с дыхательными путями. «Легкие занимают почти всю грудную клетку и представляют собой два губкообразных органа, имеющих форму конуса и состоящих из сотен миллионов легочных полостей (пузырьков) — альвеол, впитывающих необходимый организму кислород. Эти полости связываются мельчайшими каналами, которые, постепенно расширяясь, образуют систему бронхов. Внутри легких, кроме разветвлений бронхов, проходит еще сеть легочных артерий и вен, служащих для обмена газов и для питания ткани легких»¹. Бронхи правого и левого легкого соединяются в трахею, состоящую из 18-20 хрящевых колец с перепончатыми связками и заканчивающуюся гортанью (рис. 1).

Естественный физиологический процесс обмена газов — произвольное дыхание, совершаемое спокойно и ритмично. Оно, подобно сокращению

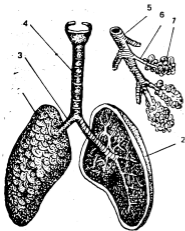


Рис. 1. Дыхательные органы:

1—правое легкое; 2—левое легкое в разрезе; 3—правая и левая бронхиальные ветви; 4—дыхательное горло (трахея); 5, 6—отдельные бронхиальные веточки, разветвляющиеся в легком; 7—легочные пузырьки.

¹ Саричева Е. Техника сценической речи. М.-Л., 1948, с. 80.

сердца, есть автоматический акт, не зависящий от нашей воли, то есть происходящий бессознательно.

Процесс дыхания состоит из трех непрерывно повторяющихся моментов: в д о х а, благодаря которому кровь, протекающая по сосудам в легочные пузырьки, наполненные воздухом, берет оттуда кислород, выделяя при этом угольную кислоту и другие газообразные продукты распада; в ы д о х а, во время которого при сжатии легочных пузырьков выбрасывается из легких все ненужное; п а у з ы или отдых перед вдохом.

Гортань с голосовыми связками. Гортань расположена между глоткой и трахеей. Она играет главную роль в голосообразовании. Гортань представляет собой полость, покрытую с внутренней стороны слизистой оболочкой. Гортань состоит из четырех хрящей: щитовидного, перстневидного и двух черпаловидных. Они соединены между собой связками и снабжены мышцами; с возрастом хрящи постепенно окостеневают. Одновременно мускулы гортани истончаются и слабеют, из-за чего голосовые связки не так плотно сходятся при пении и не так упруги, как у молодых певцов (голос к старости слабеет). Внутренняя стенка гортани, являясь продолжением дыхательного горла, кверху сужается и заканчивается узкой щелью, называемой голосовой. Голосовая щель образуется краями голосовых связок или складок¹.

Голосовые связки находятся в выступе гортани, они защищены Адамовым яблоком или кадыком. Кадык у мужчин выступает заметнее, чем у женщин. Голосовые связки имеют перламутровый цвет. Они прикреплены к боковым стенкам гортани². Голосовые связки способны широко варьировать характер своей деятельности благодаря особому устройству гортани. В работе голосовых связок участвуют две группы мышц: внутренние — голосовые и внешние — натягивающие. Каждая из этих групп выполняет определенные функции: голосовые мышцы, лежащие в толще голосовых связок, при грудном регистре активно меняют их длину, толщину и ширину, напрягаются, раскрывают и смыкают голосовую щель (натяжение связок незначительное); мышцы, натягивающие связки при головном регистре вследствие сокращения мышц гортани натягивают связки (напряжение связок уменьшается). При смешанном регистре активны обе группы мышц. Изменение длины голосовых связок незначительное, но оно достаточно, чтобы человеческий голос мог изменять высоту при пении в пределах двух октав.

При спокойном дыхании между связками образуется широкая треугольной формы голосовая щель, через которую свободно проходит воздух (рис. 2 а), а при фонации³ голосовые связки сомкну-

¹ Иногда истинные голосовые связки называют голосовыми складками, а ложные — складками желудочковыми (по парижской номенклатуре 1955 года).

² Высокие голоса (тенора и сопрано) имеют короткие голосовые связки, низкие (баритоны, басы, меццо-сопрано) — длинные. У басов длина голосовых связок колеблется ориентировочно от 24 до 25 мм, а ширина — от 3 до 4,5 мм; у баритонов соответственно от 22 до 24 мм и от 3 до 3,5 мм.

³ Фонация — голосообразование или формирование звуков.

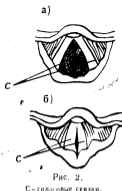


Рис. 2.

С — голосовые связки.

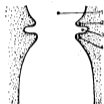


Рис. 3. Положение гортани при покойном дыхании:

1 — вход в гортань и надсвязочная полость гортани (открыта); 2 — ложная голосовая связка; 3 — морганиевы желудочки (раскрыты); 4 — истинная голосовая связка (расслаблена).

тора существенно влияют на тембр и силу звука. Природный объем резонаторов каждого певца индивидуален: чем меньше размер резонатора, тем выше тон, на который он отзвучивает.

Голосовой орган человека в некоторых отношениях совершеннее любого музыкального инструмента. У человеческого голоса два резонатора: верхний и нижний, а у музыкальных инструментов — только один (корпус инструмента). Верхние резонаторы еще называют головными, так как в основном резонаторные полости расположены выше небного свода, в лицевой части головы, а нижние резонаторы — грудными. Соединяет резонаторные полости гортань, которая служит также резонатором и своеобразным рупором.

ты (рис. 2 б). Образование звуков происходит в фазе выдоха.

Выше истинных голосовых связок расположены мешковидные углубления слизистой оболочки, которые называются морганиевыми желудочками (рис. 3); верхние края морганиевых желудочек образуют так называемые ложные голосовые связки (в пении не играют существенной роли; на низких звуках они расширяются, а на высоких — сужаются). Между ними находится щель наподобие голосовой. Общие места прикрепления ложных и истинных голосовых связок способствуют тому, что ложные двигаются подобно истинным при голосообразовании и дыхании, но располагаются на значительно большем расстоянии друг от друга (примерно 6—7 мм) и поэтому не препятствуют наблюдению истинных голосовых связок со стороны полости рта¹. Для предохранения гортани от попадания пищи вход в нее при глотании закрывается надгортанником — треугольной хрящевой пластиной.

Резонаторные полости. Резонаторы — это приспособления для усиления звука. «Под резонатором в акустике понимается объем воздуха, заключенный в упругие стенки»². У человека они могут быть костные, хрящевые или мышечные (мягкие). Объем и форма резонатора существенно влияют на тембр и силу звука. Природный объем резонаторов каждого певца индивидуален: чем меньше размер резонатора, тем выше тон, на который он отзвучивает.

Голосовой орган человека в некоторых отношениях совершеннее любого музыкального инструмента. У человеческого голоса два резонатора: верхний и нижний, а у музыкальных инструментов — только один (корпус инструмента). Верхние резонаторы еще называют головными, так как в основном резонаторные полости расположены выше небного свода, в лицевой части головы, а нижние резонаторы — грудными. Соединяет резонаторные полости гортань, которая служит также резонатором и своеобразным рупором.

¹ Чернов Б., педагог Новосибирской консерватории, на Всесоюзной вокально-теоретической конференции в Казне (1932) сообщил, что он раскрыл секрет тувинского пения, когда певец одновременно издает два звука. В Тибете, Туве, Башкирии, Хакасии и других местах учат так петь из поколения в поколение. Голосовой аппарат этих певцов не имеет никаких отклонений в устройстве, они поют романсы, арии, но могут петь и двухголосие

Верхние резонаторы: глотка, ротовая, носовая полости и носоглотка (надставная труба), а также придаточные полости (пазухи) носа (лобные, верхнечелюстные или гайморовы пазухи и другие — рис. 4, 5). Нижние: трахея (дыхательное горло) и крупные бронхи.

Резонаторные полости могут быть изменяющиеся и неизменяющиеся (рис. 4).

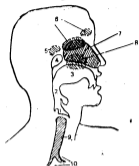


Рис. 4. Схема резонаторных полостей голосового аппарата.

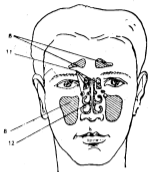


Рис. 5. Проекция носовых и придаточных полостей носа на наружные покровы лица:

Штриховкой выделены неизменяемые по размеру полости, относящиеся к грудному и головному резонаторам. Полости, способные изменять свой размер, поставлены нештрихованными. 1—надсвязочная полость гортани; 2—глоточная полость; 3—полость рта; 4—полость носоглотки; 5—пазуха основной кости; 6—лобные пазухи; 7—носовая полость; 8—гайморова пазуха; 9—трахея; 10—крупные бронхи; 11—пазухи решетчатого лабиринта; 12—щель верхнего отдела носовой полости.

Продолжение сноски 1 со с. 10:

При одногласном пении связки в обычном состоянии:
вид сверху вид сбоку



ложные голосовые связки открыты

морганиевы желудочки сокращены

истинные голосовые связки закрыты

При двухгласном пении сближаются и участвуют в пении и ложные и истинные голосовые связки:

вид сверху

вид сбоку



ложные голосовые связки сближены, образуют свистящий звук и через них не видно истинных голосовых связок

морганиевы желудочки сокращены

истинные голосовые связки сближены, образуют остигатный бас на одной ноте

Высота свистящего тона меняется положением языка. При таком двухголосии петь со словами нельзя.

Дмитриев Л. Основы вокальной методики. М., 1968, с. 510.

Исследования показали, что образующийся в гортани звук усиливают только глотка и ротовая полость. Все остальные резонаторы обладают ничтожно малой энергией и практически ничего не могут прибавить к энергии звука. Они не сообщены с наружным воздушным пространством и не имеют никакой возможности достигнуть уха слушателя. Какова же роль остальных резонаторов в звучании голоса? В них возникают явления головного и грудного резонирования¹ — важные ощущения певца, позволяющие ему верно судить о качестве тембра своего голоса и о характере работы голосовых связок.

Головной резонатор. Все полости головного резонатора, кроме носоглотки (вследствие подвижности мягкого нёба) не способны менять размеры и резонаторные свойства. Они содержат весьма небольшой объем воздуха и поэтому могут резонировать только на высокие обертоны звука голоса. Отсюда понятно, что явление резонанса в лицевой части во время пения может возникнуть тогда, когда тембр голоса будет содержать в своем составе много высокочастотных обертонов. При прохождении звука по ротоглоточному каналу большая часть его энергии по твердым тканям скелета лица передается головным резонаторам, раскачивая находящийся там воздух и вызывая явление резонанса. «Энергия, накопившаяся в головном резонаторе, не имея выхода через воздушные пути в наружное пространство, вызывает сотрясение стенок резонаторов, то есть сильные вибрационные колебания лицевой части головы. Эти колебания и воспринимаются певцом, как звук, «попавший в резонатор», звук «посланный в маску»².



Рис. 6. Область ощущения певцом «маски».

Область ощущения певцом верхних резонаторов, соответствующую внутреннему ходу носоглоточного резонатора, называют часто «маской»³, в которую как бы направляется звук. В действительности же «направлять» звук куда бы то ни было, искать особенных «точек» не нужно. Его «направление» в твердое небо можно ощущать только мысленно. Певец, кроме слуховых, должен чувствовать резонаторные и мышечные ощущения.

Выдающийся французский ученый Р. Юссон и другие исследователи до-

¹ Резонанс (лат. *resonans*) — дающий отзвук. При резонансе частота внутренних колебаний предмета совпадает с частотой колебаний внешней среды (предмета).

² Дмитриев Л. Основы вокальной методики, с. 513.

³ Этим термином певцы называют особое вибрационное состояние головного резонирования, сильно ощущаемого в области переноса.

казали, «...что резонаторные явления, развивающиеся в полостях головного резонатора, сотрясая окружающие ткани и вызывая раздражение обширной зоны нервных окончаний рефлекторно возбуждают деятельность гортанного сфинктера (греч. сжиматель или замыкатель — И. Б.). Вибрационные явления в головном резонаторе — сильнейший стимулятор голосовой функции. Отсюда легко понять, почему при «попадании звука в головной резонатор певцу легче и удобнее петь»¹.

Головное резонирование способствует свободному звукообразованию, высокой позиции, яркости, металличности, звонкости, полетности, округлости звучания, благородству тембра, увеличивает длительность дыхания.

Головные резонаторы включаются при правильной работе дыхания и гортани. При верном вдохе, хорошем зевке, мягкой атаке звук сам попадает в «маску». Голос сформирован правильно, если он попал в резонатор, «попал в маску».

На развитие резонаторных ощущений у учащихся следует обращать самое пристальное внимание. Когда молодой певец начинает верно формировать звук на певческой позиции в глубине горла, то и резонаторы у него начинают отвечать, возникает богатый обертонами, красивый голос.

Приемы, вырабатывающие головной резонатор:

— пение на звонкие согласные м и н («мычание» и «нычание»), когда рот закрыт, звук идет через нос и сильно сотрясает стенки полостей верхнего резонатора;

— употребление гласной и, так как в ее спектре содержится много высокочастотных обертонов;

— активизация плотного смыкания голосовых связок методом твердой атаки или опорой дыхания.

Заметим, что место ощущения головного резонирования у певцов неодинаково, связано оно с его индивидуальностью.

Грудной резонатор. При грудном звучании ощущаются колебания грудной клетки и, приложив руку к груди, можно почувствовать ее дрожание. Резонаторные ощущения в грудной клетке — ее вибрация — также бесполезны для слушателя, как и при головном резонировании. Грудная клетка заполнена легкими, а легкие — прекрасный поглотитель звука, поэтому резонанс может развиваться только в трахее и крупных бронхах. Трахея и крупные бронхи могут менять длину и незначительно величину своего просвета и способны ответить только на низкие звуки, поэтому при фальцете² грудной резонатор не отвечает.

У мужчин больше грудного резонирования, оно сопровождает звукообразование на протяжении полутора октав диапазона. Чем ниже нота, тем ниже должна опускаться гортань, тогда и резонаторы будут легче отвечать.

¹ Дмитриев Л. Основы вокальной методики, с. 513.

² Фальцет (итал. *falsetto* — ложный) — звук особо высокого регистра (иногда его называют «головным» регистром) мужских голосов; называется также «фистулой».

Грудное резонирование способствует полноте, насыщенности, округлости, теплоте, задушевности, богатству и красоте тембра, придает голосу «мясистость». По грудному резонированию певец ориентируется в качестве фонации и чувствует облегчение работы голосовых связок.

По мере повышения звука уменьшаются колебания в груди, ощущение опоры переносится в область диафрагмы, ребер и звук получает большее резонирование в верхних резонаторных полостях.

При пении надо стремиться к смешанной работе связок, чтобы головной и грудной резонаторы отзвучивали одновременно, это позволяет сгладить регистровые переходы. Соотношение их работы различное в зависимости от регистра, требуемой окраски, эмоций и т. д. Резонаторные ощущения рефлекторно стимулируют работу гортани и пение при резонировании облегчается.

Надо помнить, что грудное и головное резонирование — следствие правильно организованного певческого звука, а не его причина. Не следует при пении увлекаться только головным или только грудным резонаторами, это может нанести вред голосу, привести к его деградации.

На резонанс влияют: аденоиды (ухудшают его), состояние зубов (целость их и хорошее состояние улучшают резонирование), морганиевы желудочки (у певцов они отличаются значительными размерами). Кроме того, движения диафрагмы при дыхании будут свободнее, если желудок и кишечник не заполнены пищей. Заполненные воздухом, они представляют собой хорошую вибрационную полость, поэтому не рекомендуется пить тотчас же после еды.

Рот — полость, ограниченная мягкими поверхностями (нёбо, язык, боковые стенки), с большим отверстием во внешнее пространство. Благодаря подвижности нижней челюсти и языка, полость рта и глотки может в довольно больших пределах менять свою форму и объём, что позволяет ей приспосабливаться к звукам различной высоты, формировать тембр. В ротоглоточной полости образуются все гласные и согласные, чему во многом способствует уклад языка. Нельзя требовать одинакового положения рта в разных произведениях и разных регистрах, а тем более у разнотипных голосов.

Рот не должен быть вялым, открывать его следует естественно, умеренно, так, чтобы свободно, правильно и ясно сказать слово. Открывать рот надо не у передних зубов, а у коренных. Умение поставить хорошо рот — это одно из самых существенных и важных условий для певца.

Правильно открытый рот — такое его положение, будто вы хотите произнести несколько закрытый звук а. Красивое открывание рта при пении помогает правильному положению языка, глотки, гортани и установке голосового аппарата. Нижняя челюсть — сильный орган, поэтому она должна быть свободна, так как связана мышцами с гортанью.

Великая итальянская певица и выдающийся педагог Тотти Даль Монте советовала: чтобы рот был естественным и округленным, следует опустить подбородок, освободить нижнюю челюсть, опустить ее и немного оттянуть назад, расслабить щеки, освободить губы, под-

нять мягкое нёбо (поднимать выше зубов мудрости). Верхняя часть лица должна быть поднята и неподвижна, лицо свободное, гортань неподвижна.

При пении не меняйте певческую установку внутри рта от предыдущей фразы, не расслабляйтесь. В процессе движения мелодии вверх и вниз или пении нескольких нот на один гласный звук вы должны ощущать только легкое движение рта (постепенное его открывание). По возможности сохраняйте одинаковую форму рта при пении разных гласных (этому поможет зеркало).

Педагогу необходимо тщательно наблюдать, при какой величине отверстия рта голос ученика более звучный, чистый и полный. При малом отверстии голос меняется и делается неприятным. Чрезмерно открытый рот вызывает горловой звук, голос становится сдавленным, жестким и тяжелым. Большим недостатком считается пение сквозь зубы.

Работа гортани и артикуляционного аппарата взаимосвязана, чтобы горло не зажималось, необходимо ощущать ползуевок, и чем выше, тем явственнее.

Губы следует хорошо тренировать на упражнениях. При исполнении произведений они должны быть мягкими (в гримасе каприза — по мнению Е. Образцовой), не расслабленными, а иногда подобранными к зубам, петь и в то же время как можно меньше участвовать в пении. Углы губ надо держать свободными.

От правильного положения языка зависит не только четкое произношение слов, но и качество, красота, свобода, полнота и звучность голоса. Неправильное поведение языка ведет к излишней вибрации, к потере блеска голоса. Язык лежит естественно, свободно, спокойно, несколько вогнут посередине (лодочкой) во рту, не поднимаясь и не испытывая какого-либо насилия. Необходимо, чтобы он был способным к различным движениям, поскольку в пении движение языка требуется такое же свободное, как и в разговорной речи. При напряжении корня язык лежит горбом, оттянут назад и закрывает зев. При перенапряжении кончика он загибается наверх и назад. Обычно освобождение нижней челюсти снимает напряжение и с корня языка. Пассивный и малоподвижный язык также искажает звук и слово.

На качество и тип голоса влияет форма *твердого нёба* — костная пластинка, отделяющая ротовую полость от носовой. Форма твердого нёба разнообразна: широкий, длинный, не особенно глубокий свод у низких голосов; куполообразный — у басов; узкий, короткий, высокий — у высоких голосов¹.

Поднятое мягкое нёбо (вместе с маленьким язычком) оказывает большое влияние на образование правильного певческого звука:

— участвует в возникновении зевка. В вокальной практике принято говорить о ползуевке, поскольку певческий зевок меньше обычного. Чтобы научиться чувствовать ползуевок и открывать горло,

¹ Голосовой аппарат с его гортанью, конфигурацией нёба и другими частями несколько различен у разных людей, поэтому единый прием развития голоса не дает положительного результата. Вот почему необходим индивидуальный подход к каждому ученику.

надо перед пением зевнуть несколько раз, не открывая рта (так называемый «вежливый зевок»). Для приобретения этого навыка можно потренироваться перед зеркалом. Зевок невольно держит дыхательную установку, он подготавливается во время вдоха и существенно влияет на звукообразование: во рту возникает ощущение свободного места между твердым нёбом и языком, расширяется полость глотки, увеличивается ее резонаторная способность, и следовательно, возрастает сила звука;

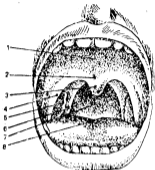


Рис. 7. Полость рта (вид через открытый рот):

1—купол твердого нёба; 2—мягкое нёбо (нёбная занавеска); 3—маленький язычок; 4—передняя нёбная дужка; 5—нёбная миндалина; 6—задняя нёбная дужка; 7—роточка; 8—спинка языка.

глотки и высоты воспроизводимого звука. Высокие ноты требуют большой степени поднятия мягкого нёба, более высокого «купола», особенно у мужчин. Певец должен захватить все твердое нёбо как бы «поднимая» верхнюю челюсть. На р рот не закрывайте, лучше поднять нёбную занавеску. Строить звук нужно вертикально, а не горизонтально, так как мягкое нёбо поднимается только вверх. Воспитанию певческого зевка следует уделять пристальное внимание с начала обучения.

Полная свобода всех органов артикуляции (языка, губ, нижней челюсти и мягкого нёба) при пении, четкая согласованная и активная их работа очень важна, поскольку укорочение согласных в пении и быстрая смена их гласными требует мгновенной перестройки артикуляционных органов.

Акустические основы голосообразования. В акустике¹ установлено, что источником звука может быть только колеблющееся тело, а под звуком понимают распространение колебаний в упругой среде, в том числе и в воздухе.

¹ Акустика — раздел физики, в котором изучаются звуковые явления.

— помогает округлить звук и овладеть высокой позицией, влияет на тембровую окраску;

— воздействует на натяжение голосовых связок, что важно для образования смешанного регистра;

— напряжение мягкого нёба при зевке через нервные связи рефлекторно вызывает необходимый тонус диафрагмы (активизирует ее сокращение) и подтягивает низ живота. Эти оба процесса взаимосвязаны и один без другого не имеют смысла;

— почти полностью перекрывает проход в носоглотку, что благотворно влияет на хороший певческий звук.

Следовательно, неизменным условием правильного певческого голосообразования становится активное сокращение мягкого нёба, но степень его сокращения индивидуальна, зависит от строения рото-

глотки и высоты воспроизводимого звука. Высокие ноты требуют большой степени поднятия мягкого нёба, более высокого «купола», особенно у мужчин. Певец должен захватить все твердое нёбо как бы «поднимая» верхнюю челюсть. На р рот не закрывайте, лучше поднять нёбную занавеску. Строить звук нужно вертикально, а не горизонтально, так как мягкое нёбо поднимается только вверх. Воспитанию певческого зевка следует уделять пристальное внимание с начала обучения.

Полная свобода всех органов артикуляции (языка, губ, нижней челюсти и мягкого нёба) при пении, четкая согласованная и активная их работа очень важна, поскольку укорочение согласных в пении и быстрая смена их гласными требует мгновенной перестройки артикуляционных органов.

Акустические основы голосообразования. В акустике¹ установлено, что источником звука может быть только колеблющееся тело, а под звуком понимают распространение колебаний в упругой среде, в том числе и в воздухе.

¹ Акустика — раздел физики, в котором изучаются звуковые явления.

Источником звука человеческого голоса служат голосовые связки, которые при фонации колеблются под действием выдыхаемого из легких воздуха, проходящего через голосовую щель. Колебание связок происходит в плоскости самой щели (перпендикулярно оси гортани). Колебание связок сопровождается периодическим сжатием и расширением проходящего между связками воздуха.

В гортани возникают чередующиеся участки сгущений и разрежений — продольные колебания частиц воздуха, то есть продольные звуковые волны. Звуковая волна от места образования — голосовой щели — имеет естественный ход в двух направлениях: через носоглоточный и ротовой каналы.

Выключить ротовой ход очень легко, приложив вплотную корень языка к нёбу, тогда звук весь пойдёт через носоглоточный канал. Выключить же совершенно носоглоточный ход нельзя. Вход в носоглотку может суживаться или расширяться в результате сокращения или расслабления мышц мягкого нёба и небной занавески.

При постановке голоса очень важно учитывать положение гортани, так как ее смещение немедленно отражается на тембровых качествах голоса. Определение правильного рабочего положения гортани при пении, когда певческие качества голоса наилучшие, должно быть одной из важных задач педагога.

