Институт повышения квалификации

ВОПРОСЫ ХОРОВЕДЕНИЯ

Учебное пособие для учащихся регентско-хорового отделения
Новокузнецкого Православного Духовного училища

Том I

Издательство ИПК
Новокузнецк 2004

Аннотация

Данное учебное пособие составлено с учетом конкретных педагогических потребностей при преподавании курса хороведения на регентско-хоровом отделении НПДУ, а также двадцатилетней практики регентования с различными хорами городов Омска, Тобольска, Новокузнецка.

Вопросам хороведения посвящены труды многих опытных русских хормейстеров: П. Чеснокова, А. Егорова, В. Краснощекова и др. При преподавании курса хороведения в учебных заведениях педагог вынужден обращаться ко всем этим трудам, т.к. в различной литературе рассматриваются разные вопросы, некоторые вопросы имеют расхождения в толковании, содержатся различные подходы к решению одной и той же проблемы. Исходя из острой необходимости обобщения огромного количества накопившегося учебного материала, автор-составитель данного пособия посчитал нужным, в силу своих возможностей, собрать и систематизировать в рамках одного учебного пособия доступную ему информацию и различные точки зрения.

Темы данного учебного пособия составлены на выборочной основе Учебной программы «Хороведение и методика работы с хором» для музыкально-педагогического факультета / Сост. Л.И. Двойнос. – Кемерово: Кемеровский государственный институт искусств и культуры, 1999. – 28 с.

Вопросы хороведения. Учебное пособие для учащихся регентско-хорового отделения Новокузнецкого Православного Духовного училища. Том I / Составитель А.А. Толстокулакова. – Новокузнецк: ИПК, 2004. – 96 с.

Раздел 1. Основы теории хороведения

Тема 1. Хоровой коллектив

Понятие о хоре (определения П. Чеснокова, В. Краснощекова, П. Левандо и др.).

Понятие об элементах хоровой звучности как характерных качествах хорового исполнения, отличающих его от других видов музыкального исполнительства: ансамбль хора, строй хора, дикция хора.

Состав хора (структурный, количественный, качественный):

- однородный и смешанный,
- одноголосный и многоголосный,
- полный и неполный,
- малый, средний, большой, массовый.

Самостоятельное значение хоровых партий и их эпизодическое разделение:

Типы и виды хоров, состав и исполнительские возможности каждого из них.

- детский хор (одно-четырехголосный),
- женский хор (одно- четырехголосный),
- мужской хор (одно-восьмиголосный),
- смешанный хор (одно-двенадцатиголосный),
- неполный состав,
- многохорный состав,
- особые составы хора.

Хор (слово собирательное) происходит от греческого слова *хорос* - хороводная пляска с пением.

В Древней Греции им первоначально обозначали место, где выступали музыкальные коллективы, исполняющие во время общественных празднеств различные песни с танцами и без них. Впоследствии такого рода коллективы стали называться хором.

В советской хороведческой литературе дается много различных определений понятия “хор”. Следом за П.Г. Чесноковым почти каждый из авторов пособий по хороведению пытается ответить на этот вопрос. Наибольший интерес представляют определения Чеснокова, Егорова, Соколова и Пигрова.

П.Г. Чесноков: “Хор - это такое собрание поющих, в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы[1]...”

А.А. Егоров: “Хором называется более или менее многочисленная группа певцов, исполняющих вокально-хоровое произведение”.

А хор *a cappella* - “это своеобразный вокальный оркестр, который на основе синтеза звука и слова передает своими богатыми вокальными красками художественные образы музыкального произведения”.

В.Г. Соколов: “Хором в полном смысле этого слова можно назвать такой коллектив, который в достаточной мере владеет техническими и художественно-выразительными средствами хорового исполнения, необходимыми для того, чтобы передать те мысли и чувства, то идейное содержание, которое заложено в исполняемом произведении”.

К.К. Пигров: “Хор - это организованный коллектив певцов. В понимании слушателя хор - творческий коллектив, основная цель исполнительской деятельности которого - идейно-художественное и эстетическое воспитание масс людей”.

Н.М. Данилин (выдающийся хормейстер первой половины XX века) выдвигал следующие требования, необходимые для успешного функционирования хорошего хора:

1. «Безукоризненная музыкальность.
2. Совершенный строй.
3. Хороший ансамбль.
4. Красивая и богатая звучность.
5. Художественность исполнения - яркость и разнообразие передачи.

В качестве необходимых условий для достижения этой цели выделялось следующее:

1. На основе хорового пения нужно вести систематическую работу по музграмоте - развитие слуха ритмического, мелодического, гармонического. Практически, в смысле хоровой техники, это должно вылиться в навыки свободного чтения нот, восприятия и осознания гармонии и формы.
2. Вокальная работа с хором - постановка и развитие голоса, выработка звучности, дикции. Без вокальной работы невозможно добиться чистоты интонации и верного строя; не может идти речи об ансамбле, поскольку некультурные и пестрые голоса не смогут уравновешиваться силой, ни тем более тембром.
3. Работа над хоровым строем.

---

[1] В последнее время отношение к *нюансам* как элементам хоровой звучности пересмотрено. Считается, что нюансы не являются специфическим качеством хорового звучания и относятся к области общих музыкально-выразительных средств.

4. Работа над ансамблем.
5. Работа по исполнительским навыкам - фразировка, оттенки исполнения, стиль, дирижирование и т.д.
6. Вопросы репертуара и форм работы. Работа с хором должна быть плановая, углубленная и методически оформленная».

Как мы видим, характеристика понятия «хор» не только содержит в себе теоретическое обоснование ключевых моментов хорового исполнительства, но также выдвигает обязательные условия нормального функционирования хорового коллектива.

Обобщая, можно сказать:

Хор - это большой вокально-исполнительский коллектив, который средствами своего искусства художественно раскрывает сознание и форму исполняемых произведений и своей творческой деятельностью способствует эстетическому воспитанию людей. Как музыкально-исполнительский инструмент хор представляет собой ансамбль вокальных унисонов.

Хорошее звучание создают ***три главных элемента:*** ансамбль, строй, дикция (нюансы - у Чеснокова и Соколова).

Ансамбль (фр. слово - вместе, слитно) - художественное единство совместного исполнения, уравновешенность, согласованность всех технических и художественно выразительных средств исполнения.

Строй - это правильное интонирование интервалов в мелодическом и гармоническом видах.

Дикция - осмысленное, грамотное, отчетливое произношение литературного текста в пении.

Нюансы (фр. - оттенок) - это оттенок исполнения различной динамичности (f, p) и характера (*dolce*) звучания.

Владение хора элементами хоровой звучности отличает его от собрания поющих.

Принято различать ***2 основных направления*** в хоровом пении - академическое и народное.

Народные хоры строят свою работу на основе местных певческих традиций. Этим определяется разнообразие составов и манер исполнения.

В отличие от академической манеры исполнения, певцы народных хоров поют “натуральными” голосами и не используют приемы “сглаживания” регистров. Если, например, певица поет песню в грудном регистре, то верхние ноты звучат сильно и напряженно, т.е. в манере, которую в академической певческой практике принято называть “белым звуком”.

В народном хоре численный состав низких голосов (Б и А) может значительно превосходить состав высоких (С и Т), исполняющих подголоски.

Кроме того, народный хор в большинстве случаев на эстраде поет без дирижера.

Очень важно для руководителя хора хорошо знать местные традиции. Значительны задачи его по собиранию и изучению образцов народного творчества.

Профессиональные коллективы: в Москве – хор им. Пятницкого, в Новосибирске – Новосибирский народный хор, в Воронеже – Казачий народный хор, в Омске – Омский народный хор (Георгий Пантюков) и др.

Академические хоры в своей деятельности опираются на принципы и критерии музыкального творчества и искусства, выработанные музыкальными учреждениями.

В зависимости ***от профиля исполнительской деятельности*** хоровые коллективы именуются капеллами, ансамблями песни и танца, оперными, учебными, камерными, церковными хорами и т.д.

Капелла. Хор получил это название от места, где в старину размещались певчие[2]. До средних веков капеллы были исключительно вокальными, без участия инструментов[3]. По мере развития профессионального инструментального искусства стали появляться капеллы, объединяющие певцов и инструменталистов.

В настоящее время капеллами называются некоторые большие и средние по составу, высококвалифицированные хоры. (Санкт-Петербургская академическая капелла им. М.И. Глинки (В. Чернушенко), Государственная Республиканская русская хоровая капелла им. А. Юрлова (с 1981 г. Станислав Викторович Гусев), Магнитогорская капелла и др.). Капеллами также называют хоры мальчиков (Горьковская, теперь Нижегородская, капелла мальчиков). Однако многие хоровые коллективы, по всем данным - капеллы, не имеют этого названия (Государственный академический русский хор им. Свешникова, Большой хор ВР и ЦТ (Ермакова), и т.д.). Иногда любительские самодеятельные хоры также носят название хоровой капеллы (Капелла Томского университета (Сотников).

По установившимся традициям капеллами называются не только вокальные, но и некоторые вокально-инструментальные коллективы (капелла бандуристов).

---

[2] В средние века капелла – католическая часовня и придел в церкви, где размещался хор.

[3] С тех пор многоголосное хоровое пение без инструментального сопровождения стали называть пением *a cappella*.

Камерные хоры. Средние по составу высококвалифицированные хоры. Московский камерный хор (с 1972 г. В. Минин), Государственный камерный хор Министерства культуры России, Москва (Полянский), Санкт-Петербургский камерный хор, Новосибирский камерный хор (И. Юдин), камерный хор Кузбасса, Кемерово (О. Шабалина), Новокузнецкий камерный хор (С. Липовой)

Ансамбль песни и танца. Название “ансамбль” в данном случае говорит об объединении двух жанров искусства - музыки и хореографии. Эта форма наиболее характерна в национальных и военных округах. (Краснознаменный ансамбль песни и пляски Российской армии им. Александрова; др. армейские ансамбли песни и пляски; ансамбли песни и танца бывших автономных республик – Татарии, Карелии, Коми, Удмуртии и т.д.).