Естественно, положение гортани в состоянии покоя — это как бы среднее, нейтральное или покойное положение. При пении происходит смещение гортани либо вниз (кадык опускается) — это низкое положение гортани, либо вверх (кадык поднимается) — высокое положение гортани. Певческое положение гортани выражается в изменении ее уровня и в особой организации входа в гортань.

Положение гортани в пении индивидуально. Она может приспособиваться и чувствовать. Поэтому не следует заострять внимание ученика на положений гортани, лучше использовать для этого фонетический метод, который непосредственно связан с формированием и воспитанием голоса через его звучание, но контроль за положением гортани (кадыка) со стороны педагога должен быть постоянным. Л. Дмитриев, известный советский педагог, анализируя данные специальной литературы, подкрепляя их собственными наблюдениями и исследованиями, изучая положение гортани у певцов, пришел к выводу, что при пении у баритонов и басов гортань значительно опускается, а у лирических и лирико-колоратурных сопрано несколько поднимается. У теноров, меццо-сопрано, драматических сопрано индивидуальный характер смещения гортани, она может находиться в различных положениях. В чем же причина поднятия или опускания гортани во время пения? Оказывается, каждому типу голоса для наиболее свободной работы голосовой щели при пении соответствует определенная длина ротовой части глотки (надставной трубки или надставной полости). Для низких голосов она больше (гортань опускается, чтобы удлинить ротовую часть глотки), а для высоких — меньше (гортань поднимается, чтобы укоротить ротовую часть глотки). Таким образом, нельзя навязывать ученику низкое или высокое положение гортани, поскольку ее установка при пении связана с анатомическими особенностями певца и с акустическими

явлениями. Певец, в результате обучения под руководством педагога, выбирает именно то положение гортани (либо выше, либо ниже покойного), которое обеспечивает ему длину ротовой части глотки, характерную для данного типа голоса. Найденная индивидуально, наиболее удобная, определенная позиция гортани полнее раскрывает вокальные качества голоса. А далее очень важно, чтобы во время пения на разных гласных и при смене высоты звуков на всем диапазоне гортань была свободна и оставалась на месте, «не прыгала». Это достижимо при полной свободе движений нижней челюсти и языка, естественном зевке и правильном дыхании.

Во время пения в гортани должно быть такое ощущение, как будто вы продолжаете брать дыхание, то есть по ощущению поете как бы на вдохе, что позволяет удержать глотку в свободном состоянии, и в результате, избежать сжатия ее щейными мышцами.

Основные положительные певческие качества, как, например, диапазон, тембр, полетность, металличность, образование звука большей силы и работоспособность зависят от объема входа в гортань, которая у большинства квалифицированных певцов во время пения сужена. По наблюдениям Дмитриева, опытные певцы стремятся сохранить это сужение при пении на поднятой или опущенной гортани.

Я постоянно напоминаю ученикам, что при пении не следует открывать гортань шире, чем она была открыта при вдохе перед началом пения, что не следует «расширять» звук, его надо «собрать».

По мнению Дмитриева, сужение входа в гортань вызывает акустическое сопротивление в преддверии гортани, которое обеспечивает система резонаторов голосового аппарата. При таком сужении воздух, проходящий между колеблющимися связками, во время фонации встречает в преддверии гортани дополнительное сопротивление сверху. Это обратное сопротивление или препятствие, созданное в резонаторных полостях, которое испытывают связки при фонации, принято называть импедансом¹. Поскольку сила этого сопротивления направлена против подсвязочного давления, облегчаются смыкание и условия работы голосовых связок, они меньше утомляются при пении. При акустическом сопротивлении можно выдержать высокую tessitura, выявить крайние верхние ноты диапазона голоса, уменьшить количество выдыхаемого воздуха, облегчить работу голосовых связок. Следовательно, сужение преддверия гортани и постоянство его объема служат рациональным приспособлением во время пения.

На разные гласные разный импеданс: на а — малый, на о, у — большой. Наша цель — подлаживать разные импедансы под единый, чего мы и добиваемся при сглаживании регистров.

Певческий голос обладает тремя основными свойствами: высо-

¹ Импеданс — величина, характеризующая сопротивление каких-либо акустических систем распространению звуковых колебаний.

той, силой и тембром, которые возникают в гортани путем изменений работы голосовых связок.

Высота звука. Известно, что человеческое ухо способно воспринимать звуковые колебания частотой от 16 до 20 000 герц. Высота же звуков, издаваемых при речи и пении, занимает лишь часть звукового диапазона, который способно воспринять наше ухо (от 7 до 1200 герц). Высота звука человеческого голоса зависит от частоты колебаний голосовых связок. Чем короче связки, чем больше их напряжение, частота колебаний и скорость проходящего через щель воздуха, тем выше тон.

Сила звука человеческого голоса определяется амплитудой колебаний¹ голосовых связок. Чем больше амплитуда колебательного движения связок, тем сильнее звучание голоса. Амплитуда колебаний зависит от силы сокращения голосовых мышц и дыхания — то есть от величины подсвязочного давления, обеспечиваемого напором воздуха, выдыхаемого из легких. Кроме того, на силу звука влияет и состояние резонирующих полостей.

Тембром или окраской звука называют отражение в нашем сознании состава звука. Основная часть тембра рождается в гортани. Тембр голоса зависит от частоты и силы колебаний, входящих в состав того или иного звука.

Музыкальные звуки имеют сложный состав. Они состоят из слышимого основного тона, определяющего высоту звука, и обертонов², влияющих на его тембр. Частота обертонов обычно в несколько раз больше, чем частота основного тона. Воспроизведенный человеком звук содержит около 15 обертонов. Проходя через полости глотки и рта, большинство обертонов гасится, а некоторые из них, чья частота совпадает с частотой полостей рта и глотки, входят с ними в резонанс и усиливаются.

Полость носа влияет на тембр, так как она связана с нёбной занавеской. Другие воздушные полости (лобные пазухи, гайморовы полости) не оказывают существенного влияния на тембр. Тембр зависит от свойств надставной трубы и от типа колебания голосовых связок, от количества обертонов, их номеров и относительной громкости, от умения пользоваться резонаторами. Большое тембровое значение имеет вибрато, округленный на всем диапазоне звук приобретает нужные обертоны. Вибрато важно также для полетности звука.

Тембр может меняться при изменении высоты звука и его интенсивности. Форсировка вызывает треск, ухудшает тембр. Он изменяется также с расстоянием от источника звука, так как высокие обертоны поглощаются воздухом сильнее, чем основной тон и низкие обертоны.

Помимо красивого тембра должна быть его чистота.

¹ Амплитуда колебания — наибольшее отклонение колеблющегося тела от среднего положения. Две амплитуды составляют размах колебания.

² Обертоны — призвуки, возникающие выше основного тона в результате деления источника звука (струны, столба воздуха) на части и взаимодействия его с резонаторами.

Форманты. Г. Гельмгольц, немецкий естествоиспытатель (1821—1894), предложил область обертонов, почти неизменных по частоте, присутствующих во всех тонах голоса (инструмента) называть формантами¹.

Форманта гласной — это усиленные обертоны, характерные только для нее. Форманты придают звучанию голоса присущей ему специфический тембр.

Каждая гласная характеризуется определенной областью частот, которые попадают в резонанс с тоном ротовой полости. Эти области частичных тонов, характерные для каждой гласной, и названы формантами.

Форманты усиливают гармонические обертоны от основного звука гласной. Для у, о, а наиболее характерна низкая форманта, для е, и — высокая.

Полетность голоса объясняется наличием в нем высокой певческой форманты, что в практике называется высокой позицией голоса. Высокая певческая форманта образуется в гортани в результате плотного смыкания голосовых связок и резонанса надсвязочной полости гортани. Верхние резонаторы лишь отвечают на это качество звука. Они имеют небольшие размеры, поэтому могут резонировать только на высокие обертоны звука голоса, то есть на высокие певческие форманты. Таким образом, звучание в «маске» зависит от высокой певческой форманты.

Согласно исследованиям Дж. Сомберга (Швеция), высокая певческая форманта есть результат изменения работы резонаторов, их рекомбинации. Пока в литературе эти исследования не нашли широкого освещения.

Для высоких формант могут служить резонаторами морганиевы желудочки.

Итак, чтобы звук был красивым, необходимо создать акустические условия — приподнятое мягкое нёбо, слегка опущенная гортань, мягкие, ненапряженные корень языка и нижняя челюсть. Достигается это при правильном вдохе, во время зевка (ощущение сдержанного зевка с полузакрытым ртом). При правильном (низком) положении гортани без каких-либо активных действий певца звук усиливается за счет использования верхних и нижних резонаторов.

¹ Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. С.-Петербург, 1875. О роли формант см. также: Володин А. Некоторые положения акустики музыкальных звуков и закономерности их восприятия, полученные на опыте электронного синтеза.— В сб.: Точные методы и музыкальное искусство, Ростов, 1972.

ПЕВЧЕСКОЕ ДЫХАНИЕ

Основным дыхательным аппаратом являются легкие. Процесс дыхания может быть произвольным (естественный физиологический процесс) и произвольным (улучшенный и наиболее целесообразно использованный тип дыхания во время пения или сценической речи). Произвольное дыхание только оздоравливает организм — питает его кислородом, а при произвольном дыхании, кроме этого, певец претворяет выдох в звук, увязывая его с текстом и музыкой произведения.

Дыхание — составная часть пения, его фундамент. «Искусство пения — есть искусство дыхания», — считает знаменитый педагог новой итальянской школы Ф. Ламперти. Дыхание связано с работой гортани, артикуляционным аппаратом и резонаторной системой. Дисциплина дыхания имеет очень важное значение для певца.

Дыхательная система — сложный комплекс. М. Гарсиа (сын), великий вокальный педагог, говорил, что дыхание держит в своем подчинении весь голосовой аппарат. Дыхание следует развивать постепенно и долго вместе с голосом. Педагог контролирует дыхание на слух, через качество звучания. Снятое с опоры дыхания звучание слышно.

Без правильного владения дыханием голос не повинуется воле певца, невынослив, не развивается по силе, диапазону, не выявляет природного тембра и характера. Певческое дыхание — основа правильного звукообразования, развития вокальной техники и средств художественной выразительности. Оно управляет звуком, это воздушный смычок.

При одинаковом физическом устройстве людей (форма и расположение легких, наличие диафрагмы) типы дыхания бывают разные, что обусловлено различными методами физического воспитания ребенка и его развитием, состоянием здоровья, условиями труда и даже особенностями одежды. Каждый здоровый человек несомненно поддается исправлению дыхания. Тот или иной тип дыхания формируется в зависимости от того, какие мышцы дыхательного аппарата преимущественно действуют в процессе дыхания. От типа дыхания зависит и интонация.

Типы дыхания:

к л ю ч и ч н о е, когда действуют мышцы плечевого пояса, расширяющие грудную клетку вверху, и главным образом, поднимающие плечи. Неизбежное поднятие плеч, участие только верхушек легких

делают ключичное дыхание утомительным, назойливо заметным для зрителя и вредным при работе над голосом;

г р у д н о е, в котором участвуют мышцы, расширяющие грудную клетку в средней и верхней ее частях (свойственно главным образом женщинам). К положительному качеству относится то, что здесь целиком используется грудная клетка. Однако то обстоятельство, что при этом совсем не участвует нижняя, самая широкая часть легких, а постоянное поднимание грудной клетки чрезвычайно утомляет, тяжелит дыхание и мешает естественно использовать голосовой аппарат, существенно снижает качество такого типа дыхания;

н и ж н е р е б е р н о е, — когда расширяются в стороны нижние ребра, что вызывает и работу диафрагмы (свойственно мужчинам);

д и а ф р а г м а т и ч е с к о е, или «брюшное», или «абдоминальное», расширяющее грудную клетку в сторону брюшных органов за счет сокращения (опускания) диафрагмы во время вдоха, отчего стенки живота несколько выпячиваются вперед. Грудная клетка не используется как резонатор.

Нижнереберный и диафрагматический типы ближе всего подходят к целям певческого дыхания, используют диафрагму, не столь быстро утомляют благодаря естественности движения. При этом отсутствуют внешние признаки, а положение голосового аппарата во время пения свободное, нормальное;

к о с т о а б д о м и н а л ь н о е, или «смешанное», или «нижнереберно-диафрагматическое» считается наилучшим типом певческого дыхания. *Costa* — ребро; *abdomen* — живот. Костоабдоминальное дыхание также называют грудобрюшным, или грудодиафрагматическим. Этот тип дыхания характерен для всех мастеров пения. При этом типе дыхания главное участие принимают мускулы брюшного пресса, нижние ребра и диафрагма. Оно соответствует всем требованиям: дыхание естественное, спокойное, глубокое, незаметное и равномерное; позволяет тонко использовать нюансировку, чисто интонировать, дает нужную силу голосу.

При костоабдоминальном, нижнем типе дыхания расширяются грудная клетка и нижние ребра; одновременно, напрягаясь и сокращаясь, опускается диафрагма, живот несколько подается вперед, а нижние его стенки подтягиваются. Между ребрами, образующими грудную клетку, находятся межреберные мускулы, участвующие в ее расширении.

Наиболее активны при костоабдоминальном дыхании межреберные мускулы и диафрагма.

Диафрагма — это сильная куполообразная неровной формы эластичная поперечная мышца, мускульная перегородка, прикрепленная к нижним ребрам, выпуклой стороной обращена к грудной клетке (рис. 8), которая делит туловище на две половины: верхнюю — грудную и нижнюю — брюшную полости. Поэтому диафрагму называют «грудно-брюшной преградой». В грудной полости помещаются легкие и сердце; в брюшной — желудок, кишки, печень, селезенка, почки и другие внутренние органы. Внизу легкие опираются на диафрагму, она служит для них своеобразным «дном». Диафрагма, как и всякая мышца, обладает способностью сокращаться, при этом

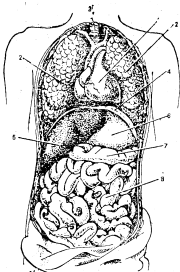


Рис. 8. Органы грудной и брюшной полостей:

— сердце; 2—легкие; 3—дыхательное горло (трахея); 4—диафрагма; 5—печень; 6—желудок, прикрытый частью печени; 7—поперечная часть толстой кишки; 8—тонкие кишки.

она изменяет также объем легких. Активность диафрагмы помогает найти легкое покашливание. Диафрагма подобна насосу, а легкие — кузнечным мехам, нагнетающим воздух в дыхательное горло. В нижней части легкие шире, и в них попадает больше воздуха, поэтому певцам воздух рекомендуется брать в район нижних ребер (в нижний отдел грудной клетки).

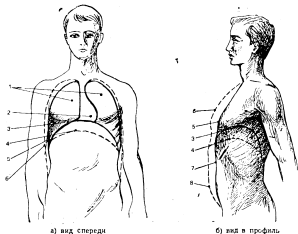
При вдохе, под давлением легких, диафрагма опускается, сокращается, отчего становится более плоской и напрягается. Правый и левый куполы ее образуют при этом положение один купол. Увеличивается объем грудной полости за счет брюшной, отчего выпячиваются верхние стенки живота, а органы, помещенные в брюшной полости, сдавливаются. При выдохе диафрагма плавно поднимается, но не расслабляется.

Зажатие дыхания, скованность мешают поднятию диафрагмы и удержанию нижних ребер в расширенном состоянии, так как зажатие направлено вдоль диафрагмы и может только сжимать ее (см. рис. 9). Расслаблению диафрагмы, медленному и плавному (без толчков) ее поднятию и удержанию ребер в расширенном состоянии способствует только сокращение нижней части брюшных стенок,



Рис. 9.

Рис. 10. Положение дыхательного аппарата при костоабдоминальном дыхании.
 Сплошной линией показано положение при выдохе, пунктирной—при вдохе!



а) вид спереди

б) вид в профиль

1—легкие; 2—сердце; 3—диафрагма при выдохе; 4—диафрагма при вдохе; 5—грудная стенка при выдохе; 6—грудная стенка при вдохе; 7—брюшная стенка при выдохе; 8—брюшная стенка при вдохе.

точнее, в начале пения удержание (но не расслабление), а затем постепенное поднятие (подтягивание) низа живота. При этом мы надавливаем на брюшные внутренности, а они, в свою очередь, передают давление на диафрагму и медленно как бы вдавливают ее в грудную полость. Так из легких постепенно и равномерно выжимается воздух. В комплексе ощущений большую роль играет и воздушный столб, подпираемый снизу диафрагмой.

Одежда, стесняющая диафрагму, стягивающая талию, не способствует глубокому дыханию.

Костоабдоминальное, как и другие типы дыхания (кроме ключичного), сводится к следующему: вдох, фиксация вдоха, выдох.

Вдох. Процесс пения начинается со вдоха. При певческом вдохе происходит не только наполнение легких воздухом, но и подготовка голосового аппарата к голосообразованию. От типа вдоха зависит положение гортани, тонус диафрагмы и мышц брюшного пресса. Вдох должен быть таким, чтобы он обеспечил экономный выдох. Перебор воздуха приводит к чрезмерному увеличению подсвязочного давления, делает голос форсированным, резким, крикливым и горловым. При этом трудно организовать верную атаку, ровное выдыхание, плавное и связанное голосоуправление, так как утомляются голосовые связки.

Воздух следует брать быстро, активно через нос и слегка открытый рот с разомкнутыми зубами (как бы вдохнули запах цветка или испугались), не поднимая плечи и грудь, не затрачивая на вдох мно-

го сил. Шумное дыхание всегда результат излишнего напряжения гортанной мускулатуры, оно препятствует свободному открытию голосовой щели. Шумный вдох вреден для голосовых связок, он вызывает сухость и отрицательно влияет на качество звука. При медленном пении вдох можно делать только носом, он глубже, лучше поднимает мягкое нёбо; при быстром пении — одновременно носом и ртом, в зависимости от обстоятельств. Вдох ртом — больше. При вдохе воздух не должен заполнять верхнюю часть грудной клетки. Выработайте глубокое дыхание: оно постепенно развивает и укрепляет диафрагму, в конце-концов она начинает сокращаться совершенно произвольно, автоматически. Постоянно повторяющийся глубокий вдох становится также привычным, необременительным, он укрепляет легкие и весь организм, создает опору его, помогает избежать скованности. Тонкая нюансировка также требует более глубокого дыхания (особенно при концертно-камерном пении). Не умея как следует набирать воздух и не обладая достаточно тренированными дыхательными мышцами, трудно располагать и полностью владеть выдохом. Опытный певец интуитивно знает, сколько и для какой фразы надо брать воздуха.

Фиксация в вдоха. Нельзя начинать петь тотчас по взятии вдоха, надо его на миг затань, остановить мгновенной паузой. Задержка вдоха (но не зажатие) или пауза после короткого вдоха необходима для того, чтобы под действием нервных импульсов коры головного мозга сомкнулась голосовая щель, для удержания грудной клетки в положении вдоха, для фиксации дыхания во вдыхательной установке, когда все органы голосообразования находятся в свободном и непринужденном состоянии, для укрепления брюшного пресса. В дыхании должно сохраняться ощущение покоя голосового аппарата. Мягкое нёбо следует задерживать в положении вдоха, как при полүзевке (с закрытым ртом).

Выдох. Смыкание голосовых связок совпадает с моментом начала выдоха. Организация выдоха важнее вдоха. От правильного выдыхания зависят сила звука и его длительность. При выдохе участвуют те же мускулы, что и при вдохе, только в первом случае они не напрягаются, а расслабляются. Выдох — всегда задержанный, он длиннее вдоха. Воздух расходуется экономно, как бы «выпускается на тормозах». В дыхании важно не количество набранного воздуха, а то, как оно удерживается и расходуется. Дыхание надо распределять так, чтобы его хватило до конца фразы. Выдох должен быть постепенным, равномерным и плавным (при сильном выдохе увеличивается число колебаний связок и тон повышается) с сохранением (памятью) состояния вдоха — вдыхательной установки или формы внутреннего раскрытия. Это означает, что нижние ребра и верхняя часть брюшной стенки расширены и не спадают сразу, как при обычном выдохе. Не позволяйте мышцам двинуться в положение выдоха. Двигается только диафрагма и постепенно подтягивается низ живота для опоры звука и удержания диафрагмы в сокращенном состоянии. Плавное расширение диафрагмы, ее активная сопротивляемость мышцам-вдыхателям (брюшному прессу) и создает ощущение опоры дыхания. Уточним, что «опора дыхания — это уме-

ние поддерживать необходимое для голосообразования подвязочное давление выдыхаемого воздуха. Опора дыхания ни в коем случае не должна пониматься как нечто неподвижное, застывшее... Опора должна быть пластичной, упругой, гибкой, чтобы обеспечить быстрое изменение подвязочного давления в зависимости от сменяющихся звуков¹, чтобы все гласные звучали одинаково. Под связками непрерывно должно меняться давление.

Выдох, переключаясь в звук, должен стать послушным инструментом. Существует весьма простой, но верный способ проверки плавного и экономного расходования выдыхаемого воздуха: надо поднести зажженную свечу (спичку) ко рту во время фонации. Пламя свечи на любой высоте не должно испытывать ни малейшего колебания. Плавность выдоха способствует ровности вокальной линии, создает легато, предотвращает резкое толчкообразное звучание.

Дыхание не следует расходовать до конца. В легких всегда должно сохраняться остаточное дыхание.

На первых уроках преподавателю не следует говорить о дыхании, лучше понаблюдать, как ученик дышит. Если звук льется плавно, то не надо заострять внимание на дыхании, поговорить о нем можно позже. Если же ученик дышит неправильно, то педагог должен показать на себе прием вдоха и выдоха, а затем заставить ученика проделать то же самое. В том случае, когда ученик хорошо координирует работу дыхания и гортани, нецелесообразно перечислять его.

Певческое дыхание существует только во время пения, оно не может развиваться в отрыве от звука, так как работа дыхательных мышц в процессе пения тесно связана с функцией гортани и резонаторов. Поэтому работа над дыханием вне пения особой пользы не приносит. Расход дыхания регулируется правильной работой голосовых связок. Тренировка дыхания без пения может быть рекомендована педагогом только для развития окружающей грудную клетку мускулатуры и когда учащийся болен.

Дыхание хорошо воспитывать через штрихи (легато, стаккато, цезуры), пение гамм, поскольку они не дают возможности напрягаться. Певческое дыхание надо развивать и укреплять постоянно.

Малейшее ослабление диафрагмы и реберных мышц нарушает правильное пение и часто приводит к «киксу». Важно приобрести навыки согласованной работы дыхательных мышц. При смене слогов и слов нельзя упускать (терять) дыхание, а также петь без вдоха.

Дыхания не хватает при потере высокой позиции, плохой дикции, переборе и «запертости»², неумении его распределять, при недостаточном правильном смыкании связок.

Если дыхания не хватает, то, пока произведение не впето, можно ускорить темп, атака мягкая.

¹ Менабени-Шамшинова А. Певческое голосообразование. М., 1968, с. 41.

² «Запертость» дыхания наблюдается у начинающих певцов из-за отсутствия навыков согласованной работы дыхательных мышц, когда изгибные тормозятся, выдох и нарушается подача нужного дыхания.

При движении вниз не форсируйте, важно снимать, уменьшать напор дыхания, не расслабляя его, иначе можно перейти на горловое пение. Иногда говорят: не пойте на дыхании, а пойте с дыханием. На короткие фразы не набирайте много воздуха.

Если в вокальной фразе нет паузы, а певец вынужден взять дыхание между двумя нотами, следует укоротить предыдущую ноту и за счет этого взять дыхание для того, чтобы начать последующую в строго точном ритме.



Певец во время пения не может и не должен постоянно пользоваться одним и тем же типом дыхания — это ограничивает его творческие возможности. Звук определяет дыхание, а не дыхание — звук. При вдохе подготавливается настроение и состояние для пения последующей фразы. Поэтому дыхание должно быть эластичным, гибким, разнообразным в зависимости от характера произведения. Для выразительности пения можно пользоваться различными типами дыхания¹, кроме ключичного: в лирических произведениях — спокойное, глубокое дыхание и мягкая атака звука; в драматических, героических — активное, глубокое дыхание и твердая атака; в быстрых — быстрое грудное и неглубокое дыхание; в радостных — высокое; в мрачных — более низкое.

¹ На практике резких границ перехода от одного типа дыхания к другому нет. Мы отдаем предпочтение костябдоминальному, поскольку оно смешанное и наиболее удобное.

Значение термина «регистр» в музыковедении многообразно. В пении — это ряд последовательных звуков в диапазоне певца, извлекаемых одним и тем же способом, и, поэтому отличающихся однородным характером звучания по резонированию и тембровым краскам.

Наблюдения за голосовыми связками мужчин в лабораторных условиях показали, что во время пения у них существует два основных типа работы голосовых связок: образование звука при плотно-сожмнутых связках (грудное резонирование) и при сближенных, несомкнутых связках (головное резонирование). Эти типы работы голосовых связок названы нижним — грудным и верхним — головным (или фальцетным¹) регистрами. Названия соответствуют тем частям тела, которые преимущественно резонируют. У мужчин различают еще ясно выраженный переход от середины диапазона к головному регистру (у некоторых мужских голосов отмечается и второй переход от грудного регистра к середине диапазона).

У необученных певцов встречаются только два упомянутых натуральных регистра. У мужчин, в процессе обучения, создается еще производный от натуральных — смешанный регистр. Организация регистров у ученика — это большая и сложная работа. Педагог должен ясно представлять себе специфику регистров и целенаправленно их формировать.

Регистровое строение мужских, женских и детских голосов неодинаково. У женских и детских голосов смешанный регистр есть от природы, а у мужчин его нет. Вот почему не все педагоги-женщины понимают как работают мышцы у мужчин и могут при обучении потерпеть неудачу.

В пении о регистрах можно судить по ряду признаков: на слух, по характеру звучания (акустический признак); по субъективным ощущениям певца (опытный певец может точно сказать, к какому регистру относится спетый им звук); по вибрации в различных участках тела.

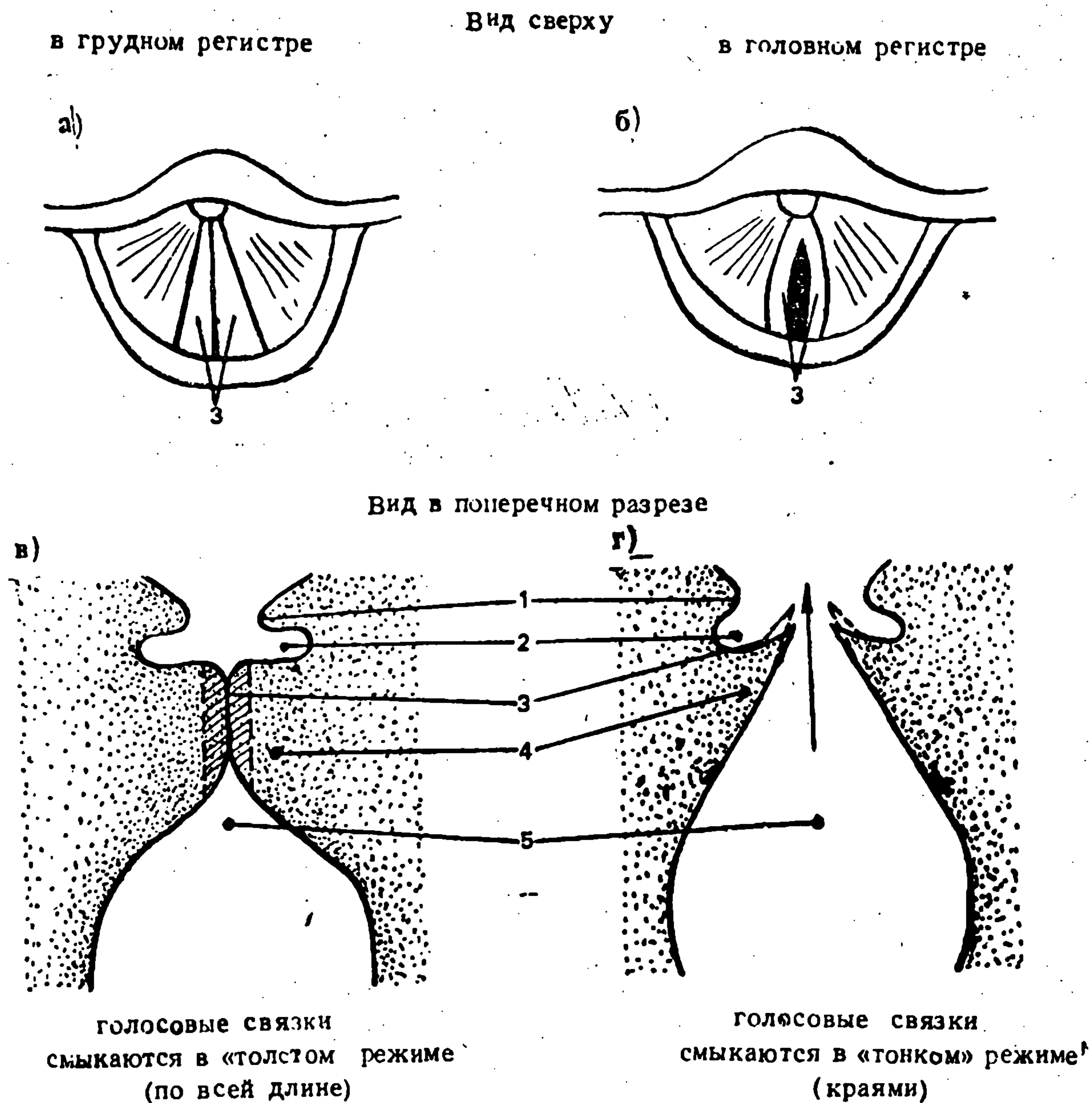
Самую большую нагрузку при смене регистров несут голосовые связки. В разных регистрах они работают неодинаково, по-разному смыкаются, обладают способностью маневренно переключать свои

¹ Фальцет означает ложный голос. Он образуется при колебании одних лишь краев связок. Фальцет мужского голоса делает его похожим на женский. Ярко выражен и хорошо звучит в тирольском пении: исполнители легко «перескакивают» с грудного пения на фальцет.

мышечные напряжения, произвольно изменять (приспосабливать) механизм работы голосового аппарата.

Звуковая шкала диапазона певческого голоса формируется внизу, то есть в грудном регистре.

Рис. 11. Голосовая щель мужских голосов при работе в разных режимах:



1—ложные голосовые связки; 2—морганиевы желудочки; 3—истинные голосовые связки; 4—подсвязочное пространство. На рис. II в) 4—выделена вибрирующая часть голосовых связок. На рис. II г) 4—прерывистым контуром показано направление смещения краев связок в момент размыкания.

Грудной регистр. В этом регистре звук образуется при плотно сомкнутых, утолщенных связках (голосовая щель смыкается по всей длине). Связки колеблются полностью во всю свою толщину (смыкаются в «толстом» режиме — рис. II в), работают всей массой, что обогащает звук низкими обертонами, наделяет его большой силой, но меньшей полетностью. Голос способен к изменению силы и к тембровым нюансам. При грудном звучании увеличивается напряжение при смыкании и раскрытии голосовой щели, а натяжение связок уменьшается. Грудное звучание осуществляется при неизменной длине голосовых связок. Гортань занимает низкое положение.

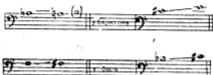
Головной регистр. В этом регистре звук образуется при сближенных, но не сомкнутых голосовых связках. В поперечнике

(рис. II г) они имеют вид двух птичьих клювов, обращенных друг к другу. Между связками — пространство, через которое непрерывно выходит воздух. Связки колеблются только краями (смыкаются в «тонком» режиме), работают не всей массой. Из-за неплотного смыкания щели голос беден по тембру, слабее по силе и мало способен к гибкости, но за счет высоких обертонов обладает хорошей полетностью. При головном звучании увеличивается натяжение связок, напряжение их уменьшается. По мере повышения звука разомкнутый участок голосовой щели уменьшается, и чем выше звук — тем он меньше.

ГРАНИЦЫ ПЕРЕХОДНЫХ НОТ

от грудного регистра
к середине диапазона

от середины диапазона
к головному регистру



Эти ноты надо уметь «брать на грудь» и «округлять», петь без форсировки, не нажимать, несколько затемняя звучание, и активизировать дыхание.

Эти ноты надо уметь петь открытым и приоткрытым (округленным) звуком, сохраняя глубину вдоха и активизируя дыхание, без чрезмерных усилий.

Основное для певца — ровность звучания на всем диапазоне. Ровный голос — такой, который в двух октавах не меняет тембровой окраски, един в цвете.

У необученных певцов голос звучит неодинаково — и по силе, и по тембру. Мужские голоса на переходных нотах начинают испытывать некоторое затруднение, отмечается напряженность, неудобство воспроизведения звука, ощущается боль, а верхние ноты они уже не поют, а берут криком. У таких певцов голосовые связки смыкаются в «толстом» режиме. Чем выше звучание, тем больше они натягиваются, наконец, в верхней части диапазона на переходных нотах наступает такой момент, когда голосовые связки не в состоянии больше натягиваться. Возникает проблема — как быть дальше. Голосовые связки у них от «толстого» смыкания вдруг соскакивают на смыкание «тонкое», переходят на фальцет. Чтобы этого не было, нужно произвести смену работы голосового аппарата.

Смешанный регистр. Иногда его называют центр, «микст» или «медиум», хотя понятия «микст» и «медиум» различны.

Ф. Заседателей, профессор-отоларинголог, в понятие «микст» (от лат. *mixt* — смешанный) включает изменение режима работы (колебания) голосовых связок в переходном (смешанном) регистре, то есть работу связок по типу смешанного звучания.

«Медиум» (от лат. *medium* — середина) — это только иное название середины диапазона голоса вне зависимости от регистра.

У обученных певцов перестройка голосовых связок от «толстого» режима к «тонкому» происходит не скачком и не грубо, а путем их постепенного сужения¹. Регистры у них сглажены. Сглаживание регистра достигается соединением грудного и головного регистров без ощущения границы между ними.

Профессиональные певцы ноты среднего участка диапазона могут воспроизводить как плотно сомкнутыми, так и неплотно сомкнутыми голосовыми связками. Таким образом, при смешанном звучании певец находит своеобразную комбинацию грудного и головного (фальцетного) типа вибрации голосовых связок. Путем сглаживания регистров за счет воспитания смешанного (микстового) регистра достигается ровность звучания.

При смешанном регистре голос богат обертонами, сохраняет силу звука, он пластичный, «полный» и красивый. Поэтому следует расширять диапазон смешанного регистра.

Сглаживание регистров — цель педагога. В работе над этим важна интуиция педагога. Нельзя торопиться с овладением учащимися верхним регистром.

Схематическое изображение регистров

Условные обозначения: область натурального тона; • самые трудные ноты

Общие принципы работы над ровностью диапазона:

— совершенствовать смешанное звучание в центре диапазона (только гладкий, полетный и звонкий центр способствует его расширению);

¹ Проблема регистров существует всегда. Но есть певцы, у которых не чувствуется регистровый переход, нет межрегистровых «швов», у них все звучит ровно — это голос, поставленный от природы.

— добиться правильной динамики звука, плавной и мягкой подачи дыхания (оно не должно давить на связки, когда они работают в «тонком» режиме), мягкой атаки, мягкого смыкания и свободного звучания голоса (не нажимать на нижних и средних нотах, не кричать на верхних);

— округлять голос при помощи зевка (что напоминает по звучанию гласную о);

— использовать гласную и и «темные» гласные о, у, ю при формировании «прикрытых» верхних звуков, связывающих середину с верхним регистром (при этом на у не следует вытягивать губы, петь громко);

— достигать высокой позиции и опертости звучания.

В. Чаплин, известный советский педагог, указывает, что работу голосовых связок, их регистровую перестройку регулируют дыхательная система и система ротоглоточного канала.

Дыхание и голосовые связки находятся в следующем соотношении: увеличение дыхательного давления на верхнем участке диапазона утолщает смыкание и затрудняет вибрацию — в этом случае петь трудно. Когда певец верхнюю ноту берет тише, то снижается подвязочное давление и голосовые связки работают в «тонком» режиме — петь становится легче.

Голосовые связки непосредственно связаны с ротоглоточным каналом. Звуки а, э, о произносятся свободно — голосовые связки смыкаются неплотно; и, у — труднее — голосовые связки смыкаются плотнее; на а дыхания требуется меньше, на у — больше, поэтому на этом звуке певец должен активизировать дыхание, чтобы создать нужное давление под голосовыми связками.

О «прикрытии» гласных. Верхний участок диапазона зависит от индивидуальных качеств певца — музыкальности, восприимчивости, вокального слуха и общей культуры.

Опытный певец умеет избежать перелома голоса на переходных нотах посредством едва заметного изменения гласного звука, называемого «прикрытием» голоса. В соответствии с этим говорят об «открытых» и «закрытых» звуках. Петь открытым звуком на всем диапазоне невозможно. «Прикрытие» — один из законов пения, оно помогает расширить диапазон и необходимо для того, чтобы голос не смещался с высокой позиции, и тем самым не потерял блеск, яркость, звучал полноценно, то есть точно так же, как в центре диапазона. Ошибочным надо считать мнение, бытующее среди некоторых педагогов-вокалистов, что пение в нос, гнусавость помогает овладеть верхними нотами.

Для выравнивания регистров и прикрытия применяют округленные гласные — от а переходят к о, затем к у; округляют мышцы лица и зёва, а также максимально используют на всем диапазоне голоса звучание верхних и нижних резонаторов. При прикрытии тембр более притемнен, чем при округлении.

Существуют разные мнения относительно того, когда начинать прикрытие. Одни педагоги считают, что нижние и средние звуки надо петь грудным звучанием, а округлять и прикрывать голос — за несколько звуков до переходных нот. Так, баритон должен уметь

прикрыть звуки, начиная от *до¹*, *ре-бемоль¹*, *ре¹* и выше, бас — от *си-бемоль* и *си*. По мнению других — надо округлять голос на всем диапазоне.

Не вызывает сомнения, что легче перейти к верхнему регистру позволяет звук, округленный с более низких нот. Элементы округления звука следует вводить с самых первых уроков на середине диапазона, чередуя *а* — *о*. Гласная *о* сама по себе округляет звук. В верхнем регистре поют *ма-мо*, *на-но-из*, *е-ё*, *эй* и т. д.

Иногда округленно, как будто прикрытым звуком приходится петь все произведение целиком, например, романс Н. Римского-Корсакова «Октава». Прикрытию помогает и настроение — для этого просят спеть мрачно.

На верхних нотах (на них часто строится кульминация произведения), сохраняя установку прикрытия, думают об *о*. Если не получается верхняя нота, то следует чуть нагнуться на этой ноте, тогда исчезает мышечная зажатость и проходит страх. Иногда помогает легкое приседание либо просто мысль о наклоне или приседании.

Прикрытые звуки легче воспроизводить, если глотка в меру расширяется, а гортань слегка непроизвольно опускается, что достигается сохранением при пении мысленного ощущения полужевка. На больших длительностях верхние переходные ноты надо уметь петь и прикрыто, и открыто; на коротких (от *ре¹* и выше) следует петь без прикрытия. Для прикрытия важно, чтобы высокая нота не была отдалена от предыдущей большим интервалом.

Надо быть осторожным с «перекрытием» звучания. Оно опасно, приводит к тому, что голосовые связки работают в «толстом» режиме, певцы вытягивают гортань и губы, возникает повышенное подвязочное давление и затрудняется пение в верхнем участке диапазона.

Гласные. В русском языке гласные различают на твердые — и, э, а, о, у, ы и йотированные — е, я, ё, ю. Гласные имеют определенную высоту — это тоновые звуки, они несут «мелодику» речи.

Процесс пения вне гласных не существует. Гласные звуки возникают в гортани, свободно проходят по полостям глотки и рта, не испытывая препятствий и сравнительно легко формируются изменением объема и формы ротовой полости посредством изменения расположения губ, зубов, языка или нижней челюсти. Наибольший объем полости рта приходится на гласную а. Затем по величине объема рта гласные располагаются таким образом: о, э, у, и.

Для произнесения гласного звука вначале происходит установка артикуляционных органов в определенную для данного гласного позицию, а затем подается звук. Все это происходит рефлекторно, автоматически.

Звук и — самый звонкий из всех гласных. Помогает ощущению высокой позиции и верхнего головного резонатора, собирает, приближает и высветляет звучание, облегчает путь к а, а в среднем регистре благотворно влияет на другие гласные. Он требует значительного сокращения голосовых связок. Поэтому звук и хорошо применять при чрезмерно расширенной глотке, при вялой работе голосовых мышц, при силе, при склонности к детонации, так как он дает устойчивость звука, активизирует и повышает его плотность.

Звук и противопоказан при зажатом горловом звуке. Он не способствует формированию хорошего и удобного «верха». С необученными певцами не следует злоупотреблять пением на и, так как при его произношении гортань и середина языка поднимаются, и это может перейти в привычку.

На и не следует закрывать рот и сжимать зубы. Звуки и и е в русском языке узкие, в пении они должны быть более округленными. Когда поете и на низких нотах, то полезно думать про ю, а на верхних нотах — про ы. На и (ми) и на остальных гласных, кроме е, верхняя губа должна свободно опуститься (как занавеска повиснуть на верхних зубах и прикрыть их) к нижним зубам, а не наоборот.

Звук е дает близкое звучание, устойчивость, способствует укреплению певческого звука и обогащению его обертонами, стимулирует активизацию звука, повышает мышечный тонус мягкого нёба и настраивается в высокой позиции.

У мужских голосов звук е требует прикрытия раньше, чем другие гласные и отличается от прикрытия а, о, у. Гласный е должен в своем прикрытии сильно ощущаться на костяке нёба и носа. Он как

бы «прилипает» к твердому нёбу и требует большого раскрытия рта не столько в высоту, сколько в ширину. На верхних нотах он требует дыхательной активности.

Когда поете е, думайте об э. На е (зэ, рэ) надо поднимать щеки внутри рта, открывать верхние зубы, поднимая верхнюю губу (как бы смеясь), и преодолевать вялость квадратных мышц щек.

Звук а в русском языке занимает самое большое место среди других гласных. Помимо того, часто кроме орфографических а, согласно орфоэпии, вместо безударных о произносится округленное, то есть редуцированное а, например вместо голова — галава, соловей — салавей. Звук а занимает среднее положение между звонкими и глухими гласными, легко поддается округлению. При пении а все органы артикуляции и гортань занимают наиболее спокойное, нейтральное положение, губы овальные, рот является хорошим рупором. На а и о формируется наиболее удобное для пения положение гортани, лучше настраивается вокальный аппарат. Из-за этих качеств звук а считают основным, самым удобным для постановки голоса, раскрытие рта здесь наибольшее, а глоточная полость наименьшая. Поэтому неслучайно технические или художественные вокализы, концерты для голоса, колоратурные украшения исполняют на гласный а.

Вместе с тем этот звук и наиболее трудный. Он ярче других гласных подчеркивает те недостатки звукообразования, которые характерны для некоторых певцов в начале обучения. Петь свободно, близко, высоко, округленно и на опоре дыхания звук а не так просто. Он кажется самым неопределенным, при пении на а ощущения неясны и сбивчивы. Чтобы научиться петь гласный а правильно, надо пройти достаточную подготовку через различные соединения его с другими гласными и согласными (например, на, да, за, ба, лё-ля, ри-а и т. д.). Если ученик а «переоткрывает», хочет спеть близко, то советуют петь о-а, у-а, ё-а, иначе это может привести к плоскому, некачественному звучанию; если же он а поет далеко и глухо, то рекомендуют петь е-а, и-а, подбирая удобные согласные. Овладение звучанием гласной а оказывает решающее влияние на все другие гласные.

Звук о — закрытый, темный, округляет звук, помогает легче перейти к верхнему регистру, способствует хорошему поднятию мягкого нёба, снятию зажатия, наводит на ощущение зевка. Рекомендуются при чрезмерно близком, резком горловом и плоском звучании. При пении на о полезно думать об у. Пение на закрытых гласных о, у полезно еще и потому, что они дают более прочный звук, но следует помнить, что они могут привести к глухому звучанию.

Звук у — самый глубокий и темный. На у уменьшается раскрытие рта и еще больше, чем на всех других гласных, раскрывается глотка, понижается гортань, расширяется и углубляется ротоглоточная полость, поднимается мягкое нёбо, активизируется работа губ. Он помогает прикрывать и округлять звук в верхнем регистре у мужских голосов. Не следует применять этот звук при углубленном и

глухом звучании голоса. Гласная **у** не вызывает ненужных навыков, но долго останавливаться на ней не следует.

Звук ы по артикуляционному укладу неудобен для пения, он может вызвать или увеличить зажатие горла и горловые призвуки. При пении на **ы** полезно думать об **и**. Пение на **ры-ра** поможет ощутить соединение звука с опорой дыхания.

Почти у каждого вокалиста, особенно у начинающего, есть удобные и неудобные для него гласные. Иногда этим недостатком страдают даже опытные певцы, которые (чаще всего в верхней части своего-диапазона) подменяют слова с неудобной для них гласной другой — для лучшего звучания.

«Гласные, сформированные в том или ином характере звучания, создают общее впечатление от голоса поющего. Узкие гласные очень искажают тембр, обедняя его, голос кажется простоватым, вульгарным. Расширенные гласные создают характер несобранного звучания, уменьшая полетность звука. Если голос не отработан в едином звучании гласных и часть из них выпадает из общего характера звучания, такое пение слышится как пестрое. Когда же гласные сонастроены округло при хорошем высоком резонировании, то весь голос представляется округленным, в благородном звучании. Таким образом первостепенное значение в воспитании певца принадлежит настройке и сонстройке гласных». (Из переписки автора с Н. Синициной, опытным педагогом-вокалистом, 1970).

Формирование гласных — сложный этап в воспитании певца. Для ощущения головного резонатора, свободного звукообразования, а также при зажатом подбородке и нижней челюсти полезно петь йотированные гласные. Произносятся они так:

е = **й** + **э**

я = **й** + **а**

ё = **й** + **о**

ю = **й** + **у**

При горловом звучании и зажатости их лучше не применять.

Согласные. При произнесении согласных воздушной струе требуется как бы преодолеть препятствия — разнообразные сужения и затворы в ротоглоточном канале, вследствие чего появляются шумы. Согласные существенно влияют на качество гласных. Переход от согласных к гласным осуществляется почти мгновенно.

Согласные звуки делятся на:

звонкие б, в, г, д, ж, з (имеющие парные глухие). При их образовании к шуму присоединяется звук гортани, то есть работает голосовая щель, поэтому они имеют определенную высоту. Звонкие **р, л, м, н** называют сонорными, то есть звучащими (от лат. *sonor* — звук). Произносятся они голосом;

глухие, безголосные п, ф, к, т, ш, с (имеющие парные звонкие), **ц, х**. При их образовании голосовая щель раскрыта, гортань не участвует в работе, то есть произносятся они без голоса и не имеют определенной высоты;

свистящие з, с. При их образовании голосовая щель раскрыта, источником звука является шум;

шипящие ж, ш, щ;

сложные (составные) ц (твердопроизносимый), *ч* (мягкопроизносимый).

По механизму возникновения согласные различают на:

смычные или *взрывные* — *п* и *б*, *т* и *д*, так как звук возникает в результате прорыва воздушной струи при резком размыкании сужений;

щелевые или *фрикативные* (от лат. *fricare* — тереть) — *с* и *з*, *ф* и *в*, *х*, так как образуются трением воздуха в узком проходе между сближенными органами речи.