Имеет распространение не только в профессиональном, но и детском исполнительстве (Ансамбль песни и пляски им. В. Локтева и др.).

Оперные хоры как отдельная форма возникли в начале XVII века. В 1600 году во Флоренции была поставлена опера Я. Пери «Эвридика», в которой принимал участие мадригальный хор.

Сочетание хорового пения со сценическим действием определяет специфику оперных хоров. При этом исполняемый певцом хоровой голос (хоровая партия) выучивается обязательно наизусть в точном соответствии с требованиями ансамблирования, строя, точного интонирования и других компонентов хоровой звучности.

Численность таких хоров невелика - 25-40 певцов. В ведущих оперных театрах - до 100 певцов, как, например, в Большом театре.

Учебные хоры существуют, как правило, при музыкальных учебных заведениях (ДМШ, училищах, институтах, консерваториях). Специфику их составляет, с одной стороны, развитие профессиональных навыков студентов, с другой - необходимость в обучении каждый год приходящей вновь большой части певцов, еще не знакомых с основами вокального искусства.

Но при учебных заведениях могут создаваться и существуют *самодеятельные* любительские хоры из студентов и преподавателей (камерный хор МВТУ им. Баумана «Гаудеамус», мужской хор МИФИ, камерный хор МГУ, хор Новосибирского Государственного Университета (Яценко), красноярский хор учителей (Шахраманян), хор учителей в Междуреченске и т.д.) Такая форма хорового исполнительства распространена во всем мире.

Детские хоры составляют ответвление учебных хоров, но имеют, кроме того, свою специфику. Это прежде всего специфика развития детского голоса. (В Прокопьевске – «Жаворонок» (Н. Барсукова), в

Междуреченске – при хоровой школе (Т. Белоусова), в Новосибирске – «Журавушка» (Я. Чапкайло), в Новокузнецке – хоровая студия «Надежда» (Н. Курихина), в Абакане – хоровая студия «Каданс» (М. Штарк) в Кемерово – при ДМШ № 43 (Вдовиченко).

Типы хоров и их характеристика

Тип хора определяется в зависимости от состава голосов, указывает, какие хоровые партии входят в его состав.

Хоровая партия - это группа исполнителей, обладающих относительно одинаковыми по тембру и диапазону голосами.

Исходя из этого, все хоры делятся на однородные и смешанные.

Хор, состоящий из голосов одной группы, называется ***однородным*** (детский, женский, мужской).

Хор, состоящий из разнородных групп, называется ***смешанным*** (муж. + дет., муж. + жен., муж. + дет. + жен.).

Сочетание женских и детских голосов смешанного хора не образует, т.к. не вносит существенных изменений в диапазон и характер звучания, не расширяет исполнительские возможности.

В отдельных пособиях (Егоров “Теория и практика работы с хором”) в качестве самостоятельного типа называется ***неполный смешанный хор***, в котором отсутствует какая-нибудь партия. Но это лишь один из приемов хорового письма. Исполнение этих произведений поручается полным смешанным хорам, ибо коллективы неполного смешанного состава не создаются.

В хоровой практике встречаются неполные составы хора (жен. + Т., муж. + А., реже- жен. + Б., муж. + С.).

В настоящее время в хоровой практике укрепилось деление хоров на 4 типа: мужской, женский, детский, смешанный.

Смешанный хор состоит из четырех основных партий С, А, Т, Б.

Диапазон более 4-х октав (Ля контр. - с3). Крайние звуки диапазона употребляются редко.

Этот хор обладает большой динамикой (ppp - ff), способен соперничать со звучанием оркестра.

Благодаря соединению различных тембровых качеств хор обладает следующими качествами: мягкость, блеск, подвижность (С), глубина, сочность звучания (А), яркость, полетность (Т), плотность, сила, мощь (Б).

Мужской хор состоит из двух партий Т и Б.

Диапазон около 3-х октав (Ля контр. - с2). Крайние звуки используются часто. Партия Т является ведущим мелодическим голосом.

Мужские хоры разнообразны по своему исполнительскому профилю (академические мужские капеллы, народные мужские хоры, ансамбли песни и пляски). У многих народов мужские хоры составляют основу национальной культуры (Прибалтика, Чехословакия, Болгария, Югославия, Грузия). Из русских композиторов XIX в. писали для мужских хоров a cappella Чайковский, Р.-Корсаков, Танеев, Аренский.

Благодаря большому диапазону исполнительские возможности довольно велики. При наличии октавистов и применении фальцетов в партии теноров тембровые краски очень разнообразны.

Хор обладает большой динамичностью звучания (pp - ff).

Женский хор состоит из двух партий С и А.

Диапазон f - c3. В литературе для женского хора a cappella крайние звуки применяются довольно редко.

Звучание насыщено, динамика широкая (pp - ff), технические возможности велики (с точки зрения легкости и в техническом отношении мужские голоса уступают женским).

Детский хор. Выразительные и технические возможности тесно связаны с возрастными особенностями состава.

Все детские хоры по возрастному признаку можно разделить на 3 группы - младшего школьного возраста (1 - 3 кл.), среднего (4 - 6 кл.) и старшего школьного возраста (7 - 11 кл.).

Хор младшего школьного возраста, состоящий из детей 7 - 10 лет, характеризуется легким фальцетным небольшой силы звучанием в пределах p - mf. Голоса не имеют еще ярко выраженного индивидуального тембра. Нет существенных различий голосов мальчиков и девочек.

В обычных школьных хорах рабочий диапазон находится примерно в пределах первой октавы и нижних звуков второй (c, d).

Совершенствуются в одно-, двухголосном пении. Очень полезны народные песни и в плане развития вокальных данных, и в плане эстетического воспитания.

Хор, состоящий из детей *среднего школьного возраста*, отличается несколько большей насыщенностью и динамичностью звука. У мальчиков в этом возрасте появляется грудное звучание, однако преобладает головное развитие. У девочек-шестиклассниц появляется тембр женского голоса.

В методических пособиях по детскому хоровому пению приводятся различные характеристики диапазонов детских голосов. Это объясняется тем, что на практике наблюдается большое разнообразие диапазонов детей-ровестников. Известно, что еще Глинка восхищался голосами мальчиков, отобранных для Петербургской певческой капеллы, и писал, что отдельные дисканты могут брать ми3. Дисканты Синодального

училища в возрасте 10 - 12 лет брали с2, а альты а2. Подобными голосами располагает Московское хоровое училище и другие хоровые учебные заведения.

Однако в основной массе хоры детей среднего школьного возраста имеют диапазон от а (малой) до f2, g2.

В *старшем школьном возрасте* (14 - 17 лет) у девочек, в основном, заканчивается формирование голоса. У мальчиков, напротив, идет активный процесс мутации. В период мутации происходит сложная перестройка всего организма и дыхательных органов.

Большинство специалистов считает, что петь в период мутации полезно и прекращать пение следует только в самый острый момент перестройки голоса. Однако петь рекомендуется с минимальной нагрузкой на голос, не пользуясь крайними звуками диапазона и большой силой звучания. Учителям музыки в школе необходимо следить за развитием голоса каждого певца хора и не пропустить этот важный момент перестройки голосового аппарата. Не перегружать детей этого возраста певческой работой.

Хоры старших классов - смешанные, с ограниченным диапазоном. Учителю необходимо очень тщательно подходить к тесситурным условиям произведений при выборе репертуара. Не следует длительное время заставлять петь на крайних звуках диапазона. Нельзя форсировать развитие диапазона, особенно его нижней части, переводить на более низкое пение рекомендуется постепенно, следуя за естественным понижением голоса.

Практика показывает, что мутация у мальчиков протекает различно в зависимости от индивидуальных особенностей развития организма.

В послемутационный период голоса юношей не обладают большой громкостью и вокальной выносливостью. Поэтому естественная сила звука для этих хоров простирается от *p* до *mf*.

Виды хоров

Вид хора свидетельствует о количестве хоровых партий, входящих в его состав. Хоры бывают ***одноголосными, двухголосными и т.д.*** Теоретически число партий в хоре не ограничивается, практически редко превышает ***12-голосье.***

Современное *унисонное пение* является сложной формой хорового исполнительства. Унисоны для смешанного хора встречаются редко, т.к. в диапазоне С и Б всего лишь несколько общих звуков. А для однородного - унисоны встречаются часто. Чаще в хоровой литературе встречается

октавное унисонное изложение смешанного хора. Подобные примеры дают возможность получить наибольшую силу звучания и применяются в кульминации и в конце произведений.

Каждому типу соответствуют определенные виды хора.

Однородные хоры имеют в своем составе две основные партии - верхних и нижних голосов. Следовательно, наиболее элементарный вид однородного хора - двухголосный.

Смешанный хор состоит из четырех партий. Соответственно, элементарным видом будет являться - четырехголосный.

Уменьшение числа реально звучащих хоровых голосов (при сохранении того же состава) связано с приемом дублирования:

С = А - одноголосный женский хор,

Т = Б - одноголосный мужской хор,

С = А и Т = Б - двухголосный смешанный хор.

Увеличение происходит через разделение хоровых голосов. Разделения (divizi) могут быть постоянными и временными. При постоянном разделении каждая часть партии становится самостоятельной, например:

С1 + С2 + А - 3-голосный женский хор,

Т1 + Т2 + Б1 + Б2 - 4-голосный мужской хор.