Согласные образуются:

п, *б* — на губах путем их смыкания и размыкания;

в, *ф* — соприкосновением верхних зубов с нижней губой;

т, *д*, *ц* — крепким упором языка в верхние передние зубы и затем отрывом от них. При смягчении этих звуков мягким знаком — *ть* и *дь* — передняя часть языка прижимается уже к передней части нёба. Эти звуки не следует произносить небрежно и вяло;

к, *г* — в задней части ротовой полости при определенном движении маленького язычка (нёбной занавески) путем отрывания стенки языка от нёба. При произнесении украинского и белорусского *г* слышится *гх* и называется эта особенность «гхаканьем». Получается это оттого, что спинка языка не прикасается к мягкому нёбу, а лишь приближается к нему;

х — как и *к*, *г*, в задней части ротовой полости, между задним отделом языка и мягким нёбом;

с, *з* — легким касанием кончиком языка нижних зубов, края же языка касаются верхних зубов. Рот несколько раскрыт. Малейшее отклонение в положении языка уродует эти звуки. Произносить их следует без всякого нажима и связно. Для контроля полезно противопоставить *с* и *з* звук *т*, когда кончик языка касается нижних зубов. При произнесении смягченного *сь* спинка языка будет ближе к твердому нёбу;

ш, *ж* — при поднятии языка, когда кончик его почти касается твердого нёба. Рот открыт. Произносятся твердо;

щ — представляет собой в произношении смягченное и протяжно звучащее *ш*. Артикуляция ближе к нижним зубам. Произносится мягко;

ч — очень мягко произносимый, сложный (составной) согласный. Он как бы состоит из мягких *т* и *ш* (*тьшь*);

ц — твердо произносимый сложный (составной) согласный. Состоит как бы из быстро сливающихся *тс*;

л — прижатием кончика языка к верхним передним зубам. Если кончик языка не достигает зубов, а остается в пространстве, то получается вместо *лоб* — *уб* или *воб*. При произнесении смягченного *ль* кончик и часть языка прижимаются уже не к зубам, а выше, к альвеолам¹ верхних зубов;

р — при вибрировании от напора воздуха кончика языка около передней части твердого нёба; при произнесении смягченного *рь* кончик языка вибрирует ближе к передним верхним зубам и требует

¹ Альвеолы — углубления в челюсти, в которых помещаются зубы.

в силу своей мягкости учащенной вибрации в большом количестве, а стало быть и более сильной струи выдыхаемого воздуха;

н — полным прижатием кончика языка к передней части нёба, также как **т** и **д**, но при произнесении и воздух проходит через нос и звучание меняется;

м — полным сжатием губ, причем выдыхаемый воздух проходит тоже через нос.

Прибавление полезных и необходимых для данного ученика согласных перед гласными помогает добиться четкости дикции, выравнять гласные звуки.

Согласные существенно влияют на качество гласных звуков. Чем быстрее, четче, без выталкиваний произносятся согласные, тем ярче звучит голос и тем разборчивее речь. Активное произнесение согласных вызывает усиленное сокращение мышечных стенок ротоглотки, превращая ее тем самым в резонатор с относительно твердыми стенками, от чего и увеличивается звонкость гласных в пении. Произнося согласную, следует сохранять в глубине рта устойчивое положение для данной гласной. Например, спойте **а**, запомните место, а затем спойте **ма**, **за** и т. д.

Условия образования звука в пении и речи разные. Артикуляционные уклады в этих процессах не совпадают, поэтому петь как говорите — нельзя. Установку «пойте как говорите» надо понимать в том смысле, что петь надо так же просто, как и говорить. Это мы наблюдаем у больших мастеров, которые добились естественного, простого и красивого пения. Надо научиться «говорить на пении» (отметим, что подвязочное давление в пении в 30 раз больше, чем в речи).

Звонкие согласные в пении часто произносятся как двойные, тройные: **мм**, **ззз**, **ррр**.

В упражнениях к одному согласному можно добавлять все гласные: **ри**, **рэ**, **ра**, **ро**, **ру**, **ре**, **ря**, **рё**, **рю**.

С помощью согласных можно исправить некоторые недостатки: **з** — способствует выведению звука вперед, помогает преодолевать глубокое звучание. Применение слога **за** дает звучность, а **зе-зо** (**зу**) полезно петь при неподвижности верхней губы и вялости квадратных мышц рта;

м, **н** — помогают найти высокую позицию, направить звук в сферы верхнего (ротоглоточного) резонатора (**ма-мо**, **на-но**), приближают звук и дают яркость (**ми-ма**, **ни-на**), смягчают жесткий и сухой тембр, укрепляют дикцию и разрабатывают речевые мышцы (**ма-мэ-ми-мо-му**). Помогают освободить от зажатия нижнюю челюсть (**на-нэ-на**). Применяют слоги **мэй**, **ниа**, **наи**, **нао** и т. д.;

б, **п** — разрабатывают речевые мышцы, активизируют вялые губы, дыхательную функцию, укрепляют дикцию (**па-па**, **бра-бри-бру**), помогают преодолеть носовой призывок;

к, **г** — высоко поднимают мягкое нёбо, способствуют его активизации, особенно на украинском **г** (**гх**) или узбекском **қ** и **ғ** (**қор**, **ғалаба**), исправляют гнусавость и чрезмерно близкое «белое» звучание. Вредны при горловом призывке, так как связаны с напряжением корня языка;

д, т — активизируют голосовой аппарат и вялую нёбную занавеску, заставляя ее подниматься, помогают устранить носовой призвук (да), работать над экономным расхождением дыхания (да, та), приближают звук, дают ему яркость, округляют звук (до), разрабатывают речевые мышцы и укрепляют дикцию (да-дэ, ди-до-ду), помогают ощутить головной резонатор (джон-джон-джон);

с, ф — повышают тонус брюшного пресса (фа-йор, фра-фри-фру, си-е-а), активизируют работу губ (фа-фу) и языка (са);

л — приближает звук, дает яркость (ла, ля, лё). Применяется при глубоком звучании. Помогает найти головное звучание, активизирует кончик языка (фа-ля-ля-ля-фа), делая его тем самым гибким и свободным, способствует собранному звучанию;

р (рэ) — содействует настройке верхних резонаторов, помогает удерживать звук на месте, хорошо активизирует дыхание и сокращение голосовых связок, освобождает корень языка и гортань при зажатости челюсти. Обычно р произносятся утрированно, подчеркнута (удваивая, утраивая). При распевании рекомендуют пользоваться отдельными словами, например:

*мама, роза, воля, гроза, орган;
рама, рева, трава, правда, разгром;
зима, фея, слава, страна, бездна.*

ВОКАЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Назначение упражнений. Обучение пению начинается с упражнений. Они помогают овладеть навыками, необходимыми в пении, развить и смягчить голос, приобрести верные координации при голосообразовании, фразировку, освободиться от лишних напряжений.

Выдающийся итальянский педагог Тюзи в начале XVIII века говорил, что упражнения — единственное средство достигнуть цели. Вокальные упражнения призваны развивать работающие при пении мышцы корпуса (они обеспечивают подачу дыхания к связкам), мышцы гортани (они участвуют в вибрации) и шеи (они ведают установкой гортани), мышцы артикуляционного аппарата (они способствуют преобразованию звука в членораздельную речь).

Упражнения должны быть целенаправленными. Перед началом пения необходимо объяснить ученику вокально-технические задачи каждого упражнения.

В упражнениях используют два способа пения — легато и стаккато: на легато вырабатывается кантилена, развивается певческое дыхание, приобретает умение спокойно расходовать дыхание, выравниваются регистры и звучание гласных звуков; на стаккато активизируется работа голосовых связок и диафрагмы, вырабатывается четкая атака, ясней ощущается опора звука на дыхание. С первых уроков в упражнениях необходимо применять попеременное пение и легато, и стаккато.

У каждого певца должны быть свои упражнения, которыми он будет пользоваться в течение творческой жизни.

Последовательность. Применение упражнений должно быть строго последовательным. Располагают их в таком порядке, чтобы каждое упражнение совершенствовало приобретенные навыки и постепенно развивало новые. Поэтому петь рекомендуемые нами упражнения надо не все подряд, а выбирать наиболее подходящие для ученика на данном этапе обучения. Следует начинать пение с простых упражнений и заканчивать более сложными, делая небольшие перерывы для отдыха, не допуская усталости и раздражения.

На знакомых упражнениях, расположенных в определенном (знакомом) порядке и на ранее освоенной тесситуре¹ ученик не

¹ Тесситура — соотношение верхних и нижних нот в пределах диапазона мелодии. Если преобладают высокие тоны, то говорят о высокой тесситуре, если низкие — о низкой.

ощущает утомления, а, наоборот, чувствует потребность продолжать пение.

Диапазон. На первых порах лучше петь короткие и несложные упражнения в диапазоне центральной рабочей октавы¹, усложняя их с каждым курсом.

Помните, что диапазон расширяется очень медленно и не следует торопиться с этим. Всегда надо исходить от хорошо звучащих нот в середине диапазона. Самое главное для певца — середина или центр голоса, так как в этой части диапазона его голос наиболее работоспособен. В училище надо научиться свободно формировать звук на центре. Не стремитесь преждевременно овладеть верхними и нижними нотами. Их формирование целесообразно только на базе хорошо звучащей середины. Не надо увлекаться верхним регистром. Предельные верхние ноты рекомендуем брать не более двух раз за урок. Увлечение верхними нотами и форсирование их обязательно приведут к хрипу нижних. Все надо делать в границах данного голоса, нельзя разрушать его природу.

Артикуляция². При пении упражнений используют различные гласные звуки, слоги, а также названия нот. Для каждого ученика целесообразно выбрать такой гласный или слог, чтобы звук был качественным, а рот — свободным и красивым.

Педагоги-итальянцы справедливо считали, что лучше дольше сольфеджировать при пении упражнений и вокализов, а вокализацию начинать с гласных а, е, о. При вокализации достигается звучность гласных, укрепляется интонация, голос делается легким, привыкает отчетливо воспроизводить гласные.

На I и II курсах училищ при пении упражнений и вокализов следует больше пользоваться сольфеджированием, а сроки перехода на вокализацию определять для каждого ученика индивидуально. В итоге вокализация для певца важнее, поскольку в произведениях она применяется чаще.

Для начальных упражнений выбирают не только наиболее удобные для данного ученика гласные звуки, но исходят также и из некоторых общих обстоятельств, связанных с природными голосовыми данными ученика. Если голос затемнен, глухой и глубокий, применяют светлые гласные а или и. При слишком близком, открытом, плоском голосе применяют о или у. Если голос ученика не имеет явных недостатков, то полезно петь упражнения на основной звук а, так как на нем вырабатываются важнейшие вокальные качества, и другие гласные приобретают определенные обертоны. Такого метода придерживался М. Глинка. Достигнув нужных качеств звучания на а, переходят к другим гласным, через а подключая о, е, (э) и другие, но это — индивидуально и зависит от поставленной задачи.

¹ Рабочий диапазон — звуки, которые певец воспроизводит без особых затруднений и которыми ему привычно пользоваться.

² Артикуляция (лат. articulare — членораздельно выговаривать) — работа органов речи (губ, языка, мягкого нёба, голосовых связок), необходимая для произнесения известного звука речи.

Многие начинают пение подготовительным упражнением с закрытым ртом — «мычание» или «нычание», считая, что это дает ощущение головного резонатора¹. При этом необходимо ощутить вибрацию (дрожание) тканей носа. Пение с закрытым ртом осуществляется при сомкнутых губах с несколько опущенной челюстью, с ощущением зевка. Используют такое пение на среднем участке диапазона (бас — *до-ля*, баритон — *до-си*). Затем поют несколько нисходящих упражнений с центра голоса на легато и *mf*, далее — упражнения в обе стороны, как бы раскачивая голос.

Тональность. Большинство упражнений написаны для простоты и удобства в *до* мажоре. Педагог должен установить, в какой тональности лучше начать пение данному ученику, чтобы, транспонируя, равномерно развивать возможный для него диапазон. Начинающим удобны тональности: для баритона — *ре* мажор, для баса — *до* мажор. В начальный период обучения упражнения обычно транспонируют в пределах кварты или квинты.

Темп. Для хорошего развития голоса, придания ему ровности все упражнения вначале лучше петь медленно, точно брать дыхание в указанных местах. Когда у ученика начинают появляться первые успехи, то можно ускорить темп и петь на одном дыхании более длинные фразы.

Нисходящее движение. Упражнения с нисходящим движением, как правило, получаются у учащихся легче восходящих.

Верхнюю ноту следует начинать на малом дыхании и негромко, спеть ее, думая об *о*. При движении вниз надо сохранять высокую позицию до конца фразы данного упражнения. Это поможет продлению головного звучания, выравниванию и сглаживанию регистров. Чтобы пение не перешло в крик, нужно помнить: чем выше звуки, тем с большей осторожностью и легкостью их надо начинать. При пении упражнения в нисходящем порядке полезно думать, что оно восходящее.

Восходящее движение. В таких упражнениях не следует «выжимать» верхние ноты, а стараться петь легко, начиная на *р* или *mf*, тогда верхняя нота будет взята без усилий. При движении снизу вверх нельзя тянуться за звуком, полезно представить себе, будто поднимаешься по лестнице. При этом обязательное увеличение громкости звука должно происходить только за счет правильного использования дыхания. Упражнения снизу вверх весьма полезны для развития диафрагмы, они позволяют продлить границы грудного звучания.

Пассажи — последовательности нот в нисходящем или в восходящем порядке — не должны смазываться при постепенном ускорении темпа.

Каждое упражнение, построенное на поступенном движении, необходимо петь непрерывно, точно, паузы между отдельными попевками для вдоха должны быть одинаковыми — это приучает к ритмичной

¹ Мой педагог, профессор А. П. Власов, этим приемом не пользовался (здесь — примечание автора).

работе дыхания и воспитывает автоматизм певческих навыков. Воздух берется через нос при открытом рте и обязательно разомкнутых зубах. Иногда в начальный период занятий педагоги для ощущения глубокого вдоха рекомендуют ученикам делать бесшумный вдох через нос при сомкнутых губах, но разомкнутых зубах.

Вокальная установка. Очень важно постоянно помнить, что в пении не следует допускать лишних движений ртом. Часто певцы закрывают рот после окончания фразы, во время остановки дыхания и двигают ртом перед вдохом для начала пения другой фразы, изменяя этим вокальную установку во рту. Это неверно. От момента окончания предыдущего звука до начала следующего певец должен как бы «замереть», не расслабляться, губы — мягкие, несомкнутые. И только после вдоха можно двигать ртом для произнесения новой фразы. Тогда вокальная установка во рту останется неизменной.

Сила голоса. Не торопитесь и с развитием силы голоса. Не следует с первых уроков заставлять ученика петь полным голосом¹. Для того, чтобы сохранить силу звука в верхнем регистре, не форсируйте звук в нижнем, особенно при появлении скачков. Прежде всего надо заботиться о качестве, красоте, тембре голоса и об интонации. Важно не количество пропетых тонов, а их качество. Голос должен быть полнозвучным, одинаковым на всех нотах по тембру и силе.

О звучании. Помните, что звук должен быть ясным, чистым, без примеси горловых и носовых оттенков. Это два самых опасных недостатка, и как только они превращаются в привычку, исправить их уже невозможно. Внимательно следите за соединением грудного и фальцетного регистров, чтобы переход от одного к другому был незаметным, а голос не дрожал и не качался.

Надо следить, чтобы в звучании любого упражнения сохранялись три условия: оно должно быть высоко позиционным, близким и на глубоком дыхании.

В каждой повторяющейся попевке желательно почувствовать музыку — стараться спеть фразу красиво, эмоционально, а не «докладывать» каждую ноту, показать динамику звука, движение. Все эти качества надо воспитывать с первых шагов. Упражнения обязательно должны включать различные штрихи, темпы и оттенки, чтобы приучить к работе дыхание, способствовать расширению диапазона, развитию динамики звука.

Упражнения обычно поют с радостным настроением, но полезно уметь их петь с разными эмоциональными оттенками: грустно, весело, сердито, торжественно, страстно, восторженно, повелительно, гневно, энергично, проникновенно, страдальчески, со страхом — это приучает к выразительности пения средствами тембровой окраски без помощи слов. Когда поете упражнения и вокализы, полезно иметь в виду подтекст (фантазировать), как бы придумывать содержание.

¹ Полный голос — это звук, который можно максимально извлечь из голосового аппарата, не напрягая и не форсируя его.

Обычно все упражнения педагог подыгрывает на фортепиано. Это надо делать мягко и тихо, не заглушая певца и не вызывая его на более громкое пение, так как поющий должен слушать себя.

Упражнения можно играть в первой октаве, тогда они дают более высокий и острый настрой. Но, учитывая регистр мужских голосов, можно играть их и в малой, если эта октава лучше настраивает ученика.

Схема пения. Для пения и упражнений, и произведений она в принципе одинакова: вдох — момент затаивания — пение — момент затаивания — вдох и т. д. Момент затаивания или мгновенная пауза (остановка дыхания) необходимы для фиксации выдыхательной позиции. Профессор Киевской консерватории М. Егорычева рекомендует вначале сказать и, затем вдохнуть, на миг задержать вдох и только после этого начинать петь.

Педагог и учащийся при пении упражнений. Взаимодействие и взаимосвязанность дыхания и движения рук педагога, играющего на рояле, с дыханием и пением учащегося целесообразно разделить на два этапа и проследить за ними как при замедленной съемке.

Этап I. В начале очередного упражнения педагог берет аккорд, вводящий в предлагаемую тональность, обычно это тоническое трезвучие. У учащегося — момент затаивания. После отзвучавшего аккорда педагог поднимает руки над клавишами (это ауфтакт) и на мгновение останавливает подтянутые руки. И педагог, и учащийся в этот момент делают вдох. При этом продолжительность вдоха должна соответствовать по времени поднятию рук, тогда не будет перебора дыхания. Все должно происходить синхронно. В разных по темпу упражнениях продолжительность поднятия рук и вдоха различные. Момент остановки поднятых рук соответствует моменту затаивания дыхания:

остановка рук — затаивание;

поднятие рук — вдох.

Этап II: Педагог быстро опускает руки на клавиши и начинает играть упражнение. Одновременно учащийся берет первый звук этого упражнения:

быстрое опускание рук — произнесение гласной;

начало звучания инструмента — начало пения.

Когда педагог закончит играть упражнение, наступает момент остановки рук.

В это время учащийся прекращает пение и не набирает воздух, а на мгновение затаивает дыхание (затаивает дыхание и педагог).

Далее I и II этапы поочередно повторяются. Они имеют место при пении и вокализом, и произведений.

Все упражнения поются в секвенционном движении по полутонам в восходящем и нисходящем направлениях (если указана стрелка ↗) или только в нисходящем (↘), либо только один раз (если стрелки нет).

УПРАЖНЕНИЯ

1. Для выработки правильного певческого тона и ровного перехода из одного тона в другой. Петь на середине диапазона на наиболее правильно звучащем гласном звуке.

а) Умеренно

Н. Бахуташвили.

б) Медленно

А, а, а, а, а Ми, фа, соль, фа, ми

2. Для выравнивания гласных. Петь на середине диапазона в пределах кварты. Чередование гласных способствует их выравниванию. Упражнения на одной ноте развивают равномерный, экономный, длительный выдох, опору, способствуют филировке звука. При чередовании: м-е, а-о-у — выравниваются гласные;

и-э-а-о-у — постепенно увеличивается ротовая полость;

у-и-о-э-а — уменьшается напряжение мышц голосовых связок;

а-о-э-у-и — повышается подсвязочное давление.

а) Умеренно

б)

Г. Тиц.

в)

г)

Ми, мэ, ма, мо, му Ми, мэ, ма, мо, му А, э, и У, о, а, э, и
Рэ, рэ, рэ, рэ, рэ Ма, мэ, ми, мо, му Ду, до, да И, э(е), а(я), о, у
А, э, и, о, у

3. Для появления у ученика ощущения фразы, выработки ровности звучания, сохранения высокой позиции и экономного расходования дыхания.²

Медленно

Мм...
Ля, а, а
За, а, а
Ба, бэ, би

¹ Большинство рекомендуемых упражнений можно использовать при обучении певцов и с другими типами голосов.

² В этом упражнении показан упрощенный аккомпанемент, который можно использовать и в других упражнениях.

4. Задачи те же, что и в упражнении 3, но на более широких интервалах (нисходящие трезвучия).

а) Умеренно б) *f*

Мы... (оп, эл) - Раба, аба, лаба)
Губа, губа, губа)
А - па - ба
Да - ба - ба

Ми-и - и, и - а - а, ми-и - к, и - а - а

Вначале разница силы звука между *p* и *mf* должна быть небольшой. Постепенно она увеличивается за счет уменьшения *p*, но не увеличения *mf* или *f*.

5. Для выравнивания голоса, сглаживания регистров, развития кантилены, дыхания, подготовки к пению гамм и прикрытия верхних нот. Следите за мягкостью, округлостью первых грудных звуков, плавностью дыхания, высокой позицией.

Поскольку прикрытия звука на верхних нотах часто вызывает затруднение, к этому надо готовить с первых шагов. Легче это удастся в упражнениях с восходящим направлением мелодии и с определенным чередованием гласных. Для этого нижнюю ноту следует петь активно, но тихо, на *а* (ма, ля, на), затем увеличивая силу звука (без форсирования), на верхней ноте переходят на *о* (лё), *у* (лю), так как *о* уже прикрывает звук. На нижних нотах опять возвращаются к *а*. Округленное и близкое звучание способствует выравниванию голоса.

а) Медленно б) Умеренно М. Маркози, в) Г. Гигичаев,

А, о, а

Ао - о - а

Ла - о - о - о - а - о - а

До - ро, ре - ме, ми - ро, ре - ди

До - да - да

А - а - о - о - а

Ла - по - по

Ла - по - ах

А - а - о - о - а

Ла - по - по

Ла - по - ах

А - а - о - о - а

Ла - по - по

Ла - по - ах

А - а - о - о - а

Ла - по - по

Ла - по - ах

¹ Профессор Московской консерватории А. Батурич в зависимости от направления движения в конце упражнения, как правило, добавлял «хвостик» из двух нот снизу вверх или сверху вниз.

6. Для выработки точности интонирования секунды на звуках разной длительности. Упражнение очень полезно для соединения нижнего и среднего регистров. Такт с шестнадцатыми нотами можно опустить.



7. Для освоения легато, прикрытия звука, основами дыхания (в различном ритмическом оформлении в пределах квинты).

а) Умеренно

б) Н. Вербова

До (со), ми, фа, соль, ми, фа, до, До, ми, ми, соль, соль, ми, ми, до

в) До, ми, соль, фа, ми, до, До, ми, ми, соль, соль, ми, ми, до

г) И - а - н - а - н - а - н - а - - Ры - ра - ра - ры

д) А. Власов

е) А - о, а - о, а - о, а - о, а На, хо, ку, но, а А, о - а, о - а, о - а - а

ж) В. Горючкин

з) Г. Тин

и) А (си) Ле Ла - а - а - а

к) Н. Коллаков

л) Г. Тин

м) Е. Шумилова

н) Ми - я, я - о, ми - и, и - а, а А - - - а

8. Для развития активности и подвижности диафрагмы. Положите руки на талию (обхватите себя по бокам). При произнесении звуков необходимо ощутить, что руки отталкиваются от тела. Согласные д или н надо произносить твердо, крепко, чтобы язык как бы прилипал к нёбу, уперся в верхние передние зубы и д (н) удваивалось.

Умеренно Н. Савицкая.

Ддай, ддай, ддай, Ддай, ддай, ддай, ддай, ддай

9. Для развития активности артикуляционного аппарата, диафрагмы и преодоления вялости тела. Упражнение полезно петь с названием нот.

а) Умеренно

До, до-ре, ре-ми, ми-фа, фа-соль, соль-фа, фа-ми, ми-ре, ре-до

б)

До, до-ре, ре-ми, ми-фа, фа-соль, соль, соль-фа, фа-ми, ми-ре, ре-до

в)

До, до-ре, ре-ми, ми-фа, фа-соль, соль, соль-фа, фа-ми, ми-ре, ре-до

10. Для выравнивания голоса (сглаживания регистров), легато, дыхания, артикуляции, придыхательной атаки и расширения диапазона. При этом звук должен быть округлым и близким.

а) Умеренно

Ра - я - ми, Ха, ха, ха, Де - о - о - о - о

б) Н. Колпакова, г) Н. Масленникова.

Ся-ля, ля-соль, соль-фа, фа-ми, ми, Ля

Упражнение легко запоминается и рассчитано на полный диапазон. Его можно начинать с любого удобного для данного учащегося звука, но обязательно соблюдать указанные далее за этим звуком последовательности при движении и вверх, и вниз. Аккорды дают

настройку. В начале каждой полевки следует называть ноты по До-мажорной гамме в восходящем порядке, даже при движении вниз.

Умеренно А. Власов,

До ре
ми фа
соль - ля
цы до
ми

11. Для развития подвижности губ (особенно верхней, «мертвой») и преодоления вялости квадратных мышц щек. На фа, за, зэ и рэ — губы быстро растягиваются (как бы в широкой улыбке); на фу, зу, у, ро — губы быстро выпячиваются вперед. Полезно произносить слова: *иду, пишу, книгу* и другие; часть этого упражнения (обычно в верхнем регистре) говорите только губами без звука. При вялости губ рекомендуем пользоваться согласными б, п, в, ф, м.

а) Умеренно Т. Михайлова, б)

Ф(а)ф(а) - фу(у), ф(а)ф(а) - фу(у), ф(а)ф(а)
И - у(а), и - у(а), и

За - со(а), за - со(а), за - со(а), за - со(а), за
Ра(м) - ро(а) - - - -

12. Для ощущения головного резонатора. При пении надо звонче произносить согласные б, д и продлевать звучание замыкающих **м, н**.

Медленно А. Троицкая,

Бом, бом, бом, бом, бом

Дан, дан, дан, дан, дан
Жон, жон, жон, жон, жон

13. Для развития активности кончика языка, ощущения высокой позиции и приближения звука. Ля — приближает звук, до — округляет. На ля акцентирует произнесение сильное движение кончика языка от корня верхних резцов книзу. При пении повторяемых звуков сохраняйте единую певческую позицию.

Если язык вялый, то используйте согласные д, т, ц, з, с, ж, ч, л, ш, щ, р. Хорошо активизирует кончик языка л. Названия слогов не меняйте в любых тональностях.

а) Умеренно б) Т. Михайлова.

Фа, ля, ля, ля, фа Фа, ля, ля, ля, до, до, ля, ля, фа

14. Для развития кантилены, сглаживания и выравнивания регистров, пения триолей и хроматизмов, расширения диапазона и четкости произношения, подготовки к пению гамм.

а) Умеренно б) в) Связно И. Вербова.

Ля - - - ля А - о - а - о - а И, а, ч, л, ж, в, ш, а

Для соединения среднего и нижнего регистров, обогащения тембра нижних нот.

г) Медленно В. Луканин.

Рз(ля) ро(ля) а

Комбинация закрытого и открытого звучания со сменой динамики. На первых порах надо требовать, чтобы разница между *p* и *mf* или *f* была небольшая (как в упражнении 4), затем постепенно увеличивайте ее за счет уменьшения *p*, но не прибавляя *f*.

д) Умеренно Г. Тши. е) А. Батурин.

Мя(на) - ма(на), мя(ля), ма(ля) "ХЛОСЕК"

Звук а должен быть ясный, близкий, светлый, но округленный и чем ниже, тем светлее.

ж) Умеренно з) Е. Чаапар.

А - а - а А - а - а А

л) В. Луканин.

Рз(ля)

о) п)

р) с) Г. Тиц.

Ми, я(а), ми, я(а), а Ми, я(а), ми, я(а), а

т)

Л
Для выравнивания регистров. Чтобы верно петь хроматические попевки, упражняйтесь медленно, с обязательной поддержкой фортепиано.

у) Умеренно В. Луканни. ф) М. Маркези.

А (ля, ре) А

х) ц) Быстро

Мм... Ми А

ч) Умеренно Ф. АБТ.

15. Для ощущения правильной позиции звука.

Умеренно Е. Чавдар.

Мм... Ми(ги,ре)

16. Для становления гласной на коротких нотах, для выработки четкой, твердой атаки, стаккато и четкого перехода его в легато.

Профессор Киевской консерватории М. Донец-Тессейр считала, что прием стаккато следует выполнять только смыканием и размыканием связок, движением гортани. Следите, чтобы в образование стаккато не включились толчки диафрагмы, груди, живота, челюстей. Дыхание необходимо подавать плавно, и только гортань должна прерывать воздушную струю легкими смыканиями связок. О случае, когда звук надо тронуть едва-едва, краешками голосовых связок, Тессейр говорила: «Возьми звук кончиком дыхания!»

Особенностью стаккато является то, что его нельзя делать с сильно поднятым мягким нёбом, с куполом, ибо тогда звуки получа-

ются тяжелыми, округлыми. На стаккато их надо петь плоско, близко к зубам, легче и как можно короче.

Пение на стаккато полезно при вялом тоне голосовых связок, при силе.

Я советую при пении на стаккато вспомнить и повторить как крикают гуси.

а) Уверенно В. Лукомский б) в) г) д) И. Вербова.

Ла, ла, ла, ла, ла Па, Па, Па Па
 Ра, ра, ра, ра, ра А, А, А А

А, а, а, а, а А, а, а, а, а

Detailed description: This block contains four musical exercises labeled a) through d). Exercise a) is by V. Lukomskiy and consists of two staves. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is: $\underline{L}\underline{a}, \underline{L}\underline{a}, \underline{L}\underline{a}, \underline{L}\underline{a}, \underline{L}\underline{a}$. The second staff has a bass clef and a 2/4 time signature. The melody is: $\underline{R}\underline{a}, \underline{r}\underline{a}, \underline{r}\underline{a}, \underline{r}\underline{a}, \underline{r}\underline{a}$. Exercise б) is by I. Verbova and has a treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody is: $\underline{A}, \underline{A}, \underline{A}, \underline{A}$. Exercise в) is by I. Verbova and has a treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody is: $\underline{A}, \underline{a}, \underline{a}, \underline{a}, \underline{a}$. Exercise г) is by I. Verbova and has a treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody is: $\underline{A}, \underline{a}, \underline{a}, \underline{a}, \underline{a}$. Exercise д) is by I. Verbova and has a treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody is: $\underline{A}, \underline{a}, \underline{a}, \underline{a}, \underline{a}$.

17. Для развития четкости, подвижности и гибкости голоса, формирования однохарактерного звучания и, сглаживания регистров, снятия форсировки.

Петь быстро, энергично, полным голосом, но без крика и обязательно после того, как эти упражнения исполнялись медленно.

е) А. Вейсса, б) И. Носифов, в) О. Благовидова, г) И. Пенгушевский, д) Уверенно

Мед, мед, мед, Мед, мед, мед, Мед, мед, мед, Мед, мед, мед
 Па, па, Па, па, Па, па, Па, па, Па, па, Па, па

А (с, а) ж) Ма - а, ми - а

и) я (а, о), н, н, н, н, н, н, н, н

Detailed description: This block contains five musical exercises labeled e) through d). Exercise e) is by A. Veissa and consists of two staves. The first staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is: $\underline{M}\underline{e}\underline{d}, \underline{m}\underline{e}\underline{d}, \underline{m}\underline{e}\underline{d}, \underline{M}\underline{e}\underline{d}, \underline{m}\underline{e}\underline{d}, \underline{m}\underline{e}\underline{d}, \underline{M}\underline{e}\underline{d}, \underline{m}\underline{e}\underline{d}, \underline{m}\underline{e}\underline{d}, \underline{M}\underline{e}\underline{d}, \underline{m}\underline{e}\underline{d}, \underline{m}\underline{e}\underline{d}$. The second staff has a bass clef and a 2/4 time signature. The melody is: $\underline{P}\underline{a}, \underline{p}\underline{a}, \underline{P}\underline{a}, \underline{p}\underline{a}, \underline{P}\underline{a}, \underline{p}\underline{a}, \underline{P}\underline{a}, \underline{p}\underline{a}, \underline{P}\underline{a}, \underline{p}\underline{a}, \underline{P}\underline{a}, \underline{p}\underline{a}, \underline{P}\underline{a}, \underline{p}\underline{a}$. Exercise б) is by I. Nosifov and has a treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody is: $\underline{M}\underline{a}, \underline{a}, \underline{m}\underline{i}, \underline{a}$. Exercise в) is by O. Blagovidova and has a treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody is: $\underline{M}\underline{a}, \underline{a}, \underline{m}\underline{i}, \underline{a}$. Exercise г) is by I. Penguшевskiy and has a treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody is: $\underline{Y}\underline{a}, \underline{a}, \underline{o}$. Exercise д) is by Uverennoy and has a treble clef, 2/4 time signature, and a key signature of one flat. The melody is: $\underline{n}, \underline{n}, \underline{n}, \underline{n}, \underline{n}, \underline{n}, \underline{n}, \underline{n}$.

вой призыв. Петь их лучше в нисходящем движении. Следите, чтобы каждый звук был отчетливый и чистый. При движении гаммы сверху вниз необходимо ощущать зевок и свободную глотку. Вначале полезно петь гамму в медленном темпе, что помогает учащимся лучше осознать соединение последовательности звуков. Пение гамм на одной гласной полезно для развития опоры дыхания и сохранения высокой позиции; с названием нот — еще и для выравнивания гласных; на одной гласной в быстром темпе — для развития подвижности, беглости и приближения звука; при чередовании гласных а-о легче найти путь к прикрытию верхних нот. Идя вверх, надо больше открывать рот. Очень важно не выделять верхнюю ноту, а стараться петь все звуки одной и той же силой голоса. Если дыхания не хватает, то целесообразно немного ускорить темп.

а) Очень медленно

б) Умеренно

До, си, ля, соль, фа, ми, ре, до

А - - - - -

До, си, ля, соль, фа, ми, ре, до

Ма-о, а, о, а, о, а, о

в)

г) И. Бухташвили.

Ми-а, ми-а, ми-а, ми-а

Тра-ля, тра-ля, тра-ля, тра-ля

Ми, ми, ми, ми (до, до)...

Ха-о, ха-о,

д)

е) А. Власов.

Ля(ля, мо), ля, ля, ля, ля

Ми(ре), о(ля), ми(ре), а(ля)

Ля, ля(ра), ля

Ми(ра), о(ра), а(ры)

ж)

з)

До, ре, ми, фа, соль, ля, си, до

Ма, о, а, о, а, о, в, о, ми, о, а, о, а, о, а

и)

А, о-а, о-а, о-а, а

к) Е. Образцова.

И, а - - - - -

л) Г. Тел.

А-о, а-о, а-о, а-о - - - - -

А-о, а

19. Для расширения диапазона, развития дыхания, кантилены, выравнивания и округления звучания, выработки подвижности и гибкости голоса, активизации организма певца, сглаживания регистров, освоения верхних нот, ощущения головного звучания, высокой позиции и перенесения этого ощущения на средний участок диапазона.

Арпеджио надо петь ровно, связно, стараясь не форсировать верхние ноты, не «козырять» ими.

Нижние звуки пойте свободно, мягко, на свободном дыхании, следите за их непрерывностью.

Для выработки верхних звуков полезно петь сверху вниз от крайних верхних нот у данного ученика. Очень важно начинать верхнюю ноту на малом дыхании и негромко.

а) Умеренно б) Медленно Р. Корозко. в) Умеренно

Ма-а-а-ма
Да-а-а-да

А-а-о- у-о- а- а
Ре(ля) - ля(ре) ре(ля)

г) д)

Ля

Ля - - ре, ля

Медленно В. Луканин.

А-о-у-о-а ре ля ре ля

Н. Дорлиак.

Ми, си, соль, ми
Ре, ля, фа, ре
Лю- блю те- бя

20. Для ощущения «тесного» пения без скачков в голосе, для расширения диапазона полезны интервалы. До чистой квинты интервалы поют медленно, далее — в умеренном темпе.

а) *Медленно* Ж. Дюпра, Ф. АБТ, М. Маржеле.

Большая секунда

б)

Большая терция

в)

Частая кварта

г) *Умеренно*

Частая квинта

д)

Большая секста

е)

Большая септима

ж)

Октáva

Для отработки октавных скачков и пения гамм.

а) *Умеренно*

в)

открыть рот


Ре, ля, а - - - ра До, по - - - Ре - о - о

Упражнения на интервалы можно петь:

- все последовательные интервалы (большие, малые, чистые, увеличенные, уменьшенные);
- с выдерживанием тона;
- с постепенным ослаблением и усилением тона;
- трезвучия с обращениями;
- доминантсептаккорд с обращениями.

21. Для развития артикуляции и подвижности голоса. Мышцы артикуляционного аппарата значительно активизируют голосовые мышцы, что ведет к проявлению и развитию природного голоса. При этом должно быть меньше звука, но больше слова.

Умеренно **Быстро** чередовать



Соль,ми, соль,ми, до
Ля, фа, ля, фа, ре
До,ми,соль,ми,фа,ре,до,
ре,фа, ля,фа, соль,ми, ре

Быстро А. Власов.



До,ми, соль,ми, фа, ре, ре, фа, ля, фа, соль, ми, ре

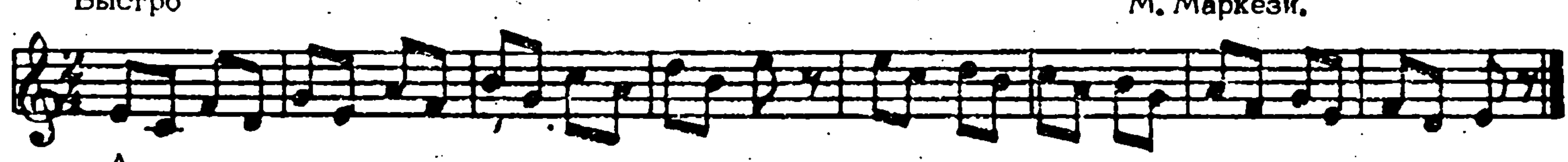
Быстро А. Власов.



До, ре, ми,фа, соль, ля, си, до, ре, до, си, ля, соль, фа, ми, ре, до

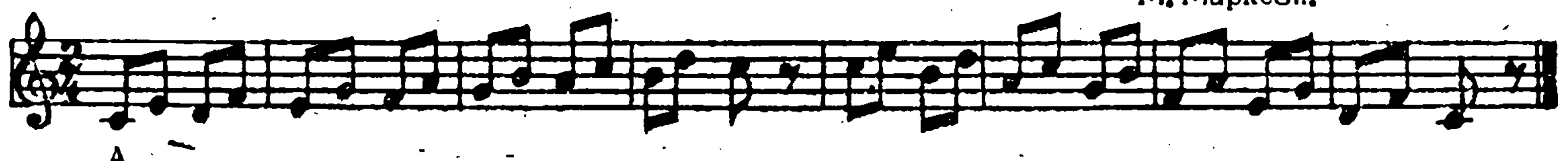
22. Для выравнивания регистров, укрепления верности интонации и развития беглости. Вначале петь медленно.

Быстро М. Маркези.



А

Быстро М. Маркези.

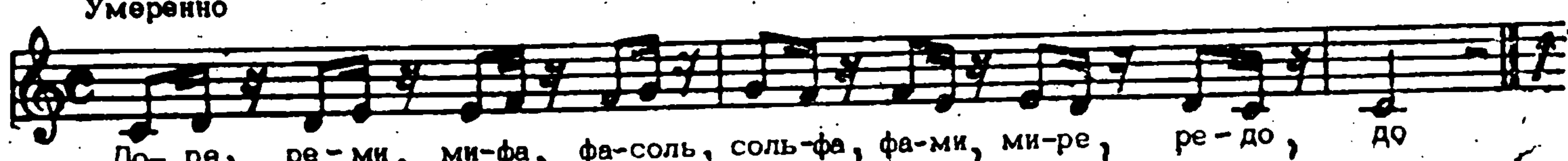


А

23. Для выработки подвижности диафрагмы и овладения приемом «сброс дыхания».

«Сброс дыхания» — механический выдох. Как это понимать? При переходе с относительно долгого звука *до* на очень короткий *ре* звучание последнего как бы сбрасывается с опоры, происходит механический выдох («сброс дыхания»), благодаря которому произойдет быстрый вдох, быстрое «всасывание» воздуха, на котором поют следующую фразу *ре — ми* и т.д. Благодаря энергичному и короткому вдоху при «сбросе» диафрагма принимает активное участие.

Умеренно



До-ре, ре-ми, ми-фа, фа-соль, соль-фа, фа-ми, ми-ре, ре-до, до

ПОПЕВКИ

В упражнениях надо использовать попевки из русских, украинских, узбекских народных песен, короткие фразы из различных вокальных произведений русских, зарубежных и советских композиторов.

Попевки объединяют собственно вокально-технические задачи с музыкально-исполнительскими. Часто попевками служат сложные в вокальном отношении фрагменты разучиваемых произведений. Добиваясь нужного звучания в более низкой тесситуре, постепенно подводят ученика к тональности произведения.

Для распевания можно использовать и небольшое произведение на середине диапазона. Учащийся может сам подбирать слова к упражнениям.

1. Для ощущения фразы и сохранения высокой позиции.



2. Для работы над выравниванием гласных.



3. Для развития дыхания и собирания звука в одной точке, ускорения пестроты звучания (полезно петь на одной ноте).



4. Для развития ощущения «тесного» звучания полутонов, освоения элементов кантилены. Полутоны петь собранным звуком.

Умеренно Л. Берра. *dim*

De - vie - ni, a - mo - re, a - de - mo - re, a - de - vic - ni, de - vic - ni

5. Для «тесного» пения различных интервалов.

Не спеша В. Сорокин-Солов. "Позднее осеннее утро"

Не слыш - ны в са - ду да - же гро - ро - хм.
Орехам в до мажоре,

Сдержанно Г. Смирнов, "Роняет лес багряный свой убор"

Ро - ня - ет лес ба - гря - ный свой у - бор,
Орехам в си мажоре,

6. Для развития губ и кончика языка. Нижняя челюсть почти неподвижна. Приучает к пению речитативов.

Емкая речитатив

Дж. Россини, "Севильский цирюльник".

Всум-ра-хето-вет спя-щий квартал, и ни-ко-го нет кто-бю-ме-шал,

Оригинал в соль мажоре.

7. Для развития дикции. Все шипящие согласные произносить очень четко.

Н. Урбан

По-вад о-дет скре-же-ша, же-че, ша- ша

8. Для развития четкой дикции и кантилены.

а) Медленно

А. Власов

Доб(ю)- рай(няя) день - (рыбий козь, майский день) При- вет то- ба
Я (ва)- из(па)- сел(ба) - (арава, жон-жон-жон)

б) Медленно

В. Курочкин

Ры- ва- в вес- на
То- от свет в по- лях

9. Для формирования кантилены и основ дыхания.

Умеренно с дактилем

Л. Дельб, Станис Нилоханта
из оперы "Лакме".

Втво- их гла- зах да- вать мне -
(о- чка)

Оригинал в ля-бемоль мажоре.

10. Для выработки кантилены и навыков музыкально-выразительного пения.

а) Умеренно



Не- бо по- сла- ло ан- ге- ла мне, ста- ря- ку, на ра- дость.

Оригинал в ля-бемоль мажоре,

б) Умеренно Хамза, "Эй, рабочий!"



Хэй, на- чи- лай!

Оригинал в ре миноре,

в) Умеренно С. Евбова, "Қалб".



би- ма- тая ю- рак- ки ма қи- лай мей.

Оригинал в соль мажоре,

г) Умеренно Г. Мушаш, "Как хочешь это называй".



Уж, вид- ко, чем лю- бовь сал- ке- е, тем за же- о страш- не- е нам,

Оригинал в си миноре,

ВОКАЛИЗЫ

Переходной формой от упражнений к художественным произведениям служат вокализы. Они больше, чем произведения с литературным текстом, связаны с «технологией» голосообразования, поэтому на первом этапе обучения предпочтение отдают именно вокализам.

Они, как упражнения, попевки, помогают обрести ученику необходимые певческие навыки.

Петь вокализы нельзя формально. Следует выполнять все указания авторов, усвоить музыкальную фразировку, основные динамические оттенки, стараться раскрыть музыкальное содержание.

Вначале поют вокализы с названием нот (но долго не задерживайтесь на этом), а затем переходят к пению на гласные, это развивает исполнительские возможности. В классе иногда полезно пропеть вокализ быстрее, чтобы проверить развитие подвижности голоса.

Педагог по вокалу — это призвание. Искусство преподавания пения, талант педагога подменить невозможно, и вряд ли мы придем к тому, чтобы вокальная педагогика стала точной наукой. В процессе обучения пению практически все решает «вокальное» ухо педагога, его художественный вкус. Большое значение имеет еще и ощущение пения «внутри себя», и конечно же, профессиональная вокальная и педагогическая интуиция. Все эти качества помогают выделить у ученика основные недостатки, наметить верные пути их устранения.

Но это вовсе не должно давать повод утверждениям о несовместимости вокальной педагогики и науки. Научные исследования помогают педагогу, их надо брать на вооружение и использовать в своей педагогической практике.

Педагогу необходимо постоянно работать над собой: знакомиться с новыми произведениями советских и зарубежных композиторов, чтобы не ограничивать потенциальные возможности учащихся, изучать опыт предшественников, а также современных певцов и педагогов, что во многом облегчит подбор репертуара для учащихся.

Помните, что общение и взаимосвязь педагога и учащегося имеет огромное значение и влияет на педагогический процесс. Поэтому педагог должен:

- создать в классе благожелательную, творческую обстановку;
- на уроках быть приветливым, бодрым, жизнерадостным, эмоциональным и вызывать у ученика подобное же состояние;
- быть уравновешанным, терпеливым, заботливым;
- обладать хорошим и подвижным голосом, безупречной интонацией. При показе не петь в нос;

— учить только те типы голосов, которым может принести пользу. Если ученик не понимает педагога, то надо расстаться и чем раньше, тем лучше для ученика;

- помнить, что педагогические эксперименты — это прежде всего сокращение творческой жизни ученика.

Педагог и ученик должны поверить друг в друга, тогда в классе возникнет творческая атмосфера и, что самое главное, только в этом случае совместная работа окажется по-настоящему плодотворной.

Стремитесь к выполнению требований программы по сольному пению и руководствуйтесь в своей работе тремя основными музыкально-педагогическими принципами русской и советской вокальной школы:

1. Единство технического и художественного развития певца при полном подчинении технических задач художественным целям¹.

2. Постепенность и последовательность в овладении мастерством пения.

3. Индивидуальный подход к учащимся.

Исходя из **первого принципа**, развивайте ученика всесторонне — его воображение, эмоциональность, красоту звучания, умение фантазировать, поэтическое мышление, художественный вкус. Вокально-технические навыки выработать следует на упражнениях, а закреплять — на художественных произведениях. Прививайте художественное исполнение произведений, не допускайте формального их пропеваания. Воспитывайте в певце артистизм.

Отсутствие у большинства поступающих в училище музыкального образования, развитого музыкального слуха тормозит желаемое продвижение ученика. Терпеливо и настойчиво тренируйте внутренний слух учащегося приучайте его осознавать и контролировать свои ощущения.

Второй принцип рекомендует идти от простого к сложному. Поэтому не торопитесь с расширением диапазона, отталкивайтесь от натуральных звуков, укрепляйте середину голоса.

На первом этапе обучения помогите получить «музыкальный инструмент», то есть займитесь постановкой голоса, а уже затем учите пользоваться этим инструментом. Часто от неподготовленных и неопытных учеников мы хотим получить быстрее и больше того, что они могут сделать и дать — отсюда и возникает неудовлетворенность учеников вначале собою, а потом и занятиями.

Обучая, постоянно работайте над:

- развитием дыхания и артикуляционного аппарата;
- использованием резонаторов;
- расширением диапазона, но при этом следует «идти» за голосом, не перегружая его в грудном регистре, не увлекаясь «верхами», а также громким, подчас форсированным пением — не «тяните» голос как «вверх», так и «вниз»²;
- связным пением (связывая один звук с другим без «подъездов») и округленным звуком;

¹ В понятие «вокальная техника» входит: правильная опора дыхания и звука, умение петь близким и округленным звуком, в высокой позиции; кантиленное и речитативное пение, гибкость и подвижность голоса; владение *f*, *p* и филированием звука, мелизмами: ясная и четкая дикция, точное интонирование. Понятие «средства художественной выразительности» включает умение петь легато, стаккато, грамотное использование оттенков, цезур, фразировки, дыхания.