При временном разделении партии делятся эпизодически, а возникающие при этом новые голоса имеют подчиненное значение, например:

С (1 + 2) + А - 2-голосный женский хор,

Т (1 + 2) + Б (1 + 2) - 2-голосный мужской хор.

Существуют также ***многохорные*** составы, когда в исполнении участвуют одновременно несколько хоров (2, 3, 4 и т.д.) - ***двуххорные, треххорные и т.д.***, например, 10 2-хорных концертов Д. Бортнянского. (Такие составы часто встречаются в оперной музыке, что обусловлено сценическим действием. В концертной практике они используются реже и, как правило, не превышают двух, трех хоров.)

Если участвовавшие в исполнении коллективы имеют одинаковую структуру и число участников, то такие многохорные составы называются ***двойными, тройными.***

При *антифонном пении* (греч. - звучащее в ответ) происходит чередование пения двух хоров.

Вывод:

тип	*вид*
1. детский, однородный	1 - 4-голосный
2. женский, однородный	1 - 6-голосный
3. мужской, однородный	1 - 8-голосный

4. смешанный	1 - 12-голосный

Составы хоров

По количеству певцов, составляющих хор, различают большие, средние и малые хоры.

Наименьшим составом хоровой партии принято считать 3-4 человека. П.Г.Чесноков объясняет это применением в хоре цепного дыхания.

Если бы партия состояла из двух человек, то в момент возобновления дыхания одним из певцов, другой оставался бы на положении солиста (чревато). Другая причина - многоголосие иных произведений. Третья причина - чтобы обеспечить слитное унисонное звучание партии, необходимо, как минимум, иметь три голоса. В случае несовпадения высоты звучания двух голосов, “третий заполняет середину” и, таким образом, препятствует расщеплению унисона. В тех случаях, когда два голоса будут петь слитно, а третий отклонится от их высоты, звучание двух окажется громче третьего, и по законам акустики более слабый звук будет замаскирован.

Отсюда норма минимального состава: 12 - 16 человек. Такой ***малый хор*** может исполнять только те произведения, в которых нет divizi в партиях. Такими же нормами принято руководствоваться и в практике однородных хоров.

Средний состав хора предполагает возможность разделения каждой партии, как минимум, на две. Поэтому он должен иметь от 30 до 60 человек.

Исполнительские возможности среднего хора весьма значительны. Недостаточность количественного состава его обнаруживается при исполнении крупных произведений с большим оркестром, а также многохорных произведений. Во всех других случаях этот хор может успешно справляться с исполнительским репертуаром.

Известно, что Лейпцигский хор, в котором работал И. Бах и в котором впервые прозвучало большинство его произведений, имел состав 20 - 25 человек. В составе знаменитой Сикстинской капеллы было 15 - 20 певцов.

Большой хор должен иметь такой количественный состав, который обеспечил бы ему исполнение любого хорового произведения. В таких хорах обычно от 80 до 120 человек.

Таковыми являются Государственный академический русский хор, Большой хор ВР и ЦТ, СПб капелла им. Глинки, Краснознаменный хор им. Александрова, Государственный мужской хор Эстонии и др.

Максимальным составом хора принято считать 120 - 130 человек. При дальнейшем увеличении коллектива певцов, хор утрачивает исполнительскую гибкость, подвижность, ритмическую отчетливость.

Исключение составляют ***сводные хоры***, объединяющие несколько коллективов. Пример: традиционные праздники песни в Прибалтике собирали от 30 до 40 тысяч исполнителей.

Для таких хоров подбирают обычно не очень сложные, броские, плакатные произведения. Руководство многотысячными хорами имеет свои особенности. Это, в основном, трудность акустического порядка, связанная с установлением ритмического ансамбля.

Таблица 1 - **Количественные составы хоров**

	Малый смешан. хор	***Средний смешан. хор***	***Большой смешан. хор***
П.Г. Чесноков 1. наименьшее количество 2. при регистрово-тембровой системе	12	27	54 81
А.А. Егоров	16, 20, 24	28, 32, 36	40, 52, 60, 72, 80, 120
К.К. Пигров	12-15	25-35	50-60
В.Г. Соколов	24		100-150 и более
В.И. Краснощеков	16-20	30-60	80-120
А.Ф. Ушкарев	12-16 (20-30-камерный хор)	до 40	80-100
П.П. Левандо	16-24	32-40	60-80 и более
Я.Г. Медынь	25	50	100

Литература

1. Дмитревский Г. Хороведение и управление хором. - М., 1957.
2. Егоров А.А. Теория и практика работы с хором. - М. - Л.: Музгиз, 1951.

3. Краснощеков В.И. Вопросы хороведения. - М., 1969.
4. Левандо П. Хоровая фактура. - Л., 1984.
5. Медынь Я. Методика преподавания дирижерско-хоровых дисциплин. - М., 1978.
6. Пигров К.К. Руководство хором. - М., 1964.
7. Самарин В.А. Хороведение. - М.: ACADEMA, 2000.
8. Соколов В.Г. Работа с хором. - М., 1983.
9. Ушкарев А.Ф. Основы хорового письма. - М., 1982.
10. Чесноков П.Г. Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров. - М., 1961.

Тема 2. Певческие голоса и хоровые партии

Понятие о хоровой партии как о группе певцов, имеющих голоса приблизительно одинакового диапазона и родственного тембра. Диапазон хоровой партии (общий, рабочий). Тембр. Тесситура. Количественный состав партии.

Группа женских голосов:

• партия сопрано, составляющие ее голоса и исполнительские возможности (сопрано колоратурное, лирико-колоратурное, лирико-драматическое, драматическое),

• партия альтов, составляющие ее голоса и исполнительские возможности (меццо-сопрано - лирическое и драматическое, контральто).

Группа мужских голосов:

• партия тенора, составляющие ее голоса и исполнительские возможности (тенор-альтино, лирический, лирико-драматический, драматический),

• партия басов, составляющие ее голоса и исполнительские возможности (баритоны - лирический и драматический, басы - высокий, центральный, октавист).

Запись хоровых партий в специальных вокальных ключах.

Разновидности певческих голосов

Певческий голос характеризуется четырьмя главными признаками: широким диапазоном, чистой интонацией, силой и тембром (окраской). Самым важным и ценным признаком, характеризующим тот или иной голос, является его звуковая окраска - тембр.

Все голоса по физиологической принадлежности делятся на три группы: детские, женские, мужские, а каждая из групп на высокие и низкие голоса.

Детские голоса. Голоса детей до 10 лет все по тембру одинаковые (у мальчиков и девочек в 1 октаве).

С 10 лет у детей появляется альтовый тембр (особенно у мальчиков), который сохраняется до 15 лет.

С 15 лет происходит мутационный период (ломка голоса). Необходимо помнить, что в последнее время наблюдаются случаи раннего физического развития детей, что влечет за собой и более быстрое становление певческого аппарата. В практике известны случаи, когда мутация мальчиков наступала в 11 лет. Этот период у девочек менее заметен, чем у мальчиков, т.к. гортань у мальчиков увеличивается в два раза. В 15 - 18 лет мальчики теряются, становятся молчаливыми, потому что не знают, какой звук получится при разговоре - высокий или низкий. После мутации (от 1 месяца до 3-х лет и более) у мальчиков формируется тенор, бас, у девочек - сопрано, альт.

В период 10 - 15 лет голоса детей делятся на высокие и низкие.

Дискант - высокий детский голос. Диапазон c1 - a2, h2. Голос не сильный, легкий, прозрачный, серебристый, полетный. Окраска, в основном, головная.

Альт - низкий детский голос, с диапазоном a - d2, e2. Голос сильный, сочный. В зависимости от требований произведения может быть металлическим. Звук окрашивается в грудном и головном регистрах.

Из этих двух тембров формируется детский хор.

Женские голоса, как и мужские, делятся на лирические и драматические.

Лирические голоса **-** голоса мягкие, нежные, легкие, подвижные.

Драматические голоса - сочные, яркие. Им больше, чем лирическим голосам доступна передача сильных эмоций.

По тембровой окраске женские голоса делятся:

Сопрано (от итал. sopra - над, выше) - самый высокий женский голос. Имеются следующие разновидности:

Колоратурное сопрано (колоратура - подвижность) - самый высокий женский голос.

Диапазон c1 - f3, g3. Самое лучшее звучание голоса в среднем участке диапазона. Нижний - слабый. Голос весьма подвижный, мягкий, легкий, нежный. Ему доступны всевозможные украшения (трели, форшлаги, арпеджио). Окраска, в основном, головная. Это сольный голос, в хоре не участвует, т.к. по своему тембру и ярко выраженному *vibrato* он трудно ансамблирует в хоре с другими голосами. Кроме того, лучшее

звучание голоса находится выше, чем рабочий участок диапазона Сопрано 1.

(Партия Людмилы из оперы Глинки “Руслан и Людмила”, Царица ночи из оперы Моцарта “Волшебная флейта”, партия Виолетты из оперы Верди “Травиата”.

Надежда Забелла-Врубель, Гаспарян, Евгения Мирошниченко, В. Максимова, Т. Нижникова, Белла Руденко, Елизавета Шумская, Галина Ковалева.)

Лирико-колоратурное сопрано - тоже очень высокий женский голос.

Диапазон с1 - d3, es3. Менее подвижный, чем колоратурное сопрано. Голос мягкий, полетный, нежный. Хорошее звучание на протяжении всего участка диапазона. Окраска, в основном, головная. Участвует в хоре в партии Сопрано 1.

(Партия Антониды из оперы Глинки “Иван Сусанин”, партия Маргариты из оперы Гуно “Фауст”, Марфа - Р.-Корсаков “Царская невеста”, Иоланта - Чайковский “Иоланта”.

В. Фирсова, И. Масленникова, Г. Жуковская, Валерия Барсова, Н. Казанцева, Антонина Нежданова, Степанова, Скотто, Руденко, Олейниченко, Сазерленд.)

Лирическое сопрано - высокий женский голос.

Диапазон с1 - с3. Очень легкий, нежный голос. Обладает мягким теплым звуком, светлым тембром, большой подвижностью. В верхнем регистре звучит легко, звонко, в среднем - достаточно полно и ровно, в нижнем - слабо. Окраска головная и смешанная, чисто грудной окраски нет. В хоре поет в партии Сопрано 1.

(Микаэлла - Бизе “Кармен”, Татьяна - Чайковский “Евгений Онегин”, Наташа Ростова - Прокофьев “Война и мир”.

Майя Мельтуер (сов.), Л. Масленникова, Рената Тибальди (итал.), Надежда Забелла-Врубель, Жуковская, Шумская, Шпиллер, Галина Вишневская, Френи.)

Лирико-драматическое сопрано – широкий лирический голос, более насыщенного грудного тембра, исполняет как лирические, так и драматические партии.

(Держинская, Смоленская, Покровская, Милашкина, Маршалл, Каллас, Тебальди)

Драматическое сопрано - высокий женский голос.

Диапазон с1 - с3. На протяжении всего диапазона звучит ярко, сильно, плотно. Более насыщенный, чем у лирического сопрано, средний регистр и яркий сильный верхний регистр. Плохо удается *p* в верхнем регистре. Поет в хоре партию Сопрано 2.

Иногда, не обладая достаточно сочным звучанием в нижнем участке диапазона и, наоборот, имея хорошее звучание в верхнем регистре, драматическое сопрано поет в хоре партию Сопрано 1.

(Мария - П. Чайковский “Мазепа”, Мадам Баттерфляй - Дж. Пуччини “Чио-Чио-Сан”, Ярославна - Д. Бородин “Князь Игорь”, Лиза - П. Чайковский “Пиковая дама”, Турандот - Дж. Пуччини “Турандот”.

Мария Биешу, Смоленская, Литвинова, Тамара Милашкина, Сливинская, Роза Пон-селл, Биргит Нильсон.)

Меццо-сопрано (итал. mezzo - средний) - средний женский голос, характеризуется красивым, грудным тембром в нижнем регистре и полнотой звучания в среднем регистре.

Диапазон g, a - a2, b2. Делится на лирическое и драматическое.

Лирическое - голос мягкий, хорошо звучит *p* в верхнем участке диапазона, нежно, полетно. Так же *p* и *f* в среднем регистре, а нижний участок диапазона слабый.

Окраска, в основном, смешанная и грудная. Поет в партии Альтов 1.

Драматическое - голос, сильный, сочный, менее подвижный в техническом отношении. Хорошо звучит *f* на всем участке диапазона. А вот *p* удается хуже в верхнем регистре.

Если в хоре не хватает контральто, то драматическое меццо-сопрано может петь в партии Альтов 2.

(Кармен - Дж. Бизе “Кармен”, Марфа - М. Мусоргский “Хованщина”, Марина Мнишек - М. Мусоргский “Борис Годунов”, Любаша - Н. Р.-Корсаков “Царская невеста”, Амнерис - Дж. Верди «Аида».

Зара Долуханова (лир.), Надежда Обухова (лир.-драм.), Максакова (лир.), Ирина Архипова (лир.), Елена Образцова (лир.-драм.), Тамара Синявская (драм.).

Колоратурное меццо-сопрано - очень редкий голос. По словам композитора Джоакино Россини, для этого голоса была написана партия Розины в его опере “Севильский цирюльник”.

Контральто (итал.) - низкий женский голос.

Диапазон e, f - e2, f2. Голос сильный, грузный, малоподвижный. Звучит ярко, сочно в среднем и нижнем участке диапазона. Очень напряженно, даже крикливо звучит в верхнем регистре. В нижнем можно добиться очень мягкого, бархатного *p*. Окраска, в основном, грудная и смешанная. Поет в партии Альтов 2, в женском хоре - Альтов 3.

(Лель - Н. Р.-Корсаков “Снегурочка”, Ратмир - М. Глинка “Руслан и Людмила”, Полина - П. Чайковский “Пиковая дама”, Ольга - П. Чайковский “Евгений Онегин”, Кончаковна – А. Бородин «Князь Игорь».

Воробьева, Петрова, Клепатская, Лавровская, Валентина Левко, Антонова, Збруева, Андерсон.)

Мужские голоса.

Тенор *альтино* - самый высокий мужской голос.

Диапазон с - d2, e2. Очень подвижный мягкий голос. Наиболее хорошо звучит в верхнем и среднем участке диапазона как на *p*, так и на *f*. Нижний регистр слабый. Голос очень редкий в природе. Голос сильный и в хоре не участвует.

(Сольных партий в операх очень мало. Звездочет - Р.-Корсаков “Сказка о золотом петушке”, исполнитель Беллев.)

Лирический тенор (*итал.* tenore de grazia) - высокий мужской голос.

Диапазон с - с2. Голос мягкий, полетный, не очень сильный. Хорошо звучит в верхнем и среднем участке диапазона. Нижний слабый. Окраска, в основном, головная. В хоре поет в партии Теноров 1.

(Иван Лыков - Н. Р.-Корсаков “Царская невеста”, песня Индийского гостя - Н. Р.-Корсаков “Садко”, Альфред - Дж. Верди “Травиата”, Ленский - П. Чайковский “Евгений Онегин”, Юродивый - М. Мусоргский “Борис Годунов”. Альмавива - Дж. Россини «Севильский цирюльник».

Леонид Собинов, Сергей Лемешев, Иван Козловский, Вергилиус, Соловьяненко.)

Драматический тенор (tenore di forza) - высокий мужской голос.

Диапазон с - с2. Голос очень сильный, яркий. Звучит насыщенно на *f* на протяжении всего участка диапазона. Окраска головная и грудная. Поет в партии Теноров 2.

Если нижний регистр звучит слабо, а верхний хорошо как на *f*, так и на *p*, то драматический тенор поет в партии Теноров 1.

(Герман - П. Чайковский “Пиковая дама”, Самозванец - М. Мусоргский “Борис Годунов”, Радомес - Дж. Верди “Аида”, Отелло - Дж. Верди “Отелло”.

Ханаев, В. Атлантов, Энрико Карузо, Марио Ланца, , Марио дель Монако, Таманьо.)

Лирико-драматический тенор (mezzo-carattere) - Отелло – Дж. Верди «Отелло», Лоэнгрин - Р. Вагнер «Лоэнгрин». (Джилья, Нэлепп, Зураб Соткилава, Узунов.)

Баритон - средний голос между тенором и басом (голос формируется очень поздно).

Диапазон А - а1. Баритоны делятся на лирические и драматические.

Лирический (тенор-баритон) - мягкий, звучит хорошо на *p* и *f* в верхнем и среднем участках диапазона. Нижний - слабый.

Драматический (бас-баритон) - сильный, звучит ярко, насыщенно на протяжении всего участка диапазона, плохо удается *p* в верхнем регистре.

Окраска, в основном, грудная, реже - головная. В хоре баритоны поют в партии Басов 1. В мужском хоре лирический баритон поет партию Тенора 3.

(Игорь Святославич - Бородин “Князь Игорь”, Мизгирь - Р.-Корсаков “Снегурочка”, Онегин - Чайковский “Евгений Онегин”).

Лирические - Баттистини, Грызунов, Бекки, Мигай, Гамрекели, Лисициан, Норцов, Юрий Гуляев; лирико-драматические - Хохлов, Гобби, Херль, Д. Гнатюк, Гуляев; драматические - Муслим Магомаев, Руффо, Уоррен, Савранский, Головин, Политковский.

Бас - низкий мужской голос.

Диапазон D, E - f1. Голос сильный, яркий, насыщенный. Звучит хорошо на *f* и *p* в нижнем и среднем участках диапазона. В верхнем участке плохо звучит *p*, а *f* - крикливо. Окраска, в основном, грудная. Поет в партии Басов 2.

Разделяют ***высокий*** бас (сильное, мощное звучание верхних звуков и более слабое - низких) и ***низкий*** (в русском хоровом пении - ***центральный***) бас (глубокое, полное звучание в нижнем регистре и напряженное в верхнем).

(Руслан - Глинка “Руслан и Людмила”, Мельник - Даргомыжский “Русалка”, Годунов - Мусоргский “Борис Годунов”, князь Хованский - Мусоргский “Хованщина”).

Бас-профундо - самый низкий голос.

Диапазон А контр. - d1. Голос сильный, яркий. Хорошо звучит нижний и средний участок диапазона, верхний – слабый, не используется. Особенно ценно звучание нижнего регистра, где голос звучит бархатно. Поет в партии Басов 2 с басами в унисон. В коде, когда весь хор поет на *p*, он опускается на октаву ниже от Баса 2. Звучит очень обертонисто, мягко, бархатно, тем самым окрашивая звучание всего хора. В сольном пении не используется. Окраска чисто грудная. Голос очень редкий в природе и очень ценный.

Высокие басы - Шаляпин, Огнивцев, Христов, Нестеренко; центральные басы - Г. и А. Пироговы, Рейзен, И. Петров, Эцио Пинц, В. Р. Петров, Гяуров; басы-профундо - Михайлов, Поль Робсон.