² Профессор МДОЛГК имени П. И. Чайковского Г. Тид говорил, что для басов расширение диапазона как вверх, так и вниз — проблема, они развиваются и в ту, и в другую сторону одинаково тяжело, поэтому вредно для певца форсировать этот процесс. Если у баса хороший «низ», то развивая «верх», надо постоянно проверять, сохраняется ли «низ» и, если есть какие-либо нарушения, то следует приостановить развитие «верха». Если у баса нет «низа», то важно укреплять середину, ни в коем случае не идти вверх (выше *do*) и вниз диапазона, пока не освободится гортань. Чрезмерное увлечение развитием верхнего регистра может привести к потере уже имеющихся звуков нижнего. Только когда голос обретет хорошие, свободные звуки нижнего регистра, тогда можно пробовать опять развивать звуки верхнего. У баритона всегда труднее добиться полного диапазона, чем у баса, поскольку у последнего смешанный регистр меньше.

— уравниванием и выравниванием звучания, помня о переходных нотах;

а также следите, чтобы:

— не было горлового нажима; глотка не зажималась шейными мышцами;

— гортань была спокойна, неподвижна, открыта и несколько опущена вниз; нижняя челюсть свободная, язык ненапряженный; положение лица, глаз и рта естественное. Надо изучить, какая форма рта способствует лучшему звучанию голоса данного ученика. Нельзя требовать от всех одной формы открытия рта (классической улыбки).

Вырабатывайте высокую позицию (высокое звучание ощущается между глазами или бровями) и собранный звук — это дает звучность, полетность, металл голосу и раскрепощает артикуляционный аппарат. Высокую позицию нужно сохранять при движении мелодии как вверх, так и вниз. Добивайтесь одной окраски звука, легато, точной интонации.

Не останавливайте часто ученика, даже если у него что-либо не получается, а также не разрешайте ученику останавливаться самому. Частые остановки вызывают нервозность.

Третий принцип советует индивидуально подходить к каждому ученику, учитывать его данные, возможности, силу голоса, tessitura, вокальную и общемузыкальную подготовку.

Как можно быстрее постарайтесь изучить и понять характер ученика, достоинства и недостатки его голосового аппарата, работоспособность, внимание, восприимчивость и т. д. Достаточно изучив ученика, настойчиво и терпеливо исправляйте его недостатки, находите «свой» язык для каждого ученика.

В работе с начинающими певцами все установки должны быть лаконичными: не будьте многословными, не перегружайте требованиями, не ставьте одновременно много и разноцелевых задач. Сосредотачивайте внимание на главном, наиболее существенном — это правильное голосообразование, сохранение дыхательной установки, опора дыхания.

При обучении целесообразно использовать как рассказ, так и показ. Применяйте образные выражения, если они помогут достичь конечной цели. Помните, что гораздо результативнее прием «предложить, убедить», чем «навязать», особенно в жесткой форме.

Не переоценивайте возможности ученика. Репертуар, не свойственный для данного голоса, непосильный по tessiture и диапазону, технически и эмоционально сложный весьма отрицательно сказывается на голосообразовании, ведет к перегрузке, сковывает певца, нередко вызывает болезни голоса и как результат — тормозит его развитие.

Составляя индивидуальный план, четко представляйте, для чего вы даете петь ученику то или иное художественное произведение. Выбор всегда должен быть целенаправленным. В художественных произведениях кроме решения собственно художественных задач, должно продолжаться закрепление навыков и приемов, вырабатываемых упражнениями и вокализмами. Для этого в учебно-репертуарном багаже педагога необходимо иметь большое количество произведений, сгруппированных, по крайней мере, по двум признакам:

ОСОБЕННОСТИ СТРОЕНИЯ И ХАРАКТЕР ПРОИЗВЕДЕНИЯ:

умеренный, темп, небольшой диапазон, удобная тесситура, несложный мелодический и ритмический рисунок;

плавное, постепенное движение;

небольшие интервалы;

скачки в мелодии;

скачки сверху вниз;

короткие фразы;

длинные (широкие) фразы и медленный темп;

высокая тесситура;

спокойный темп, плавное голосоведение, удобная тесситура;

лирические произведения в умеренном темпе;

колыбельные песни;

народные песни;

веселые, игривые, танцевальные в подвижном темпе;

непрерывная мелодическая линия в быстром темпе;

ладовая напряженность, интонационная насыщенность, эмоциональная приподнятость;

вокально-технически сложные.

ЭТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ ПОМОГАЕТ ВЫРАБОТАТЬ:

«центр» голоса, ровное, светлое звучание, умение сглаживать регистры;

спокойное дыхание и хорошую кантилену;

ровность звучания и умение равномерно расходовать дыхание;

навык петь тесно, не выявляя скачки голосом;

высокую позицию и сохранить ее; правильное дыхание, не перегружает его, не утомляет голос;

певучий и ровный звук, развивает спокойное, широкое, нефорсированное дыхание и приучает экономно его расходовать;

высокую позицию, которая дает яркость, легкость и ровность звучания;

хорошую опору, ровный, спокойный звук, кантилену и широкое дыхание;

мягкое, нежное звучание голоса;

высокую позицию, ровность и мягкость звука. Требуют выразительности исполнения, теплоты в голосе;

напевность, искренность интонации, выразительное исполнение;

легкий звук, подвижность голоса, ясную и четкую вокальную дикцию;

ясную дикцию, навыки быстрого взятия дыхания и равномерного его расходования, неперегруженного вдоха;

исполнительскую яркость;

подвижность, гибкость и легкость голоса.

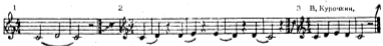
Вначале всегда лучше давать петь несложные в техническом отношении, напевные, мелодичные, задушевные произведения.

Вялым ученикам полезно давать петь произведения активные, подвижные и, наоборот, чрезмерно импульсивным, эмоциональным — спокойные. Общий же принцип, которого педагог должен придерживаться — это чередование спокойных, протяжных произведений с подвижными, живыми.

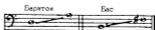
Для того, чтобы за годы обучения учащийся успел овладеть современным музыкальным языком и выработать соответствующие слуховые навыки, желательно с первых шагов включать в репертуар массовые советские песни, несложные произведения современных авторов, а для хорошего их усвоения вокальные упражнения строить на современном интонационном материале. Не навязывайте произведение ученику, если оно ему почему-либо не нравится.

Обучение пению начинайте с определения корпуса поющего. Правильное, свободное и эластичное положение корпуса влияет на дыхание и обеспечивает стабильность положения гортани. Корпус должен быть активным, но не напряженным и не опущенным, поза — красивая, естественная, непринужденная (как будто меряете новый костюм). Для этого надо, чтобы плечи ученика были слегка раздвинуты, грудная клетка приподнята (при пении она не должна спадать). Голова не слишком поднята вверх и не опущена чрезмерно вниз. Обязательно контролируйте, чтобы ученик опирался на обе ноги, либо одну из них слегка выдвинул вперед (ноги при этом упругие). Руки мягкие, опущены вниз или спокойно сложены, ими не делают лишних движений, локти отодвинуты от себя. Под мышками должна ощущаться полная свобода.

На первых порах вокальную технику развивайте на небольшом участке диапазона. Для этого отыщите в голосе ученика зону наилучшего звучания — это, как правило, центральный участок диапазона. Вначале можно предложить спеть ряд простых упражнений, например:



Начинать удобнее с низких для данного голоса звуков и довести до высоких: бас — до звука *до*¹, баритон — до *ми-бемоль*¹. Заметьте, какой звук интонируется светло, естественно и легко. Запомните его и при работе постоянно от него отталкивайтесь. У баса это будет примерно *ми*, у баритона — *соль*.



Зоны наилучшего звучания
(центральный участок диапазона)

Бесспорно, что голос хорошо и быстро развивается, если верно определен его тип и характер. Это очень важный и ответственный момент начального этапа обучения пению и поэтому требует от педагога большого внимания.

Главные, определяющие признаки голоса — его тембр и диапазон, а также способность выдерживать тесситуру. До настоящего времени наука, к сожалению, не выработала единого метода для определения типа и характера голоса певца. Педагоги-практики определяют его по совокупности нескольких признаков:

— по тембру. Но следует иметь в виду, что от подражания кому-либо, от неправильного пения тембр может оказаться деформированным, а истинный, природный тембр появится только в результате занятий под руководством квалифицированного педагога;

— по диапазону. Но и диапазон — не всегда самый яркий показатель типа голоса, поскольку у начинающих он бывает либо расширенным, либо укороченным. Кроме того, иногда нижние звуки имеют естественную тембровую окраску, а верхняя его граница размыта и т. д.;

— по месту расположения и манере пения переходных звуков от середины к нижней и верхней границам. У начинающих певцов переходные звуки ощущаются достаточно хорошо;

— по месту расположения натуральных или примарных тонов. Это примерно: *до*¹ — у тенора, *ля* — у баритона, *фа* — у баса;

— по способности выдерживать тесситуру. Важный признак в выявлении типа голоса. Понятие «тесситура» отражает тот звуковой участок, где голос должен уверенно держаться при исполнении данного произведения. Так, если он упорно не держит теноровой тесситуры, то, вероятно, это баритон;

— по длине и толщине голосовых связок. У басов они самые толстые и длинные; чем выше голос, тем они тоньше и короче. Но иногда встречаются и исключения.

— по внешности. Этот признак не разработан в науке, не классифицирован и поэтому не всегда верен. Некоторые врачи считают, что у драматических теноров строгие гортани и ее развитие отражается на внешнем облике: крепкие физически, с хорошим голосом драматические тенора имеют маленький рост и т. п.

ТИПЫ МУЖСКИХ ГОЛОСОВ

Все мужские голоса (они, как известно, звучат октавой ниже женских) можно разделить на три группы — высокие, средние и низкие.

Высокие голоса

Нижняя граница их диапазона — *до* малой октавы.

Тенор альтино — самый высокий мужской голос. По характеру нежный, прозрачный, легкий, но не очень сильный. Низкие звуки слабые, но зато свободно владеет крайними верхними звуками своего диапазона — *ре*², *ми*². Несколько напоминает женский голос.

Тенор лирический — легкий, подвижный, имеет нежную, теплую и серебристую окраску. Сила голоса небольшая, нижние звуки слабые, но вверх идет свободно до звука *до*².

Тенор лирико-драматический — средний между лирическим и драматическим тенорами, обладает достоинствами и того, и другого. Может исполнять партии широкого диапазона, но не способен достичь силы драматического тенора.

Тенор драматический (героический) обладает густым, насыщенным тембром, большой силой звука. По тембру несколько напоминает лирический баритон. Малоподвижен, не всегда может брать *до*².

Тенор характерный — это не тип голоса, а скорее сценическое амплуа, поэтому термин «характерный» вовсе не говорит о том, что эти голоса непременно обладают характерным тембром. Характерными становятся обычно тенора, которые по тем или иным причинам не могут исполнять сложные партии. Чаще всего — это отсутствие полноценных нижних, либо верхних звуков, либо и тех, и других при хорошо звучащей середине диапазона. Свои голосовые недостатки они компенсируют, как правило, прекрасным сценическим мастерством.

Средние голоса

Нижняя граница их диапазона — *соль*₁.

Лирический баритон имеет красивый «бархатный» тембр, хорошо подвижен, звучит мягко, лирично, нежно. Легко идет вверх до *соль*¹, иногда *ля*¹. Нижние звуки зачастую слабые. По характеру напоминает драматический тенор.

Лирико-драматический баритон — голос со светлым, ярким тембром. Занимает среднее положение между лирическим и драматическим баритонами и поэтому может с успехом исполнять как лирические, так и драматические партии.

Драматический баритон обладает густым, «мужественным» тембром. Голос сильный, но менее подвижный, чем другие средние голоса. Наверху может брать *соль*¹. Тембральная окраска нижних звуков приближается к верхним звукам высоких басов.

Низкие голоса

Нижняя граница их диапазона — *фа*₁.

Бас-баритон — имеет характерный басовый тембр, но довольно свободно может петь и в баритоновой tessiture.

Высокий бас (лирический, кантанта [певучий]) близок драматическому баритону, но отличается от него более густым басовым тембром, мягкостью и отсутствием баритоновых «верхов» (может подняться только до *фа*¹). Звучит светло и ярко. Особенно сильны и звучны низкие ноты.

Центральный бас обладает ярко выраженным басовым тембром. Звучит ровно на протяжении всего диапазона. Верхняя граница диапазона *фа*¹.

Низкий бас (бас профундо) — густой голос с глубокими, мощными низкими звуками. Вверх может подняться до mi^1 .

Бас-октавист имеет ограниченное количество низких звуков. Внизу может брать $фа_3$.

Бас-буфф (характерный) — это так же, как и в случае с характерным тенором не тип голоса, а сценическое амплуа.

ОШИБКИ ПРИ ОПРЕДЕЛЕНИИ ТИПА И ХАРАКТЕРА ГОЛОСА

Часто ошибки при определении типа и характера голоса у начинающего певца происходят тогда, когда голос неярко выраженный, сомнительный. Поэтому лучше начинать работать над серединой и затем станет очевидно, в какую сторону легче развивается голос.

Следует иметь в виду, что любой драматический голос обязательно должен пройти «лирическую» школу, поскольку при преждевременной драматизации он, как правило, теряет свежесть, серебро и характерный тембр. Всегда начинайте заниматься, ориентируясь на лирический голос.

Бывает, что голос чуть-чуть насыщен, и уже тенор начинает казаться баритоном, а баритон — басом. Обычно в таких случаях стремятся как можно дольше держать голос на середине диапазона. Помните, однако, что в этой тембровой насыщенности не последнюю роль играют грудные резонаторы, и если голос передержать на середине диапазона, то возникает опасность потерять (или не приобрести) весь диапазон.

Иногда драматический тенор принимают за лирический баритон. Один из определяющих признаков — различные диапазоны этих голосов. Но у драматического тенора из-за недостаточного или плохого владения дыханием, либо чрезмерно опущенной гортани верхние звуки могут появиться не сразу и тогда при пении на **a** крикливость и открытость будет заметна со звуков do^1 , re^1 . У баритона же этот эффект возникает на звуках $си$, do^1 .

Путают также драматический баритон с басом, так как диапазоны этих голосов очень близки. Для правильного определения типа голоса решающее значение имеют: тембр, нижние и переходные звуки.

Бывает и так, что увлечение до поступления в профессиональное учебное заведение эстрадной музыкой (пение в микрофон, подчас «не своим» голосом) зачастую не позволяет начинающему певцу в полной мере проявить свои вокальные и слуховые данные, а педагогу их определить.

Таким образом, окончательный вывод о типе и характере голоса можно сделать только после того, как учащийся овладеет элементами дыхания и звукообразования, приемом прикрытия звука, будет приведена в свободное состояние гортань, нормально установлены органы артикуляции.

НЕДОСТАТКИ РЕЧЕВОГО АППАРАТА И ГОЛОСООБРАЗОВАНИЯ

Педагоги должны знать часто встречающиеся недостатки речевого аппарата, голосообразования и основные, апробированные способы их устранения. Недостатки бывают врожденные (органические) или возникшие в результате какой-либо болезни (неорганические). Некоторые дефекты не поддаются лечению и исправлению, поэтому людей, у которых они есть, обучать пению не рекомендуется. Это:

- плохой природный музыкальный слух;
- сильная гнусавость. Возникает из-за дряблости небной занавески вследствие перенесенных инфекционных болезней;
- «стертый» голос. Образуется из-за переутомления голосовых связок.

Дефекты речевого аппарата порождают неправильное произношение согласных звуков и в результате нарушают нормальную правильную речь. Исправить дефекты речи поможет врач-логопед, а также упорная систематическая тренировка и постоянный самоконтроль. Произношение может быть нарушено и функциональным расстройством отдельных участков центральной нервной системы. В этом случае требуется вмешательство врача-психиатра.

Органические недостатки речевого аппарата:

- дефекты в строении зубов: редко расставленные или слишком короткие зубы, несмыкание зубов, отсутствие передних зубов и т. д.;
- неправильное смыкание челюстей при резко выдвинутой или вогнутой нижней или верхней челюсти;
- длинный, толстый, а поэтому малоподвижный, неповоротливый язык иногда служит причиной сюсюканья и шепелявости;
- короткая уздечка (перепонка, прикрепляющая язык к нижней челюсти) бывает причиной картавости.

Неорганические недостатки могут быть обусловлены неправильным пользованием той или иной частью речевого аппарата при нормальном его устройстве. Причиной возникновения подобного рода недостатков чаще всего оказывается небрежное воспитание речи ребенка, отрицательный пример окружающих (дефекты речи у родителей, педагогов, товарищей).

Неорганическое нарушение речи, в основном, зависит от неправильного положения языка, недостаточной его гибкости при произнесении согласных. Например, при картавости вибрирует не кончик языка, а маленький язычок, поэтому в речи отсутствует или сильно искажается звук *р*. Картавость исчезает тогда, когда начнет вибрировать кончик языка, а маленький язычок будет находиться в состоянии покоя. Для исправления же твердого *л* полезно при его произнесении слегка зажать кончик языка между передними зубами.

Неверное, бесконтрольное пение до поступления в профессиональное учебное заведение — одна из главных причин возникновения неорганических и, к сожалению, очень устойчивых недостатков голосообразования учащихся. С ними постоянно приходится бороться, так как певец периодически к ним возвращается, и поэтому требуется много времени и терпения для их окончательного устранения.

В результате правильного вокального воспитания можно полностью преодолеть недостатки голосообразования, добиться улучшения тембра и хорошего, красивого звучания голоса.

Неприятный тембр — врожденное качество, обусловленное анатомическими особенностями голосового аппарата. Напомню, что тембр зависит от различного сочетания обертонов по высоте, силе и их количеству. В процессе обучения при согласованной работе голосовых связок и дыхания, при верном использовании глоточного, носоглоточного и ротового резонаторов, при выразительном пении и правильной мимике тембр голоса может улучшиться.

Короткое дыхание. При правильной работе с учащимся над дыханием этот дефект можно исправить.

Поверхностное (ключичное) дыхание чаще всего встречается у женских голосов, но бывает и у мужских. Исчезает после привития костоабдоминального дыхания.

Причиной некоторых недостатков голосообразования оказывается неправильная работа гортани, когда чрезмерно смыкающиеся голосовые связки на гласных *и, е* зажимают горло, и звук становится зажатым, горловым или плоским.

Зжатый звук возникает от напряжения мышц глотки, зѣва, языка, нижней челюсти, губ, в результате чего зажимается гортань. Это влечет за собой, как правило, чрезмерную напряженность лица, шеи, рук, ног и корпуса певца. Рекомендуем петь «на внутренней улыбке», поскольку она снимает напряжение с гортани и открывает ее. Хорошим средством является также придыхательная атака — исполнение упражнений на *ха* таким образом, будто певец старается не петь, а выдыхать находящийся в легких воздух, постепенно включая в этот выдох и голос. Придыхательную атаку можно применять также в тех случаях, когда шейные мускулы ученика чрезмерно напряжены. Используя придыхательную атаку, следите за тем, чтобы она не переросла в устойчивую привычку. Поэтому важно не пропустить момент, когда следует переходить на мягкую атаку.

Сочетание *ха-о* успокаивает гортань, снимает скованность, дает точную мягкую атаку, исключает возможность «подъездов». *Ха* следует говорить с точной атакой, четко произнося *х*. Полезно петь также на *у, о* и далее на *я, ла*, но не открытым звуком, особенно в верхнем регистре. Снимает напряжение и пение на слоги *га-го-гу*, в которых *г* нужно стремиться произносить с мягким украинским оттенком.

Упражнения, которые устраняют этот недостаток, выбирайте недлинные, но достаточно подвижные. Звуки *и, е*, способствующие зажатости горла, из упражнений должны быть исключены.

Горловой звук преобладает у мужских голосов. Он возникает тогда, когда зажимается нижняя челюсть, а также зажатый звук сочетается с неверной работой голосовых связок. При зажатом и горловом звучании создается впечатление, что звук как бы выжимается, с усилием проходит через гортань. Образование горлового звучания обусловлено также положением языка: корень его запрокидывается, отчего надгортанник прикрывает гортань и давит на нее. Эту причину легко устранить — при пении на *а* язык встанет горбом,

кончик его отойдет от нижних зубов и далеко отодвинется назад. Для освобождения гортани и языка нужно петь упражнения на у, вву, затем на ву-о-а, как бы «выдувая» голос. Помогает и «мычание» на нижних звуках.

Еще одна причина горлового пения — положение гортани, когда язык лежит естественно, а мускулы глотки во время пения чрезмерно сжимаются. В этом случае для освобождения гортани надо петь упражнения на а, о, придыхательное украинское г или узбекское г, fff-а, fffо-ffffа. Пение гамм также помогает избавиться от горлового призвука.

Часто наблюдается и такое явление, когда у певцов в разговорной речи нет горлового зажатия, а оно возникает только при пении. В этом случае можно попытаться избавиться от такого дефекта с помощью разговорной речи. Для этого сначала надо быстро произнести ми-ми-ми на любом звуке в середине диапазона (оптимальными будут фа-соль для баритона; ми-фа для баса), а затем от речевого ми перейти на певческое и. Можно использовать другие слоги, пример: да-да-да — а, на-на-на — а, не-не — а.

Плоский (открытый, «белый») звук имеет неприятный горловой тембр. Открытое звучание производит впечатление однообразия, бескрасочности и, кроме того, вызывает напряжение голосовых связок. В академическом пении плоский звук — признак плохого вкуса. Но в некоторых национальных культурах (в узбекской, таджикской, туркменской) используют подобную манеру пения при исполнении профессиональных произведений устной традиции (катта-ашула, вокальных частей макомов и др.). И если учащийся раньше пел в такой манере, то при обучении академическому пению плоский звук иногда может прорываться.

Чтобы избавиться от этого дефекта, не следует растягивать рот горизонтально. Надо нижнюю челюсть опустить вниз, стараться округлять гласные а, е, и. Помогает пение на глухие о, у, на слоги ма, мо, ла, ло, ву, ду-до-да.

Неправильное положение рта — ярко выраженный и серьезный недостаток, влияющий на голосообразование. Возникает от зажатости нижней челюсти. Певец не может хорошо открыть рот и показать свой голос, быстро устаёт, не способен петь музыкально и выразительно. Такая зажатость вызывает подтягивание вверх гортани, приводит ее в неестественно высокое положение, что придает голосу горловой оттенок. Скованность же нижней челюсти вместе с напряженным языком приводит к изменению ротового резонатора и, как следствие, сильно ухудшает дикцию и существенно влияет на тембр голоса. Борьба с этим недостатком приходится длительное время. Иногда опустить нижнюю челюсть помогает легкое нажатие указательным пальцем на подбородок.

При зажимающейся нижней челюсти и лица не давайте сложные упражнения, не требуйте петь на *f*, поскольку это увеличит напряжение и приведет к еще большему зажатию. Можно начинать тренировать мускулы губ и лица без звука, а затем петь на слоги ба-бэ-би, фа-фу, за-зу, ми-я (негромко или звуком средней силы). При пении на *рэ* или *рэ-а* освобождаются корень языка и гортань.

Следует петь обычные упражнения, но в медленном темпе:

а) Медленно б) в)

Да-а-а-а-а До-а-а-а-а Да-а-а-а-а
Па-а-а-а-а Па-а-а-а-а

г) Умеренно д) Тем.

Ма-а-а-а-а, Ми-а-а-а-а-а, Му-а-а-а-а-а, Мя-а-а-а-а-а Па-а-а-а-а
Пи-а-а-а-а-а

Можно петь упражнения и в быстром темпе с названием нот, а также упражнения для развития подвижности губ:

а) Быстро б) А. Троппельская,

Да-а-а-а-а, ба-а-а-а-а, би-а-а-а-а-а, бу-а-а-а-а-а Да-а-а-а-а
па-а-а-а-а, пи-а-а-а-а-а, бу-а-а-а-а-а

Певец должен тренироваться перед зеркалом, сначала проговаривая, а затем пропевая гласные **а, о, у**.