Правильно определить тип певческого голоса трудно. Основными признаками типа голоса являются тембр и диапазон, но они не всегда являются определяющими, особенно у начинающих певцов, т.к. у них может отсутствовать правильная манера исполнения. Поэтому следует обращать внимание и на другие признаки: положение зон переходных нот, примарные тона, способность к выдерживанию тесситуры, часть звукоряда общего диапазона, наиболее часто встречающегося в

произведении, естественность артикуляции и произношение текста в верхнем регистре. Наиболее часто допускают ошибки при определении драматического сопрано и меццо-сопрано, лирического сопрано с неполным диапазоном и лирического меццо-сопрано, лирического баритона и драматического баритона. Если тип голоса определен неправильно, то это наносит ущерб вокалисту.

Хоровая партия

По своему составу хор не однороден, а состоит из отдельных групп - партий.

Полный диапазон хора 4 -5 октав.

В смешанном хоре, типа академического, следует различать 4 партии: Сопрано, Альт, Тенор, Бас.

Хоровая партия - это часть хора, состоящая из группы однородных голосов с примерно одинаковым тембром и диапазоном.

Диапазон (греч. - через все струны) - звуковой объем голоса от самого нижнего до самого верхнего звука. Диапазон певца профессионального хора должен быть не менее 2-х октав, значительно меньше - у участника любительского хора, где недостаток хороших высоких или низких нот компенсируется за счет другого. Диапазон певцов самодеятельного хора редко превышает объем рабочего (наиболее употребительного) диапазона - 1,5 октавы.

Каждая хоровая партия имеет общий и рабочий диапазоны. Объем голоса от нижней предельной ноты до верхней составляет *общий диапазон*. *Рабочий* диапазон отстоит от общего на 1,5 - 2 тона.

Таблица 2

Диапазоны

	Сопрано			***Альты***			
	Общ.	***Раб.***	***Пер. ноты***	***Общ.***	***Раб.***	***Раб. ноты***	***Пер. ноты***
Общепринятые нормы	**c1-c3**	**c1-a2**	**e1 (f1); fis2 (f2)**	**I: a - a2 II: f – f2**	**a – d2**		**fis1 (f1); dis2, (d2)**
П.Г. Чесноков	I: c1-c3 II: h,c1-g,a2	I: g1-a2 II: g1-g2		I: g – f2 II: g – e2	I: h – e2 II: g – c2		
А.А. Егоров	(h),c1-c3, des3	I: c1-a2(b2) II: (h),c1-f2	I: f1; f2,g2 II: es1; f2	I: a – b2 II: f, g–c2,d2	I: a, h – f2 II: (g), a–c2		
Н.М. Данилин		(d1), es1-as2			(g) as - es2	a – f1	
У.О. Аврнек	c1-c3			I: a – f2 II: g – f2			
К.К. Пигров	c1-c3	I: f1,g1-a2,b2 II: f1,g1-g2,a2		I: a – f2 II: f – f2	I: c1 – c2 II: g – f1,h1		
В.Г. Соколов	h-h2,c3	c1-a2		a – d2			
В.И. Краснощеков	c1-c3	e1,es1-b2	E1,f1; e2,fis2	(f), g - e2	I: c1 – d2		e1-fis1; c2-dis2
А.Ф. Ушкарев	c1-c3	I: c1-a2 II:h1,c1-f2,(g2)		f,g – e2,f2	I: h – f2 II: f,g – c2		

П.П. Левандо	(g), c1-h2, (c3)			(d), g - f2, (g2)			
Н.Н. Романовский	c1-c3	d1-g2, (f2)	e1,f1; f2,fis2	I: a – a2 II: f – f2	a – d2		I: fis1 (f1); dis2 (d2); II: e1 (f1); cis2 (d2)

	Тенора				***Басы***			
	Общ.	***Раб.***	***Раб. ноты***	***Пер. ноты***	***Общ.***	***Раб.***	***Раб. ноты***	***Пер. нот***
Общепринятые нормы	**c – c2**	**c – a1**		**fis, (f)**	**Бар: A-as1 Бас лир: G-f1 Бас др: F-e1 Бас цен: (C,D) E-d1, (e1) Окт: (A1), B1-a, (c1)**	**Бар: A-f1 Бас: F-d1 Окт: B1-g,a**		**Бар: dis1, (d1) Бас: cis1, (c1)**
П.Г. Чесноков	c – c2	I: g – a1; II: c – g2			Бар: G – f1 Бас: F – e1 Окт: G1 - h	Бар: H – e1 Бас: F-d1 Окт: G1-c		
А.А. Егоров	I: c-c2 (лир); c-c2, dis (T.-alt.);	I: c-g1,(b1); II: (H), c-f1		F1	Бар: A-as1 Бас лир: G-f1, (g1) Бас др: E-e1, (f1)	Бас I: A-e1 Бас II: E-c1 Окт: A1-a		

	II: (H), c-b1				Бас цен: C-c1, (d1) Бас низ: (G1), A1-a, (c1)			
Н.М. Данилин		(d), es-as1, (a1,b1)	C - f1			Бар: (A), B-es1 Бас: Es-d1	Бар: f-c1 Бас: c-g	
К.К. Пигров	I: c – c2	I: f,g-a1,h1; II: c – f1,g1			Бар: (Бас I): G-g1 Бас II: C-e1 Окт: G1, A1-a,h	Бас I: H-e1 Бас II: F-d1 Окт: G1, A1-d,e		
В.Г. Соколов	H, c-a1, c2	c – a1			C-e1	F,G-d1		
В.И. Краснощеков	c – c2	I: e–a1,b1		es – fis1	Бар (Бас I): a-as1 Бас II: (C,D) E,F-e1,f1			b-cis1
А.Ф. Ушкарев	c – c2	I: c-a1; II: c-f1			Бар (Бас I): G-f1 Бас: E,F-d1,e1 Окт: F1,g1-f,a			
Н.Н. Романовский	c – c2			f1, fis1	F-f1	G-d1, (es1)		
П.П. Левандо	(G), c-h1, (c2)				(G1), C-f1,g1			

Детские голоса в хоре

	Сопрано (дискант)		***Альты***	
	Общ.	***Раб.***	***Общ.***	***Раб.***
Общепринятые нормы	**c1-g2, a2**	**c1 – g2**	**g – e2**	**a – es2**
П.Г. Чесноков	c1 – c3	I: g1-a2 II: c1-g2	g – e2	I: h – e2 II: g – c2
А.А. Егоров	c1 – g2, (a2,h2, c3)	c1 – g2	g – f2	a – c2
В.И. Краснощеков		e1 – g2, a2		a – c2
В.Г. Соколов	h, c1 – g2, a2	c1 – g2	a – d2	a – d2
К.К. Пигров		d1 – a2		a – e2
А.Ф. Ушкарев	c1 – g2	c1 – g2	g – d2, e2	g – c2
Н.Н. Романовский		c1 – g2		a – d2

Тембр (франц. - метка, отличительный знак) - окраска звука; зависит от различных сочетаний обертонов, выделения одних, маскировка других. Тембр голоса в значительной степени качество врожденное. Красивый тембр - ценнейшее свойство голоса служит важным средством музыкальной выразительности. Тембр голоса связан с мимикой.

Тесситура (итал. - ткань) - высотное положение звуков мелодии по отношению к диапазону голоса. В зависимости от преимущественного употребления тех или иных звуков тесситура может быть высокая, средняя (наиболее удобная для пения, благоприятная для интонирования), низкая. Использование тесситурных условий - одно из средств музыкальной выразительности.

Каждая хоровая партия имеет свои цели, задачи, свои возможности.

К примеру: если изложение музыкального материала гомофонно-гармоническое, то, как правило, партия Сопрано ведет основную мелодическую линию. Партия Басов - основа гармонии. А средние партии - Альты, Тенора - гармоническая середина.

В музыке полифонического изложения каждая партия в определенный момент будет нести смысловую нагрузку (основную), являться главной мелодической линией.

Наименьшее количество певцов в партии - три человека.

Однородный хор имеет в своем составе две хоровые партии (детский - дисканты и альты, женский - сопрано и альты, мужской - тенора и басы).

Нередко каждая партия делится на две группы и более.

Партия Сопрано. В смешанном хоре эта партия самая высокая. Нотируется в скрипичном ключе. Разделяется на 1 и 2, а в женском хоре - на 1, 2 и 3.

Сопрано 1 формируется из лирико-колоратурных, лирических и лирико-драматических сопрано. Рабочий диапазон f1 - a2. Звучание партии полетное, легкое, нежное. Очень хорошо звучит как *p*, так и *f*, в верхнем и среднем участке диапазона. Нижний регистр звучит слабо. Окраска головная и смешанная.

Сопрано 2 формируется из драматических голосов, а также из лирико-драматических, а иногда из лирических с недостаточным диапазоном наверху. Рабочий диапазон es1 - f2. Звучание партии яркое, сильное, насыщенное. Очень хорошо звучит *f* на всем участке диапазона, а *p* в нижнем и среднем. Окраска головная, смешанная, грудная.

Часто партия Сопрано ведет основную мелодическую линию.

Партия Альтов в смешанном хоре делится на две, в женском - на три партии.

Альт 1 формируется из лирического и драматического меццо-сопрано с ограниченным нижним диапазоном. Рабочий диапазон a - e2. Звучание партии нежное, мягкое. Очень хорошо звучит верхний и средний участок диапазона как на *p*, так и на *f*. Нижний - слабый. Окраска смешанная и грудная.

Альт 2 формируется из контральто и драматического меццо-сопрано. Рабочий диапазон f - c2. Звучание партии сильное, яркое, очень насыщенный звук на протяжении всего участка диапазона на *f*. В верхнем регистре плохо удается *p*. Окраска смешанная и грудная.

Часто альтовой партии доверяют сольные запевы.

Партия Теноров. В смешанном хоре разделяются на две, в мужском - на три партии.

Тенора 1 формируются из лирических и лирико-драматических голосов, иногда из драматических с ограниченным звучанием в нижнем регистре. Рабочий диапазон e - a1, b1. Звучание партии мягкое, нежное, полетное. Партия очень подвижная. Очень хорошо звучит верхний и средний участки диапазона как на *p*, так и на *f*. Нижний регистр - слабый. Окраска головная.

Тенора 2 формируются из драматических голосов, иногда из лирико-драматических с хорошим звучанием в нижнем регистре. Рабочий диапазон c - f1. Звучание сильное, яркое на протяжении всего участка диапазона на *f*. Не очень удается *p* в верхнем регистре. Окраска головная и грудная.

Партии всех теноров доверяют сольные запевы.

Теноровая партия часто нотируется в скрипичном ключе для облегчения ее чтения, но звучит на октаву ниже. Записывается и в басовом ключе на одной строчке с басами, что точно соответствует высоте обозначенной ноты.

Только теноровой партии свойственно петь фальцетом - особый прием пения на *p* и *pp* в верхнем регистре. Благодаря этому можно достичь мягкого, красивого, легкого звучания, почти напоминающего звучание альтовой партии.

Партия Басов. В смешанном хоре делится на две, в мужском на три партии.

Басы 1 формируются из баритонов и высоких басов. Рабочий диапазон A - d1. Звучание партии отличает легкость, мягкость, тембристость. Очень хорошо звучит на *f* и *p* верхний и средний регистры, слабо - нижний. Окраска, в основном, грудная и частично головная в верхнем регистре.

Басы 2 формируются из низких (центральных) и басов профундо. Рабочий диапазон Gконтр - c1. Звучание партии мощное, яркое, сочное,

бархатное. Очень хорошо звучит на *p* и *f* в нижнем и среднем регистре. В верхнем участке плохо удается *p*, а *f* - крикливое, несглаженное. Окраска чисто грудная.

Часто партии басов доверяют сольные запевы.

В церковной музыке вплоть до XX века при записи партитур употреблялись ключи **до** (для сопрано, альта и тенора) и **фа** (для баса). Ключ **до** сопрановый расположен на первой линейке нотоносца, меццо-сопрановый на 2-й, альтовый на 3-й, теноровый на 4-й, баритоновый на 5-й. Таким образом, наиболее употребительный диапазон голоса умещается на нотоносце. Были ключи также старофранцузский (*соль* 1 октавы на 1-й линейке) и басопрофундовый (*фа* малой октавы на 5-й линейке).

В настоящее время сопрано, альт и тенор записываются в ключе **соль**, или скрипичном (на 2-й линейке), причем тенор читается октавой ниже, а бас (иногда и тенор) - в ключе **фа**, или басовом (на 4-й линейке).

Иногда для записи тенора к скрипичному ключу добавляется знак теноровогo или приписывается снизу цифра 8.

Литература

1. Анисимов А. Дирижер-хормейстер. - Л., 1978.
2. Егоров А.А. Теория и практика работы с хором. - М. - Л.: Музгиз, 1951.
3. Краснощеков В.И. Вопросы хороведения. - М., 1969.
4. Чесноков П.Г. Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров. - М., 1961.

Тема 3. Расположение хора на репетиции и концертной эстраде

Значение правильного расположения участников хора для репетиционной работы и концертных выступлений. Учет акустических условий и удобства расстановки певцов - важное условие хоровой дисциплины и наилучшего звучания хора.

Два основных принципа расположения хора:

• параллельный, классически традиционный,

• смешанный.

Схема расстановки хора в зависимости от акустики зала: прямолинейная и дугообразная.

Особенности параллельной и смешанной расстановки певцов на эстраде. Вопросы размещения хоровых партий по отношению друг к другу. Расстановка певцов и групп в хоровых партиях: постоянное место для каждого певца в своей партии - необходимое условие для выработки у хора хорошей звучности и исполнительской гибкости. Специфика работы с хором с квартетной расстановкой.

Расположение хора при исполнении сочинений в сопровождении фортепиано или оркестра.

Использование специальных подставок (станков) для расположения на них хора в концертных выступлениях - обязательное условие хорошей слышимости хора в зале. Важность акустической репетиции перед концертом.

Как в процессе занятий, так и во время выступления в концерте большое значение имеют принцип и порядок посадки участников хора. Четкий, постоянный принцип расположения участников хора на репетициях и в концерте, с учетом акустических условий и удобств, является первым важным элементом в создании хоровой дисциплины и обеспечении наилучшей звучности хора. Определенная, заранее рассчитанная посадка участников хора на учебно-репетиционных занятиях сразу создает соответствующую обстановку и воспитывает чувство порядка и коллективности. Рациональное размещение партий, отдельных певцов в партиях способствует выработке ощущения вокально-слуховой спетости, чувства локтя соседа, ансамбля хоровой партии и всего хора.

В основе любых видов расположения хора лежат два основных принципа.

Первый условно назовем **параллельным принципом**, классически традиционным, в котором с одной стороны (влево от дирижера) находится партии высоких женских (сопрано) и за ними мужских (тенора) голосов. С другой стороны (вправо от дирижера) - партии низких женских (альты) и за ними мужских (басы) голосов[4].

ТЕНОРА	БАСЫ
СОПРАНО	АЛЬТЫ

[4] Необходимо отметить расстановку хора, описанную П.Г. Чесноковым, где партии, составляющие слой верхних голосов, помещены справа от дирижера. В подобной расстановке на сцене работал Синодальный хор. В настоящее время такое размещение хора практически не применяется.

Баритоны	Басы	Октависты	Тенора I	Тенора II
Альты II	Альты I	Сопрано I	Сопрано II	

В отдельных случаях дирижеры-хормейстеры изменяют это расположение, помещая за сопрановой партией басовую, а за альтовой - теноровую. Такое размещение они объясняют желанием более контрастно выделить темброво-акустическое звучание партий низких и высоких голосов: на фоне низких мужских голосов (басовой партии) рельефнее звучат женские голоса сопрановой партии; наоборот, на фоне высоких голосов теноровой партии рельефнее звучат низкие голоса альтовой партии[5].

БАСЫ	ТЕНОРА
СОПРАНО	АЛЬТЫ

Схема расстановки хора на концертной эстраде может быть прямолинейной или дугообразной. Дугообразная расстановка создает определенные удобства в установлении и сохранении зрительного контакта между всеми певцами хора и дирижером. В этом случае вогнутый полукруг, по которому расположен хор, является еще как бы естественным звуковым отражателем - звуковые потоки (волны) от каждого певца, хоровых партий сходятся (концентрируются) в определенной общей точке, своеобразном звуковом фокусе. Такой расстановкой лучше всего пользоваться при пении хором a cappella в концертных или театральных залах с недостаточно хорошей акустикой, а также в небольших помещениях, где между хором и слушателями небольшое расстояние.

Прямолинейный параллельный способ расстановки чаще всего применяется в больших залах с большими эстрадами при хорошей акустике, а также при исполнении хоровых произведений с сопровождением оркестра. При такой расстановке дирижер находится на более далеком расстоянии от хора. С этой отдаленной точки крайним группам певцов, находящимся слева и справа от него, и самому дирижеру легче устанавливать зрительный контакт.

Второй принцип расстановки хора можно назвать **смешанным**. В свою очередь его следует практиковать в различных вариантах: с одной стороны, смешением или чередованием хоровых партий и групп, а с другой - смешанной расстановкой отдельных голосов поквартетно.

Смешанная расстановка строится на различных вариантах *сочетания хоровых партий*:

[5] Впрочем, в настоящее время в Петербургской государственной певческой капелле им. М.И. Глинки (рук. В.А. Чернушенко) применяется расстановка хора, при которой женские голоса составляют третий и четвертый ряды, находясь, таким образом, над мужскими голосами.

II СОПРАНО I	II АЛЬТЫ I	II БАСЫ I	II ТЕНОРА I

II АЛЬТЫ I	II БАСЫ I
II СОПРАНО I	II ТЕНОРА I

При исполнении двухкорных произведений отдельные хоры могут располагаться по следующим схемам:

1 хор

ТЕНОРА	БАСЫ
СОПРАНО	АЛЬТЫ

2 хор

ТЕНОРА	БАСЫ
СОПРАНО	АЛЬТЫ

В зависимости от фактуры двухкорных произведений можно располагать хор раздельно по группам мужских и женских голосов:

1 хор

СОПР.	АЛЬТ.	ТЕН.	БАСЫ

2 хор

II АЛЬТЫ I II СОПРАН. I

1 хор

II БАСЫ I II ТЕНОРА I

2 хор

Иногда по характеру построения партитуры может возникнуть необходимость деления на три хора, тогда следует пользоваться таким же принципом:

1 хор

ТЕН.	БАСЫ
СОПР.	АЛЬТЫ

2 хор

ТЕН.	БАСЫ
СОПР.	АЛЬТЫ

3 хор

ТЕН.	БАСЫ
СОПР.	АЛЬТЫ

В последние годы в связи с ростом мастерства хорового пения и с целью поднятия профессионально-творческой ответственности и активности каждого певца хора, особенно в небольших составах хора (камерных) успешно применяется смешанное расположение певцов хора *поквартетно*, куда входят по одному голосу каждой партии или несколько человек каждой группы в зависимости от фактического количества певцов хора.

При подборе квартетов и их расстановке следует учитывать однохарактерность голосов. Например, 1-2 квартета с голосами

лирического характера, а также 1 или 2 (в зависимости от количественного и качественного состава хора) более драматического характера с сильными голосами. Такая поквартетная организация и расстановка хора требует постоянного состава исполнителей и может быть использована при отличной ансамблевой спетости квартетов. Порядок расстановки отдельных квартетов в зависимости от тех или иных качеств голосов может быть и иным. Такая расстановка чаще используется в камерных составах, так как дает эффект громкости, многоликости.