Легко можно почувствовать зажатость нижней челюсти, поднеся под нее ладонь тыльной стороной. Поскольку нижняя челюсть тесно связана с механизмом голосообразования, то при пении она, если не зажата, будет опускаться свободно и эластично.

Носовой (гнусавый) звук образуется из-за вялости мягкого нёба, когда оно не поднимается или заложены носовые проходы. Носовой звук учащийся может легко почувствовать, если зажмет пальцами нос.

При голосообразовании большую роль играет мягкое нёбо: расслабленное и инертное, оно может закрыть выход звуковым волнам в рот и направить их в нос, отчего звук и становится гнусавым. При нормальном звучании (на **а**) язык лежит спокойно, а нёбную занавеску надо поднять настолько, чтобы она приняла вид дуги, за которой свободно бы различалась задняя стенка глотки. При поднятой нёбной занавеске исключается образование носового звука. Поднимать (но не перенапрягать!) мягкое нёбо можно, используя механические упражнения перед зеркалом. Перенапряжение мягкого нёба отрицательно скажется на качестве звука.

Учиться поднимать мягкое нёбо надо при вдохе через нос, зевком, используя:

- украинское произношение звука **г** или узбекские **к, г, х;**
- специальные упражнения на **а** (рот широко открыт). Проверьте, поднимается ли нёбная занавеска;
- упражнения на **о, у** (эти гласные больше всего способствуют сокращению нёбной занавески), с переходом к **а** и, наконец, к **е, и;**
- мягкую атаку при пении;
- пение упражнений на активно произносимые слоги **да, па-ба, ба-ба-би, га-го-гу, ку, ко** и т. д.;
- согласные звуки. На **б, п, л, г, ф** мягкое нёбо полностью пере-

крывает ход в носоглотку. Не забывайте, что при произнесении *м*, *н* мягкое небо несколько поднимается, но проход в носоглотку остается достаточно широким, поэтому в упражнениях они не очень удобны. Эти упражнения лучше петь в быстром темпе и небольшом диапазоне.

Конечный результат будет положительным в том случае, если мягкое небо начнет подниматься автоматически.

Вибрато — это особый способ звукоизвлечения, своеобразная пульсация звука, придающая певческому голосу дополнительные особые краски. Легкое вибрирование голоса аналогично вибрации струн на смычковых инструментах. В обычной человеческой речи вибрато нет. Певческое же вибрато придает звуку приятный, ласкающий, живой, трепещущий, выразительный характер, украшает его тембр.

Наиболее благоприятное вибрато возникает при пульсации гортани около шести колебаний в секунду. Вибрато можно воспитывать через правильное состояние гортани в процессе постановки голоса, добиваясь естественного его звучания. Следует оговорить, что это очень сложный процесс, поскольку не всякий учащийся в состоянии услышать вибрато своего голоса. Но каждый может ощутить его, приложив ладонь к гортани во время пения.

Нарушение вибрато оказывается причиной появления некоторых дефектов голосообразования — гудкообразности, качания голоса, тремоляции.

Гудкообразность («прямой» голос) — это качество звука, лишённого вибрато, голос ощущается как прямой, невыразительный, неинтересный, «мертвый». Для устранения недостатка необходимо снимать напряжение и скованность с гортани, искать естественное звучание. Помогают упражнения с быстрым чередованием соседних по высоте звуков — как бы подготовка к трели, а также работа над ней.

Качание голоса возникает при скорости вибрато гортани менее шести колебаний в секунду. Оно связано также с неумением пользоваться дыханием или слабостью дыхательных мышц, теряющих способность поддерживать одинаковое надсвязочное давление воздуха. Качание голоса происходит еще и от форсирования звука, перегрузки гортани и неправильного пения. Иногда колебание гортани при сильном напряжении вызывает колебание челюсти и языка. Здесь опять-таки надо постараться снять напряжение гортани и форсировку. Для исправления этого дефекта чрезвычайно полезны упражнения с плавным мелодическим движением, негромкое пение на *о*, *у*, с закрытым ртом («мычание»). Процесс исправления качания голоса — сложный и длительный, но, к сожалению, не всегда усилия педагога и учащегося приводят к желаемому результату, и иногда этот недостаток ликвидировать до конца не удается.

Тремоляция (дрожь, «барашек») возникает при скорости вибрато гортани более шести колебаний в секунду. Недостаток вызывает переутомление голосового аппарата (громкое или длительное пение, увлечение высокими звуками и т. п.). В результате мускулатура, окружающая гортань, ослабевает и становится недостаточно устойчивой.

Устранение тремоляции достигается приведением гортани в устойчивое состояние и сохранением его во время пения. Начинать следует с очень коротких звуков, в характере мартеллато (резко), петь медленно в диапазоне октавы, обязательно избегая на первом этапе выдержанных звуков в конце упражнений (тесситура меняется в соответствии с типом голоса):

В. Мордвинов.

А, а, а, а, ... А, а, а, а, а А.....

А..... А.....

Можно легко проверить, исчезает ли тремоляция в голосе, закончив упражнение на длительно выдержанной ноте. Если появились успехи, то постепенно включайте упражнения, в которых чередуются выдержанные звуки на и, со стаккато — на а.

Си - а, о, а Ск - а, а, а, а, а

Форсированный звук («крик») — это пение, при котором голосовой аппарат работает с явным перенапряжением. При форсировании чрезмерно высокое подсвязочное давление вызывает перенапряжение сомкнутых голосовых связок, снижается амплитуда их колебаний, а следовательно, и сила певческого звука. Форсированное пение ведет к усталости голоса, к детонации (обычно к понижению тона), ослаблению полетности, обедняет, ухудшает и стирает тембр; голос раскачивается, тремолирует и, в результате — разрушается.

Избавление от этого недостатка происходит постепенно. Певца, привыкшего к форсированному пению, нельзя сразу переводить на облегченное звучание, иначе голос может «сойти с опоры» и потерять профессиональное звучание. Отвыкать от чрезмерных напряжений мышцы должны без ущерба для их тонуса. Рекомендуем выбирать спокойные, изящные или, наоборот, быстрые, но в техническом отношении легкие произведения. Петь их непременно музыкально, мягко, легким звуком, без крика, не более чем средним звуком. Дышать легче, делать небольшой вдох.

Короткие упражнения в быстром темпе меньше провоцируют форсировку звука в отличие от протяжных и медленных.

Напряженное пение. Для устранения этого недостатка следует развивать беглость, гибкость голоса, освобождая голосовой аппарат от лишнего напряжения. Этому помогает исполнение светлых лирических произведений.

Тяжелое пение. Причина его — плохая подвижность голоса. Избавлению от этого недостатка помогает работа над развитием техники владения голосом с помощью упражнений, а также гамм и арпеджио, постепенно доведенных до быстрого темпа. Специального внимания требует и пение на стаккато. Произведения на первых порах надо давать в техническом отношении легкие, но подвижные.

Сипота и шипение возникают от инертности и дряблости голосовых связок, неплотного их смыкания (чаще всего на низких для данного голоса звуках его диапазона). Обычно этот дефект появляется после заболевания какого-либо органа звукообразования, а также служит одним из основных признаков незавершившейся до конца мутации.

Для исправления полезно применять твердую атаку, петь на стаккато, выдерживать последнюю ноту в упражнениях, повышать позицию звучания, петь на гласной и.

У певцов с остаточными признаками мутации при осторожных и систематических занятиях сип довольно быстро исчезает в результате активной работы голосовых мышц и их развития.

Хрипота возникает при заболевании связок (покраснение, узлы, паралич, парез), что приводит к их неполному смыканию или недостаточной активности гортанной мускулатуры. Хрипоту на нижних звуках диапазона может вызвать форсирование верхнего регистра. Лучшее средство в этом случае — укреплять середину диапазона.

При хроническом хрипе рекомендуем обратиться к врачу и выдерживать режим молчания.

Треск получается при возникновении неприятного призвука в голосе. Может исчезнуть, если привести в должную норму голосообразующий аппарат и выработать устойчивые навыки правильного пения, но, к сожалению, не всегда.

Пестрота звучания — когда нет единой вокальной линии, ровного звучания во всех регистрах. Здесь следует работать над «облагораживанием и округлением» звука, над устранением открытого, плоского звучания, умением экономно и равномерно расходовать дыхание на гласных, выравнивая их звучание.

Унылый («плаксивый») звук. Главным средством его устранения служат художественные произведения преимущественно радостного, восторженного характера.

Плохая кантилена (отсутствие легато). Напевность зависит от протяженности гласных и правильного разделения слогов в пении — присоединения согласного к последующему слогу и правильного дыхания, которое при смене слогов и слов следует удерживать.

Большую пользу приносит исполнение протяжных произведений — певучие вокализы, русские народные, колыбельные песни, различные попевки на мотивы медленных лирических песен.

Глубокое слово и звук. Образуются в том случае, когда корень языка провален. Обратите внимание на артикуляционный аппарат — необходимо преодолеть скованность губ, языка, челюсти, добиваться ясного и четкого слова, а также устранить недостатки в работе гортани и перенапряжение в дыхании.

Следите, чтобы учащийся хорошо «посылал звук вперед». Этому помогает произношение слогов и пение на них: ма-мэ-ми-мо-му, за-зэ-зи-зо-зу, «мычание», звонкие гласные и, е. Очень полезно петь на слог но.

Широкое слово и звук возникают при пении на расширенной глотке. Это одна из наиболее опасных ошибок, поскольку появляется привычка чрезмерно густить звук, которая обедняет тембр голоса, уменьшает остроту, яркость и полетность. Подобная манера пения влечет неправильное положение подсвязочного пространства, тенденцию к форсированию звука, «драматизации» голоса, что, в конце-концов, губит его. При тенденции к расширенному слову и пению полезно петь на слоги ой-ой-ой.

Детонация (неточное интонирование) возникает по многим причинам. Она может быть результатом неразвитости природного слуха, отсутствия координации между слухом и голосом, неправильного дыхания (от чрезмерного или вялого вдоха), пения без опоры, неправильного направления звука, неблагоприятной настройки звукообразующего аппарата, неумелого пользования головным резонатором, плохого ощущения ладовой организации, общей физической слабости, слабости мышц голосового аппарата (его болезни, усталости), нервного истощения, пения во время мутации, отсутствия самоконтроля, невнимательного отношения к пению, волнения, плохой акустики, душного помещения.

Дефект исправляется правильным воспитанием музыкального слуха и голоса, соблюдением певческого режима, регулярными занятиями не только в классе сольного пения, но и сольфеджио.

Труднее всего интонируется малая секунда и поэтому постоянная работа над ее чистым звучанием поможет развить точную интонацию учащегося.

Если детонация происходит из-за недостаточно развитого слуха или когда учащийся не привык к звучанию фортепиано, то в начале полезно спеть два-три несложных упражнения на мм, делая вдох только через нос (тогда не опускается нёбная занавеска и учащийся лучше себя слышит), а затем — по полутонам вверх и вниз попевку из этих же упражнений на мм, после чего тут же повторить ее на слоги на или нэ полным голосом. Как правило, через несколько занятий учащийся начинает ориентироваться в высоте звуков и можно переводить его с «мычания» на пение полным голосом.

При нечистом интонировании чрезвычайно полезно петь упражнения без сопровождения, а иногда и с закрытыми глазами.

Детонация (понижение тона) часто возникает от злоупотребления грудным звучанием, плохой артикуляции, низкой позиции, неправильного дыхания, вялого пения без опоры. В этом случае нужно укреплять дыхание путем активного вдоха, твердой атаки, пения медленных упражнений на выдержанных звуках в центре диапазона на слоги ди-дэ-до-да.

Детонация (повышение тона) — образуется в результате перенапряжения связок, излишнего использования головного звучания, поверхностного дыхания, а также от невнимательности, рассеянности.

сти. Заставьте учащегося не думать о посторонних вещах и сосредоточиться.

Детонация — один из самых серьезных и трудноисправимых дефектов, поэтому для его исправления требуется много времени, большого напряжения и педагога, и учащегося.

Подъезды возникают вследствие неправильного звукообразования или плохого вкуса. Например, вместо ийя поют ийя и т. п. Этот недостаток легко устраним, необходимо лишь постоянное внимание.

Плохая дикция зависит от неправильного формирования гласных звуков, от нечеткого и вялого произнесения согласных и отсутствия логического ударения в слове и фразе. Полезно перед зеркалом беззвучно проговаривать текст произведения, четко декламировать его вслух, иногда удваивая согласные.

Следите, чтобы слово звучало «близко», а это зависит прежде всего от высокой позиции и верного формирования звука.

Скованность порождается многими причинами, но на первом месте стоят факторы психологического характера. Помогают ежедневная утренняя зарядка, занятия физкультурой, а также ритмикой и танцем.

В классе во время пения можно рекомендовать ученику делать легкие движения руками, головой (влево, вправо), немного «пританцовывать», слегка двигаться и т. д.

Быстрая утомляемость может быть связана с общей физической или психологической усталостью, переутомлением органов звукообразующего аппарата. Голос теряет свежесть и звучность, ощущается боль в горле. Радикальное средство — полный отдых, а в профессиональном смысле — абсолютное молчание.

Мутация. В переходном возрасте (примерно между одиннадцатью и шестнадцатью годами) у детей происходит перелом голоса. Из-за интенсивного роста частей звукообразующего аппарата певческий голос тускнеет, появляются сипота, быстрая утомляемость, детонация (как правило, понижение тона), верхний диапазон ограничен. К концу этого периода голос у мальчиков понижается на октаву, изменяется его тембр. У девочек резкого перехода не наблюдается, однако голос становится более насыщенным, густым и устойчивым.

Многие годы было распространено мнение, что мальчикам в период мутации петь не следует. Девочки же могут петь негромко, в ограниченном диапазоне несложные упражнения и произведения. В последнее время некоторые методисты-вокалисты, педагоги, врачи-лорингологи утверждают, что в ограниченном, разумном количестве пением полезно заниматься и мальчикам (также в ограниченном диапазоне, негромко). Но ни то, ни другое мнение на сегодняшний день не подкреплено ни научно, ни экспериментально, ни практически.

ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ УРОКА ПЕНИЯ

Занятие с каждым учеником строится по определенному плану, который диктуется различными причинами — индивидуальными особенностями учащегося, недостатками, требующими от педагога вни-

мания и т. п. Поэтому каждый урок индивидуален и неповторим. В педагогической практике сложилась схема построения урока, которой придерживаются большинство учителей пения:

1. Упражнения.
2. Вокализы.
3. Крупная форма.
4. Малая форма.
5. Домашнее задание.

Подобная последовательность форм работы проста и в высшей степени рациональна. Прежде всего голос ученика необходимо привести в рабочее состояние, «разогреть» точно также, как любому музыканту-инструменталисту требуется разогреться. Поэтому каждый урок всегда начинайте с распевания ученика, используя различные упражнения. Их поют, сольфеджируя (то есть с названием нот) или применяя вокализацию (на какой-либо гласный звук). Педагог должен совершенно отчетливо себе представлять, для чего он дает то или иное упражнение, тот или иной гласный звук или слог. Их выбор во многом диктуется дефектами, которые необходимо устранить.

На первых занятиях учащиеся некоторых коренных национальностей народов Средней Азии (узбеки, таджики, туркмены, киргизы) лучше осваивают постепенное движение в упражнениях и мелодиях, хуже — трезвучия и скачки. Кроме того, часто они не владеют или плохо владеют русским языком, поэтому в упражнения можно помещать удобные звуки и слова из их родных языков (например, для узбеков — га-ла-ба, я-ша-син, а-ра-ва).

Вокализы — промежуточная форма, очень значимая для урока. С одной стороны — это тоже упражнение, на котором окончательно завершается процесс распевания, с другой — в нем уже есть некий художественный образ, для воссоздания которого требуется включить все средства: технические, голосообразующие, музыкальные. После вокализов учащийся готов к работе над художественным произведением.

Во время работы над крупной формой голос ученика хорошо «разогреется», настроится и, что очень важно, будет еще не утомлен (пройдет примерно 15-20 минут занятия). Во время работы над произведением крупной формы учащийся затрачивает, как правило, наибольшее количество физической и эмоциональной энергии.

Малые формы (народные песни, романсы и др.) требуют от ученика и меньшей физической отдачи. Работа над ними снимает усталость. На этом заканчивается собственно «певческая» часть занятия.

Для закрепления новых навыков, полученных на уроке, и самое главное, для воспитания активной самостоятельной работы необходимо на каждом занятии давать на дом конкретные задания и обязательно на следующем уроке проверять их выполнение. Каждое задание должно быть четким, по содержанию конкретным и ясным, технически выполнимым, а потому количественно строго ограниченным.

На I курсе учащийся дома может:

— проследить перед зеркалом за положением корпуса, найти непринужденную, красивую позу, красивые движения рук;

— беззвучно проговаривать текст перед зеркалом (это задание для тех, кому необходимо исправлять недостатки артикуляционного аппарата);

— выучить текст исполняемых произведений;

— петь мелодии упражнений и разучиваемых художественных произведений без фортепианного сопровождения или дублирования.

Примерные домашние задания для учащегося II курса:

— грамотно сыграть на фортепиано вокальную строчку разучиваемых вокализов и художественных произведений;

— перевести на русский язык музыкальные термины, встречающиеся в исполняемых произведениях;

— изучить и уметь рассказать биографии композиторов и поэтов — авторов исполняемых произведений;

— записать по памяти нотами легкие вокальные упражнения, используемые на занятии и уметь сыграть их на фортепиано;

— сделать небольшое сообщение на заданную тему, например, о гигиене и режиме певца, о каком-либо выдающемся певце, композиторе и т. д.

Оценивая любое выступление ученика (в классе, на экзамене, на концерте), не ограничивайтесь словами типа «мне понравилось» или, наоборот, «мне не понравилось», а высказывайте принципиальные и конструктивные замечания, которые действительно помогут ученику. Говорите ему только правду, не боясь обидеть или травмировать. Излишнее захваливание ученика мешает ему объективно относиться к своему пению и не стимулирует трудолюбие.

Первый помощник педагога — концертмейстер. Он обычно следит за точным выучиванием музыкального текста произведения, за правильным выполнением авторских указаний. Аккомпанируя, концертмейстер должен учитывать исполнительские возможности учащегося, «дышать вместе с ним», воспитывать у него чувство ансамбля.

В музыкальном училище педагог закладывает фундамент голосообразования и от того, каким правильным и прочным он будет, зависят дальнейшие успехи его ученика.

СОВЕТЫ НАЧИНАЮЩЕМУ ПЕВЦУ

Певец-профессионал в идеале должен быть физически крепким, иметь здоровый голосовой аппарат, уравновешенную психику, свежий и красивый голос, музыкальные слух и память, чувство ритма, уметь свободно и грациозно двигаться; обладать волей, выдержкой и чувством ответственности, быть терпеливым, настойчивым, требовательным к себе, всесторонне развитым, интеллигентным, скромным, добрым и отзывчивым человеком.

Владение искусством академического пения длительно вырабатывается в результате специального обучения. Хороший певческий голос — это природный дар, но далеко не любой человек, обладающий им, может стать певцом-профессионалом. Постановка голоса — это его развитие и приспособление для профессионального пения. Иногда встречаются люди, у которых хорошо поставлен голос от природы, но это крайне редкое явление. В организме человека невозможно все раз и навсегда настроить. Не случайно М. Батистини, великий итальянский баритон, говорил, что певцу каждый день надо искать свой голос.

Учащийся должен осознанно применять правила звукообразования, дыхания, дикции. Многие из них изложены в стихотворении А. Прянишникова «Правила чтения» и могут быть полезны для певцов, хотя и предназначены чтецам:

Твердо запомни, прежде чем слово начать в упражненьи,
Следует клетку грудную расширить слегка и при этом
Низ живота подобрать для опоры дыханья и звуку.
Плечи во время дыханья должны быть в покое, недвижны.
Каждую строчку стихов говори на одном выдыханьи.
И проследи, чтобы грудь не сжималась в течение речи,
Так как при выдохе движется только одна диафрагма.
Чтенье окончив строки, не спеши с переходом к дальнейшей:
Выдержи паузу краткую в темпе стиха, в то же время
Воздуха часть добери, но лишь пользуясь нижним дыханьем.
Воздух сдержи на мгновенье, затем уже чтенье продолжи.
Помни о дикции ясной и чистой на звуках согласных;
Рот не ленись открывать, чтоб для голоса путь был свободен;
Голоса звук не глуши придыхательным тусклым оттенком —
Голос и в тихом звучаньи должен хранить металличность.
Прежде чем брать упражненья на темп, высоту и на громкость,
Нужно вниманье направить на ровность, устойчивость звука:
Пристально слушать, чтоб голос нигде не дрожал, не качался,
Выдох веди экономно — с расчетом на целую строчку.
Собранность, звонкость, полетность, устойчивость,
медленность, плавность —
Вот что внимательным слухом сначала ищи в упражненьи.

Режим. Поскольку голос хорошо звучит только у физически здорового певца, необходимо постоянно соблюдать режим, закалывать организм. Следите за общей гигиеной, берегите нервную систему, чему способствуют чередование работы и отдыха, нормальный сон, своевременное и умеренное питание.

Плохо влияет на голос курение, алкоголь. Не утомляйте голос громкими разговорами, перепеванием. Не увлекайтесь верхними нотами. Берегите воспаления верхних дыхательных путей, старайтесь не переохлаждать организм. Не пойте в душном и накуренном помещении. Не следует петь сразу после пробуждения, натощак и после еды, так как голос будет звучать грубо и глухо.

Певец должен уметь воздерживаться от слишком сильных раздражителей и не допускать никаких излишеств.

Учебный процесс. Не приходите на урок с плохим настроением, оно передается окружающим и влияет на качество занятия. К уроку надо готовиться как к публичному выступлению: быть подтянутым, собранным, волевым, активным и жизнерадостным.

Запоминайте и старайтесь выполнять все указания и советы педагога. Будьте внимательны и не повторяйте одни и те же ошибки на последующих уроках.

Доверяйте своему педагогу, не слушайте многочисленных «коридорных» советчиков. Лучшее средство против них — это записать свое пение на магнитофон и прослушать.

Очень важно заниматься у одного педагога для того, чтобы потом не переучиваться в классе другого, поскольку все педагоги строят систему обучения по-разному.

Полезно присутствовать на уроках своих товарищей — это способствует расширению профессионального кругозора.

Во время пения. Каждый певец по-своему приспосабливает организм к пению — важно, чтобы голос правильно и хорошо звучал. Если в любой части тела возникает ощущение неудобства или напряжение какого-то органа, значит процесс пения протекает неверно. Только при полной свободе достигается правильное, естественное звукообразование.

На верхних нотах «держите спину», чтобы обеспечить дыханию опору. Бывает, что на верхней ноте певческий аппарат зажимается, тогда используйте такой прием: наклонитесь при пении этой ноты вперед, как бы срывая с земли цветок или сделайте старорусский поклон.

За звуком не «тянитесь». Не выжимайте нижние ноты. При движении вверх не поднимайтесь, не подтягивайтесь, стойте на ногах твердо. Чем выше звучание по тесситуре, тем активнее пойте.

Во время пения в классе ни за что не держитесь. Петь всегда надо стоя. Помните, что, благодаря осанке при пении стоя, голос звучит с наибольшей силой.

Звук должен быть теплый, ласкающий, наполненный, задушевный, красивый. Образное выражение гласит, что «поют не голосом, а сердцем».

Не следует искусственно сгущать и расширять звук, драматизировать голос. Лучше петь «тенорком», любезно, мягко, нежно, лирично, тогда быстрее овладеете правильным голосообразованием и качественный голос сохранится дольше.

Пение с «подъездами» — признак дурного вкуса. Этот прием можно использовать, если он продиктован художественными задачами.

Психические и физические ощущения при звукообразовании в высшей степени индивидуальны. Важно их запомнить при правильном пении и научиться каждый раз «вызывать».