В практике самодеятельных, а иногда в случае заболевания отдельных певцов и в профессиональных хорах, возникает необходимость нарушать строгую поквартетную расстановку, увеличивая отдельные виды голосов до 2-3 человек в зависимости от качества и количества явившихся на концерт певцов.

Такое смешанное расположение хора может быть использовано лишь при тщательной учебно-репетиционной работе с каждым певцом и отдельными квартетами. Только безукоризненное знание *каждым* певцом своей партии, тонкое чувство ансамбля целого и *каждого* квартета, творческая активность и общая художественно-исполнительская дисциплина при относительной самостоятельности и ответственности каждого певца могут оправдать такое расположение и придать хору особое художественное и тембровое звучание и живость исполнения.

На репетиционных занятиях желательно, а на концертах обязательно располагать певцов *на различном уровне*, по принципу ступенчатого амфитеатра. Для этой цели используются специально построенные трехступенчатые станки, на которых располагаются певцы хора рядами на разной высоте. За неимением специальных станков, в определенных условиях, можно использовать стулья, табуретки, скамейки и даже столы. В таких случаях первые два ряда - женские голоса - располагаются в шахматном порядке, стоя на полу, а мужчины в один, два ряда – сзади - на стульях. При большом составе хора мужчин можно поставить - один ряд на стулья или табуретки, а второй - на более высокий уровень - на столы.

Какими бы ни были схемы расстановки хора на учебно-репетиционных занятиях и концертах, прежде всего необходимо обеспечить такое положение певцов, при котором все они без напряжения могли бы зрительно общаться с дирижером, видя его лицо и руки. В самодеятельных хорах, где состав и качество голосов хоровых партий бывают неодинаковыми, очень важно учитывать индивидуальные особенности певцов, их музыкальность, слух и применять порядок посадки и расстановки их таким образом, чтобы по соседству со слабыми певцами находились более сильные, крепкие.

При исполнении хоровых произведений с сопровождением фортепиано инструмент ставится перед хором по центру или справа от дирижера.

Особенное значение приобретает расположение хора *при исполнении произведений с оркестровым сопровождением*. В зависимости от партитуры, акустических условий зала, количественного состава хора расположение его на эстраде может быть различным. Наиболее распространенным является такое, когда хор находится позади оркестра, но обязательно на более возвышенном ступенчатом уровне.

С целью лучшего звучания хора иногда применяют другой вид расположения, когда хоровые группы располагаются впереди оркестра слева и справа от дирижера.

На театральных сценах, где по бокам подвешены мягкие матерчатые кулисы и такой же задний занавес, во многом поглощающие звук и являющиеся плохими отражателями, хор следует располагать как можно ближе к краю сцены (или на авансцене).

Во всех случаях перед первым выступлением в каком-либо новом для хора помещении необходимо пользоваться хотя бы короткой *акустической репетицией*, чтобы выявить наиболее подходящую расстановку хора. Такие короткие репетиции, даже перед самым концертом, помогут и дирижеру, и певцам освоиться со звучанием хора и учесть акустические условия нового помещения. В противном случае расположение хора на эстраде без учета конкретных акустических условий зала и сцены снижает качество звучания хора и его восприятия слушателями.

Разумеется, посадка на репетиции и расстановка хора на концерте имеют очень большое значение. Однако основные качества звучания хора зависят в первую очередь от мастерства хорового пения, репертуара, от убедительности и яркости раскрытия эмоционально-художественного содержания произведений. Без наличия всего этого никакая расстановка хора не спасет - вспомним слова И. А. Крылова: «А вы, друзья, как ни садитесь, все в музыканты не годитесь».

Примеры расстановки хоров по А.А. Егорову

А)

II СОПРАНО I СОПРАНО	II АЛЬТЫ I АЛЬТЫ

Б)

II СОПРАНО II	II АЛЬТЫ II
I СОПРАНО I	I АЛЬТЫ I

В)

II АЛЬТЫ	I АЛЬТЫ
I СОПРАНО	II СОПРАНО

Г)

I БАСЫ II БАСЫ	I ТЕНОРА II ТЕНОРА

Д)

II БАСЫ ОКТАВЫ	II ТЕНОРА III
I БАСЫ БАРИТОНЫ	ТЕНОРА-АЛЬТ. I ТЕНОРА

Е)

ТЕНОРА	
СОПРАНО	АЛЬТЫ

Ж)

БАСЫ	ТЕНОРА
АЛЬТЫ	

З)

I БАСЫ II (ОКТАВЫ)	I ТЕНОРА II
II СОПРАНО II	II АЛЬТЫ II
I СОПРАНО I	I АЛЬТЫ I

И)

II ТЕНОРА I	II БАСЫ I
II СОПРАНО I	I АЛЬТЫ II

К)

II ТЕНОРА I	II БАСЫ I
II СОПРАНО II	II АЛЬТЫ II
I СОПРАНО I	I АЛЬТЫ I

Л)

I БАСЫ II		I ТЕНОРА II	
	I АЛЬТЫ II		
I СОПРАНО I		II СОПРАНО II	

М)

I БАСЫ II	II СОПРАНО I
II СОПРАНО I	II СОПРАНО I

Н)

II БАСЫ (ОКТАВЫ)		II ТЕНОРА II	
II БАСЫ (ОКТАВЫ)		(ТЕНОРА-АЛЬТ.) I ТЕНОРА	
	I АЛЬТЫ II		
I СОПРАНО I		II СОПРАНО II	

О)

I БАСЫ II (ОКТАВЫ)		I ТЕНОРА II	
II СОПРАНО II		II АЛЬТЫ II	
I СОПРАНО I		I АЛЬТЫ I	
ОРКЕСТР			

Примеры расстановки хоров по В.Г. Соколову

А) Смешанный хор

ТЕНОРА II		БАСЫ II	
ТЕНОРА I		БАСЫ I	
СОПРАНО II	СОПРАНО I	АЛЬТЫ I	АЛЬТЫ II
СОПРАНО II	СОПРАНО I	АЛЬТЫ I	АЛЬТЫ II

Б) Смешанный хор

ТЕНОРА II	СОПРАНО II	АЛЬТЫ II	БАСЫ II
ТЕНОРА II	СОПРАНО II	АЛЬТЫ II	БАСЫ II
ТЕНОРА I	СОПРАНО I	АЛЬТЫ I	БАСЫ I
ТЕНОРА I	СОПРАНО I	АЛЬТЫ I	БАСЫ I

В) Смешанный хор

АЛЬТЫ II	СОПРАНО II	ТЕНОРА II	БАСЫ II
АЛЬТЫ II	СОПРАНО II	ТЕНОРА II	БАСЫ II
АЛЬТЫ I	СОПРАНО I	ТЕНОРА I	БАСЫ I
АЛЬТЫ I	СОПРАНО I	ТЕНОРА I	БАСЫ I

Г) Женский (или детский) хор

СОПРАНО II	СОПРАНО I	АЛЬТЫ I	АЛЬТЫ II
СОПРАНО II	СОПРАНО I	АЛЬТЫ I	АЛЬТЫ II
СОПРАНО II	СОПРАНО I	АЛЬТЫ I	АЛЬТЫ II
СОПРАНО II	СОПРАНО I	АЛЬТЫ I	АЛЬТЫ II

Д) Мужской хор

БАРИТОНЫ	БАСЫ
БАРИТОНЫ	БАСЫ
ТЕНОРА I	ТЕНОРА II
ТЕНОРА I	ТЕНОРА II

Пример расстановки хора по Я.Г. Медыню

ОКТАВИСТЫ

ТЕНОРА II	БАСЫ II
ТЕНОРА I	БАСЫ I
СОПРАНО II	АЛЬТЫ II
СОПРАНО I	ТЕНОРА I

Литература

1. Анисимов А.И. Дирижер-хормейстер: Творческо-методические записки.- Л., 1976.
2. Самарин В.А. Хороведение. - М.: ACADEMA, 2000.

Раздел II. Элементы хоровой звучности (теория и методика)

Тема 4. Ансамбль хора. Теория и методика

Понятие о хоровом ансамбле как о соотношении звучности между всеми участниками хорового исполнения.

Условия хорового ансамбля:

• количественное соотношение между составами хоровых партий,

• качественное соотношение между составами хоровых партий.

Виды хорового ансамбля: частный (ансамбль хоровой партии) и общий (общехоровой ансамбль). Элементы хорового ансамбля: метро-ритмический, тембровый (вокальный), интонационный, дикционный (орфоэпический), темповый (агогический), динамический.

Полная слитность голосов по силе звука, тембру, строю, метроритму, звуковедению, дикции в частном ансамбле. Зависимость частного ансамбля от качественного состава певцов. Принципы отбора певцов в хор с учетом требований частного ансамбля. Дефекты голоса, разрушающие ансамблевое звучание.

Общий ансамбль хора - сложная форма ансамблирования. Умения и навыки, необходимые для обеспечения общего ансамбля. Возможность разнообразных вариантов соотношения силы звука, тембровых красок, характера подачи текста, звуковедения в общем ансамбле.

Метроритмический ансамбль. Взаимосвязь метра и ритма. Особенности исполнения сочинений, имеющих простые, сложные и переменные размеры. Ансамблевые трудности в связи с усложнением взаимосвязи метра и ритма. Ритмические трудности в хоровом исполнительстве.

Методы работы над метроритмическим ансамблем:

• дирижирование мелкими длительностями с дроблением основной метрической доли,

• дирижирование укрупненной метрической долей,

• пение с опорой на внутридолевую пульсацию,

• прохлопывание ритмического рисунка,

• сольмизирование ритмослогами или нотами,

• мелодекламация поэтического текста в ритме произведения.