Перед началом пения сосредоточьтесь в течение 20-30 секунд. Профессор Киевской консерватории Е. Муравьева советовала ученикам внушить себе: «Ах! Как хорошо!» и постараться сохранить это состояние при пении, подчеркивая этим важность внутреннего эмоционального настроения перед началом пения.

От верной атаки (начала звука)¹ зависит правильное смыкание голосовых связок, при этом внутренний слух настраивает их. Первый звук берите активно, точно, без «подъездов», как бы сверху вниз, предварительно наметив внутренним слухом высоту заданного тона. После атаки не меняйте вокальную установку. Как правило, атака должна быть мягкая. Твердая атака снимает свежесть и серебро голоса.

Начинайте пение смело, крепким звуком, независимо от динамических оттенков, пойте ровным, красивым, округлым, мягким и бодрым звуком (не «плачьте»), полным голосом и ни в коем случае не допускайте поверхностного пения (напевания). Стремясь усилить выразительность и музыкальность пения, не «прячьте» голос, но и не форсируйте, не нажимайте на звук.

Образовавшийся в начале пения звук должен быть на опоре, то есть ощущаться и удерживаться на протяжении всего пения в одном месте, в резонаторе («в маске»). В этом умении ощутить звук и удержать его «в маске» во время пения и заключается искусство правильной постановки голоса². Взяв первый звук, ясно представьте последующий. На всем диапазоне голос должен звучать в едином тембре.

Певец должен обладать чувством ансамбля, а для этого ему следует хорошо знать партию аккомпанемента. Ощущение ансамбля

¹ Певец должен владеть всеми видами атаки: мягкой, твердой, придыхательной.

² При пении у голоса должно быть две опоры: опора дыхания и опора звука. Опора дыхания — это организованное дыхание, когда певец правильно берет его и умело распределяет (плавно и экономно). Напомню, что излишнее подсвязочное давление приводит к форсировке. Слабое же вызывает зажатие. Опора звука — когда звук ощущается над верхними зубами, не отводится от них («в маске»), и одновременно, когда он ощущается на дыхательной установке в районе диафрагмы и нижних ребер. При звучании «в маске» ощущается упор воздушной струи в твердое небо. Опора звука возникает в результате согласованной работы всех органов голосового аппарата.

тесно связано с темповой координацией вокальной партии и инструментального сопровождения. Сохраняйте начальный темп инструментального вступления. Это легко сделать, если во время его звучания представить себе, что вы не начинаете петь произведение, а продолжаете и поэтому вступая, вы легко вольетесь в нужный темп. Во время вокальной паузы, когда звучит только сопровождение, не «выключайтесь» из образного строя музыки. Помните, что после фермато темп обычно несколько ускоряется.

Полезно петь и без сопровождения. Это способствует развитию вокального слуха, точности и активности атаки звука, ощущению тональности и выработке чистой интонации. Голосовой аппарат не может развиваться без участия слуха. Он — главный регулятор голоса, контролирует мышечную работу голосового аппарата и качество звука. Поэтому пение без сопровождения необходимо для выработки координации в работе слухового и звукообразующего органов.

Часто начинающим певцам кажется, что они могут спеть все и на первом этапе обучения под руководством педагога разочаровываются, когда им дают петь несложные произведения. Легкость, простота, свобода пения мастеров — только кажущиеся, достигнутые упорным, кропотливым трудом.

Помните итальянскую поговорку: «Нужно петь процентами своего голоса, не пользуясь основным капиталом!»

Динамика. Нюансы¹ следует отрабатывать и в упражнениях, и в вокализах. Упражняйтесь в нюансировке от *p* к *f* и наоборот — это путь к филированию² (к филировке переходят тогда, когда голос приобретает достаточную гибкость и регистры окажутся достаточно выравнены).

Пение никогда не должно быть однообразным, поэтому необходимо постоянно чередовать *p*, *mf*, *f*. Помните, что *p* — не только тихо, но одновременно и задумчиво, интимно, при этом петь надо более округленно; *mf* — не только вполголоса, а еще и спокойно, ясно; *f* — не просто громко, а эмоционально, прочувствованно.

Как форсировка, так и слабость голоса одинаково вредны, поскольку они препятствуют правильному развитию мышц гортани.

Слово в пении. Пение — это музыка, обогащенная словом, но в то же время это и озвученное слово. В пении во многом через слово слушателю передается художественное содержание произведения, поэтому оно требует к себе со стороны певца повышенного внимания. Выразительность своего голоса, настроение, глубину и проникновенность певец вкладывает прежде всего в текст, который он произносит.

Правильное произнесение слова необходимо отрабатывать с самого начала обучения, добиваясь свободы речевого аппарата.

Каждое слово должно быть сказано до конца, четко, ясно, разборчиво и отчетливо, иногда даже утрированно и как результат —

¹ Нюанс (франц. *nuance*) — оттенок, едва заметный переход (в музыкальных звуках, в красках, в интонациях речи).

² Филировать (франц. *filer*) — тянуть звук, постепенно его усиливая, а затем так же ослабляя, убирая и сводя его на нет.

хорошо услышано. Пение, в котором невозможно разобрать слова, теряет смысл. Кроме того, хорошая дикция значительно облегчает и процесс пения, помогает верному образованию звука, ощущению высокой его позиции, придает полетность голосу.

Начиная работу над произведением, полезно вначале продекламировать поэтический текст, «вжиться» в него и уже потом искать звуковые и тембровые краски.

Слово не должно уходить от губ, а должно быть подобным легкому мячику, удерживающемуся на струе фонтана. Округленность слова легко можно ощутить губами. Для этого слегка подуйте собранными, незажатыми губами на горячий чай, почувствуйте, где проходит воздушная струя и, не теряя их найденное положение, произносите слова.

Во время пения старайтесь говорить «маленькие» слова (представьте слово, напечатанное на машинке мелким шрифтом). «Крупное» («широкое») слово тормозит расширение диапазона, нарушает дыхание, лишает звук остроты. Такое слово не полетит через оркестр в зал, так же как тупая игла не проколет материал.

При соединении звука со словом не нарушайте плавности вокальной линии. Слово и звук не должны мешать друг другу. Хорошая дикция возможна только тогда, когда поток гласных несет на себе согласные.

Гласные в пении играют большую роль, так как пение — это удлиненная гласными речь.

Они передают эмоциональность, окраску, силу, насыщенность звучания и требуют в пении определенных положений артикуляционного аппарата. Каждый гласный звук всегда тяните до конца, не проскакивайте и не укорачивайте его за счет согласного.

Согласные звуки помогают удерживать слово в одном месте. Их необходимо произносить быстро, легко, но четко, без толчков и укорачивания. При образовании согласных воздушная струя в полости рта встречает препятствие, преграду для выдоха наружу, поэтому важное значение при их произнесении имеет правильное положение языка, крепость и активность его кончика.

Дабы не нарушать певучести мелодии, для выработки легато нужно согласные, заканчивающие слог, переносить к следующему за ним гласному, не прерывая при этом дыхания. Например, текст «Я вас люблю, люблю безмерно...» следует петь «Я ва-слю-блю, люблю бе-зме-рно...». Такое произнесение дает возможность максимально продлить звучание каждой гласной, получить непрерывный звуковой поток, при котором последующий звук продолжает предыдущий, как бы выливается из него.

Если слово заканчивается согласными г, з, к, л, м, н, р, с, т, их необходимо произносить, не снимая с дыхания.

В конце слова произносите твердую согласную. Например, поют *боюс*, а не *боюсь*; *черноокий*, а не *черноокий*; *явилса*, а не *явился* и т. д.

Произносите и гласные и согласные звуки чисто, четко, не искажая их. Не следует коверкать слова (*я фас любил, пвачьте* и т.п.).

Фраза. Слово помогает построить фразу и создать в конечном итоге художественный образ. От красиво спетой фразы во многом зависит качество певческого звука и наоборот. Два эти явления — фраза и звук — тесно взаимосвязаны между собой. Какой бы ни был красивый звук у певца, но если он недостаточно осмысленно проинтонирован фразу — хорошего пения не получится. И наоборот, если фраза будет построена по всем художественным канонам идеально, но спета некачественным звуком — эффект будет тот же.

Как в слове необходимо найти опорные слоги, так и во фразе нужно видеть опорные слова, которые обеспечат ее динамику, подчеркнут смысл и значение всех слов, из которых она состоит.

Каждая фраза имеет нарастание, кульминацию и спад. Чтобы она прозвучала правильно и грамотно, пойте ее с динамическим оттенком *crescendo*, если мелодия идет вверх и *diminuendo*, когда она идет вниз. Особого внимания требует кульминация — она должна быть спета ярко, крепким звуком. В конце фразы обязательно достигайте длительности до конца, чтобы не было звуковых провалов.

Окончив одну фразу, не спешите переходить к другой, не суетитесь и раньше времени не делайте вдох. Не теряйте связь с глубиной и опорой дыхания.

Пойте всегда с внутренним движением и динамикой, избегая статичного пения. Две одинаковые фразы никогда не пойте в одном динамическом ключе. Одну из них спойте громче, другую тише, соотносясь с поэтическим смыслом.

Необходимо учиться отдыхать во время пения. Сняв звук, оставляйте дыхание, не выдыхайте оставшийся воздух, как бы ни было сложно это на первых порах, тогда организм отдохнет и будет готов к новой фразе.

Художественный образ. Певец должен средствами голоса создавать художественный образ вокального произведения. Часто же начинающие певцы поют, совершенно не осмыслив произведения — напыщены там, где следует быть наивным и простым; порывисты и грубы, где нужно быть изящным; веселы вместо того, чтобы быть драматичным и т. п.

Певец всегда должен знать, что он хочет сказать слушателям — прежде всего нести мысль и чувства, а не просто воспроизводить звуки. Певец-художник всегда поет одухотворенно. Поэтому постоянно развивайте творческую фантазию, воображение, художественный вкус.

Для создания художественного образа кроме вокальной техники певцу необходимо овладеть еще и техникой выразительного пения, в конечном итоге — техникой создания образа. Нередко певец с небольшими от природы голосовыми данными пленяет и завораживает именно силой мастерства перевоплощения.

Музыкальная выразительность — природное качество любого музыканта, но певца — особенно. Малоодаренного в музыкальном отношении человека научить выразительно петь довольно трудно.

Вокально-технические навыки вырабатываются на упражнениях, а закрепляются, обогащаются и совершенствуются в процессе рабо-

ты над художественными произведениями. Правильное, полноценное развитие певца возможно при гармоническом сочетании упражнений с художественными произведениями.

Работая над любым произведением, постарайтесь эмоционально пережить его содержание, вникнуть в идейный замысел. Тогда родится ощущение свободы, раскованности, появится импровизационность в исполнении. Только такой путь ведет к овладению вокальной школой, вершинами мастерства.

На сцене. Полезно чаще петь на публике, выступать в концертах, участвовать в различных конкурсах. Пение в больших помещениях заставляет певца подключать все ресурсы своего организма.

Некоторые начинающие певцы боятся сцены. Чем чаще петь на публике, тем быстрее приходит избавление от робости, застенчивости и скованности. Волнение всегда снижает качество звука, поэтому вырабатывайте в себе уверенность, старайтесь не ошибаться перед публикой.

Помните, что любое выступление — это итог продуманного, прочувствованного, пережитого в классе, на репетициях. Выходя на сцену вы должны показать все, к чему готовились длительное время.

Держитесь на сцене так, чтобы каждый смотрел на вас с удовольствием, поэтому обращайтесь внимание на свою осанку и костюм. Нельзя петь все произведения в одной позе.

Не смотрите в пол, не «стреляйте» и не «бегайте» глазами, избегайте мечтательного выворачивания глаз, помните, что малейшее их напряжение тут же вызывает напряжение мышц голосовых связок. Не следует рисоваться, гримасничать. Если же возникает необходимость в гримасе, то следите, чтобы она соответствовала содержанию произведения.

Пойте, стараясь послать звук в конец зала слушателю, который сидит в последнем ряду.

Если вдруг пересохло во рту — слегка прикусите кончик языка.

Никогда заранее не оценивайте свое выступление.

Больше слушайте и изучайте музыку, постигайте мастерство выдающихся певцов и инструменталистов, впитывайте лучшие их исполнительские качества. Но не подражайте слепо их исполнению. Это обеднит ваш собственный тембр, индивидуальную природу голоса, а ведь самое прекрасное и ценное у артиста — его индивидуальность.

- Акимова С. Воспоминания певицы. Л., 1978.
- Артемьева Е. В классе К. Дордяк. М., 1969.
- Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса. М., 1952.
- Багадунов В. Очерки по истории вокальной методологии, вып. I, II, III. М., 1929, 1932, 1956.
- Барсов Ю. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки. Л., 1968.
- Варламов А. Полная школа пения. М., 1953.
- Вербов А. Техника постановки голоса. М., 1962.
- Витт Ф. Практические советы обучающимся пению. Л., 1968.
- Гарбузов Н. (ред.) Музыкальная акустика. М., 1954.
- Гарсиа М. Школа пения. М., 1957.
- Глинка М. Упражнения для усовершенствования голоса. М.-Л., 1954.
- Голубев П. Советы молодым педагогам-вокалистам. М., 1963.
- Даль Монте Тотти. Голос над миром. М., 1966.
- Дмитриев Л. Основы вокальной методики. М., 1968.
- Дмитриев Л. В классе профессора М. Э. Донец-Тессейр. М., 1974.
- Дюпре Ж. Школа пения. М., 1955.
- Евтушенко Д., Михайлов-Сидоров М. Вопросы вокальной педагогики. Киев, 1963.
- Егоров А. Гигиена певца. М., 1955.
- Егоров А. Гигиена голоса и его физиологические основы. М., 1962.
- Зарицкий Л., Тронис В., Тронис Л. Практическая фониатрия. Киев, 1984.
- Заседателей Ф. Научные основы постановки голоса. М., 1937.
- Зданович А. Некоторые вопросы вокальной методики. М., 1965.
- Иванов Ф. Об искусстве пения. М., 1963.
- Кантарович В. Гигиена голоса. М., 1955.
- Курочкин В. Краткое руководство по сольному пению для руководителей художественной самодеятельности. М., 1952.
- Ламперти Фр. Искусство пения. М.-Петр-д., 1923.
- Ласточкина Е. Осип Петров. М.-Л., 1950.
- Левидов И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии. М., 1939.
- Левидов И. Развитие голоса певца и профессиональные болезни голосового аппарата. М., 1938.
- Левик С. Записки оперного певца. М., 1962.
- Лемешев С. Путь к искусству. М., 1968.
- Лесс А. Титта Руффо. М., 1983.
- Ливенцев Н. Курс физики. М., 1978.
- Лосский В. Мемуары, статьи и речи. Воспоминания о Лосском. М., 1959.
- Луканин В. Обучение и воспитание молодого певца. Л., 1977.
- Львов М. Из истории вокального искусства. М., 1964.
- Львов М. Русские певцы. М., 1965.
- Машевский Г. Вокально-исполнительские и педагогические принципы А. С. Даргомыжского. Л., 1976.
- Менабени-Шамшинова А. Певческое голосообразование. М., 1968.
- Мордвинов В. Практика основной работы по постановке голоса. М.-Л., 1948.
- Морозов В. Вокальный слух и голос. М.-Л., 1965.
- Назаренко И. Искусство пения. М.-Л., 1948.
- Никольская С. Техника речи. М., 1978.

- Органов П. Певческий голос и методика его постановки. М.-Л., 1951.
- Павлищева О. Методика постановки голоса. М.-Л., 1964.
- Пальмеджани Ф. Маттиа Баттистини. М.-Л., 1966.
- Панорка Г. Искусство пения. М., 1968.
- Переверзева М. Творческая и педагогическая деятельность Е. Ф. Петренко. М., 1970.
- Петрова Е. О динамике звука певческого голоса. М., 1963.
- Похитонов Д. Из прошлого русской оперы. Л., 1949.
- Прянишников И. Советы обучающимся пению. М., 1958.
- Работнов Л. Голос и речь. Статьи в БСЭ и МЭ.
- Романовский Н. Хоровой словарь. Л., 1972.
- Ручьевская Е. Слово и музыка. Л., 1960.
- Садовников В. Орфоэпия в пении. М., 1958.
- Салина Н. Жизнь и сцена. Л.-М., 1941.
- Саричева Е. Техника сценической речи. М.-Л., 1948.
- Слетов В. И. Козловский. М.-Л., 1951.
- Собинов В. Тт. I, II. М., 1970.
- Сонки С. Теория постановки голоса. Л., 1925.
- Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. М., 1936.
- Тимохин В. Мастера вокального искусства XX века, вып. II. М., 1983.
- Толубеев Ю. Путь к образу. М., 1952.
- Тронина П. Из опыта педагога-вокалиста. М., 1976.
- Фомичев М. Основы фониатрии. Л., 1949.
- Фучито С., Бейер Б. Искусство пения и вокальная методика Э. Карузо. Л., 1935.
- Хессин А. Из моих воспоминаний. М., 1959.
- Шаляпин Ф. Статьи, высказывания, воспоминания, тт. I, II. М., 1957, 1958.
- Шейко Р. Елена Образцова. М., 1984.
- Шильникова Н. Педагогические взгляды А. Роуза. М., 1976.
- Шкафер В. Сорок лет на сцене русской оперы. Л., 1936.
- Штейнпресс Б., Ямпольский Я. Краткий словарь любителя музыки. М., 1961.
- Эрбштейн М. Анатомия, физиология и гигиена дыхательных и голосовых органов. Л., 1928.
- Юдин С. Певец и голос. М.-Л., 1948.
- Юдин С. Формирование голоса певца. М., 1962.
- Юссон Р. Певческий голос. М., 1974.
- Яковлев А. Физиологические закономерности певческой атаки. Л., 1971.
- Янковский М. Шаляпин и русская оперная культура. Л.-М., 1947.
- Вокальный ансамбль. Программа для музыкальных училищ. М., 1977.
- Вопросы музыкальной педагогики, вып. I—IV. М., 1962-1984.
- Всесоюзная конференция по вокальному образованию. М., 1941.
- Всесоюзное совещание по вопросам вокального образования. Доклад А. Свешникова «О состоянии и задачах вокального образования в стране». Л., 1954.
- Всесоюзная конференция по вокальному образованию. М., 1966.
- Методические указания научно-методического совета по вокальному образованию. М., 1968.
- Музыкально-педагогическая подготовка учителя пения. М., 1965.
- Сольное пение. Программа для музыкальных училищ. М., 1971.

ПРОГРАММНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ¹

(общие для всех типов голосов)

I курс. В конце первого года обучения учащийся должен:

- овладеть элементами правильного певческого звукообразования, а также навыками округления звуков до перехода их в другие регистры;
- добиться освобождения мышц лица, шеи и челюсти, правильной корпусной установки и свободного положения гортани при пении;
- научиться правильно формировать певческие гласные и согласные на центре голоса;
- музыкально петь вокализы, осмысленно и выразительно исполнять простейшие вокальные произведения с текстом, добиваться чистой интонации;
- пройти 4-5 вокализов и 5-6 простейших произведений с текстом.

За I семестр: 2-3 вокализа, 2-3 произведения с текстом.

На зачете за I семестр спеть 1-2 вокализа и 1-2 произведения с текстом (по усмотрению педагога).

За II семестр: 2-3 вокализа, 2-3 произведения с текстом.¹

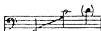
На переводном экзамене спеть 1-2 вокализа и 1-2 произведения с текстом.

II курс. В результате второго года обучения учащийся должен:

- показать опертый на дыхание, оформленный звук в диапазоне:



Баритон



Бас

- проделать определенную работу над сглаживанием регистров, выравниванием звучности гласных и выработкой произношения согласных;
- владеть точной атакой, основами кантилены, чистой интонацией, пользоваться оттенками *f* и *p* на центре голоса;
- музыкально и выразительно исполнять простые арии, романсы, песни и вокализы (уметь создать общее настроение, кульминации, логические ударения, акценты в слове, орфоэпию и т. д.);

¹ Из программы по сольному пению для вокальных отделений музыкальных училищ, М., 1971.

— пройти 5-6 вокализов, 6-8 нетрудных вокальных произведений с текстом, из них 2 арии, 2-3 романса, 2 советских и 2 народных песни.

За III семестр: 3-4 вокализа, 1 арию, 2 романса, 1 советскую и 1 народную песню.

На зачете за III семестр спеть 1-2 вокализа, 1 романс, 1 народную или советскую песню.

За IV семестр: 3-4 вокализа, 1 арию, 1 романс, 1 советскую и 1 народную песню.

На переводном экзамене спеть 1-2 вокализа, 1 арию, 1 романс, 1 народную или советскую песню.

Примечание автора. Помимо зачетов и экзаменов учащиеся должны в каждом семестре выступить на одном академическом концерте с новыми произведениями. На основании многолетнего опыта я пришел к выводу, что, кроме того, каждый учащийся может и должен выступить на отделе четыре раза в год (по два раза в полугодии), показывая в каждом выступлении 1-2 вокализа и 2-3 произведения. Это помогает накопить репертуар и приучает к чувству сцены.

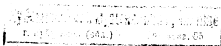
ПРИМЕРНЫЙ РЕПЕРТУАР

Народные песни

- Ах ты, душечка (русская, обработка неизвестного автора)
- Ах ты, зимушка-зима (русская, обработка П. Говорушко)
- Ах ты, ноченька (русская, обработка Ал. Александрова)
- Ах ты, степь широкая (русская, обработка П. Триодина)
- Взяв би я бандуру (украинская, обработка В. Косенко)
- Віє вітер (украинская, обработка М. Слонова)
- Висла (польская, обработка В. Иванникова)
- Вниз по Волге-реке (русская, обработка Ю. Слонова)
- Во поле береза стояла (русская, обработка Н. Римского-Корсакова)
- Варяг (русская, обработка А. Новикова)
- Вот мчится тройка удалая (русская, обработка неизвестного автора)
- Глухой неведомой тайгою (русская, обработка М. Семенова)
- Гори, гори, моя звезда (русская, обработка Ю. Слонова)
- Ермак (русская, обработка И. Ильина)
- Ехали ребята (русская, обработка А. Дюбюка)
- Здравствуй, гостья зима (русская, обработка Н. Римского-Корсакова)
- Из-за острова на стрежень (русская, обработка А. Титова)
- Как во поле, полюшке (русская, обработка В. Иванникова)
- Колыбельная (неаполитанская, обработка В. Мельо)
- Меж крутых бережков (русская, обработка Ю. Слонова)
- Мне, сестричка, руку дай... (немецкая, обработка неизвестного автора)
- На горе-то калина (русская, обработка А. Березина)
- На горе-то калина (русская, обработка Ал. Александрова)
- Ой полна, полна коробушка (русская, обработка А. Титова)

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	3
Введение	5
Физиологические и акустические основы звукообразования	8
Певческое дыхание	21
Регистры	28
Произношение	34
Вокальные упражнения	40
Советы педагогу	62
Советы начинающему певцу	81
Литература	88
Приложения	90



14531

Игорь Петрович Брызгалов

ШКОЛА ПЕНИЯ ДЛЯ БАРИТОНА И БАСА

Рецензент — народный артист УзССР,
 профессор кафедры сольного пения ТГК имени М. Ашрафи

Н. Х. Хашимов

Музыкальный редактор *Р. Я. Низамов*
 Литературный редактор *О. М. Великая*
 Художник *Х. Н. Пулатов*
 Художественный редактор *Ю. Я. Габдуллин*
 Технический редактор *Э. К. Саидов*
 Корректор *Т. Н. Красильникова*
 Нотографик *С. Ш. Авазова*

ИБ 3726

Сдано в набор 9.04.87. Подписано в печать 29.10.87. Формат 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 2.
 Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. печ. л. 9,0. Усл. кр.-пт. 9,25. Уч. изд. л. 9,89
 Тираж 2000. Заказ 1024/1762. Договор № 31—87. Цена 55 к.

Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма. Ташкент, 700129, ул. Навои, 30.

Набрано в ГП, отпечатано в типографии № 3 ТППО «Матбуот» Государственного комитета
 УзССР по делам надательства, полиграфии и книжной торговли. Ташкент, Юнусабад, 700194
 ул. Мурадова, 1.