Темповый ансамбль. Соотношение темпа и стиля, темпа и жанра исполняемого сочинения. Метрономические указания темпов.

Агогика и ее закономерность. Основные агогические обозначения.

Основные методы работы над темповым ансамблем.

Динамический ансамбль. Выравнивание голосов в неподвижных нюансах. Особенности установления ансамбля в подвижных нюансах.

Взаимосвязь динамики с тесситурой (динамика в средней, низкой и высокой тесситуре).

Методика работы над естественным ансамблем (естественная динамика при равных или неравных тесситурных условиях хоровых партий). Методика работы над искусственным ансамблем (искусственная динамика при равных или неравных тесситурных условиях хоровых партий). Методика работы над смешанным ансамблем (наличие естественной и искусственной динамики).

Методика работы над тембровым (вокальным) ансамблем (единство дыхания, звукообразования, звуковедения, формирования регистров, прикрытия звука, произношения гласных и согласных).

Влияние фактурных особенностей произведения на ансамбль хора. Унисонный ансамбль.

Методика работы над хоровым ансамблем в произведениях гармонического и гомофонно-гармонического склада. Условия достижения ансамбля в аккордах, имеющих тесное, широкое расположение, имеющих divisi в голосах. Условия наилучшего акустического звучания аккордовых построений. Соотношение мелодии и сопровождения. Использование динамических, тембровых, дикционных средств для рельефной подачи мелодии.

Опора гармонии - бас и его исполнение. Особенности диссонантного соотношения голосов с мелодией.

Методика работы над хоровым ансамблем в подголосочно-полифонических, контрастно-полифонических и имитационных произведениях.

Полифонический ансамбль как наиболее сложная форма ансамблевого исполнения.

Приемы сочетаний различных по значению мелодических линий, выявление их роли. Объемность, многоплановость исполнения. Динамическая гибкость голосов при их переключении на мелодический материал различной значимости.

Умение хора и дирижера проводить музыкальный материал ярко, выпукло - первым планом, а также завуалировано и осторожно вторым и третьим планом.

Влияние состава исполнителей на ансамбль хора:

• ансамбль в хоре a cappella,

• ансамбль хора a cappella и солирующих голосов,

• ансамбль хора и инструментального сопровождения (при различной функции хора),
• ансамбль хора, солирующих голосов и сопровождения.

Ансамбль хора, являясь одним из главных элементов хоровой техники, предполагает умение всех певцов хора петь одновременно, слитно и с одинаковой силой. В этом навыке наиболее ярко проявляется основа хорового пения - коллективность исполнения.

Понятие «ансамбль» (франц. - вместе) существует в различных видах искусства. В архитектуре это совокупность сооружений, образующих единую архитектурную композицию, в балете и драматическом искусстве - это стройность, согласованность совместного исполнения, создающая художественное единство спектакля. В настоящее время в музыке слово ансамбль применяется в различных значениях:

1. Группа музыкантов, совместно исполняющих музыкальное произведение (дуэт, терцет, квартет, квинтет, секстет, септет, октет, нонет, децимет, более - просто ансамбль).
2. Музыкальное произведение для небольшого количества исполнителей.
3. Соединение нескольких художественных исполнительских коллективов, представляющих различные виды искусства (например, музыка и хореография).
4. Ансамбль хора как элемент хоровой звучности.

Ансамбль в хоре - художественное единство совместного исполнения, уравновешенность, слитность, согласованность всех технических и художественно-выразительных средств в хоровом исполнении.

Термин «ансамбль в хоре» стал применяться примерно с начала 20 века. В методическую литературу этот термин был введен *П. Чесноковым*, который трактовал его как *слитность и уравновешенность хоровых партий*. С годами термин получил более широкое значение.

Условия хорового ансамбля

1. *Количественное соотношение между составами хоровых партий*. Ансамбль возможен при правильном комплектовании партий. Группы хора должны быть укомплектованы примерно равным количеством исполнителей. Но считается, что в смешанном хоре С и Б должны иметь больший состав, чем остальные певческие группы.

2. *Качественное соотношение между составами хоровых партий*. Необходимо, чтобы все голосовые партии были сходны по тембру и могли образовать слитное унисонное звучание. Желательно иметь певцов с

хорошими сольными голосами, т.к. их тембр влияет на качество звучания партии в целом. Недопустимо участие в хоре певцов с тремолирующими и качающимися голосами, с резким горловым зажатием, плоским звуком и с речевыми недостатками (картавостью, шепелявостью).

Виды ансамбля

В хоровой практике различают ансамбли:

частный - ансамбль однотипной по составу унисонной группы певцов хора, или ансамбль отдельной хоровой партии (без divizi) и

общий - согласованность всех партий, сочетание унисонных групп.

И общий, и частный ансамбли в равной степени касаются и технических, и художественных сторон хорового исполнения. Так в работе над частным ансамблем важны не только единство технических приемов, но и нюансы, эмоциональный тонус произведения.

Частный ансамбль предусматривает абсолютное единство голосов в унисонном звучании. Для *унисонного ансамбля* благоприятны следующие *условия:*

* приблизительно одинаковый тембр певцов партии,
* одинаковая сила голосов,
* единая вокальная культура певцов.

Главное внимание уделяется воспитанию у хористов умения слушать и слышать друг друга, умения подстраивать и уравновешивать свои голоса в звучании своей партии. Для достижения часто используются *приемы:*

- унисонного пения на цепном дыхании,
- филирование унисона.

Не следует пытаться достичь хорошего частного ансамбля путем выхолащивания тембровой природы. Когда все певцы пользуются едиными приемами и навыками при формировании звука и голосоведения, природное своеобразие тембра голоса каждого певца только дополняет и обогащает общий тембр партии.

Для достижения частного ансамбля необходимо добиваться единства ощущений темпа, ритма, метра, динамических изменений звука и т.д.

Общий ансамбль в хоре - органическое слияние всех элементов хоровой звучности возникает на основе соединения частных ансамблей. Недаром говорят, что хоровое пение - это ансамбль унисонов.

Если частный ансамбль в значительной степени зависит от вокальных, общемузыкальных и ансамблевых умений, знаний и навыков певцов, то общий ансамбль призван решать общие исполнительские задачи, основанные на раскрытии художественного образа.

В общем ансамбле могут быть разнообразные варианты соотношения силы звука, тембровых красок, характера произношения текста и пр.

Хоровой ансамбль помогает выработке одновременно строя, дикции и нюансировки. Действительно, контролируя, например, слитность исполнения поэтического текста, руководитель совершенствует технику дикции певцов; чистота коллективного интонирования, интонационный ансамбль выражается в хоровом строе и т.д.

Размещать певцов внутри партии нужно с учетом постепенного перехода от легких к более тяжелым голосам.

В большей степени ансамбль зависит от музыкальности певцов, чем от вокальных данных.

Элементы хорового ансамбля

В хоровом искусстве существуют такие понятия, как *тембровый* (вокальный), *интонационный* (строевой), *дикционный* (орфоэпический), *метроритмический, темповый (агогический), динамический* ансамбли.

В зависимости от фактуры изложения применяются *унисонный, гармонический, полифонический* ансамбли, в зависимости от тесситурных условий хоровых партий - *естественный и искусственный,* в зависимости от состава исполнителей - *ансамбль хора и солирующих голосов; хора и инструментального сопровождения; ансамбль хора, солирующих голосов и инструментального сопровождения.*

Метроритмический ансамбль включает все моменты, связанные с метроритмом (метр, ритм): умение петь вместе ритмично и четко, одновременно произносить слова, четко выявлять метрическую структуру.

Всякое произведение имеет метроритмическую организацию. *Простые* размеры легче для исполнения, чем сложные. Наиболее трудны для исполнения *смешанные* размеры, где нет равномерной пульсации сильной и относительно сильной долей (5/4, 11/4, 7/4) (национальная музыка Болгарии, Венгрии, Югославии). *Переменные и несимметричные* размеры также создают достаточную трудность (русская православная церковная музыка). При исполнении таких произведений необходимо:

- непрерывное ощущение пульсации метрических долей, объединенных в группы;
- начало каждой группы следует отмечать акцентом или нажимом в зависимости от характера произведения;
- опираться на ударные слоги в словах.

Ритмический ансамбль может сложиться только в условиях неуклонного выполнения ритмического рисунка нотного текста всеми

участниками хора. “Передержки” и “недотяжки”, несоблюдение пауз недопустимы в исполнении.

Причины нарушения ритмического ансамбля в хоре:

1) синкопированный ритм (особенно в полиритмической структуре);
2) пунктирный ритм в сложных размерах (особенно трудно - 6/8, 9/8);
3) сложность полиметрии и полиритмии;
4) сложность пения вальсовых сочинений в размере 3/8;
5) сложность пения вальсовых сочинений с двухдольной периодичностью
6) и др.

В тех случаях, когда у хора возникают затруднения в исполнении ритма, необходимо применять следующие *методические приемы:*

1) выучивание эпизода в медленном темпе,
2) использование подсчета более мелкими длительностями (особенно в произведениях с быстрым темпом),
3) использование подсчета более крупными длительностями (особенно в произведениях с медленным темпом),
4) использование метода простукивания (ритмического рисунка или внутренней пульсации),
5) использование метода бестекстового пения на слоге в определенном ритме,
6) проговаривание ритма (сольмизирование) ритмослогами (то-о, та, ти-ти, ти-ри-ти-ри) или нотами,
7) приучение певцов к ощущению сильной доли, умение выделять ее голосом,
8) пение с пропуском (вслух - про себя),
9) воспитание навыков одновременного взятия дыхания, начала пения (вступления) и снятия звука (окончания),
10) мелодекламация поэтического текста в ритме произведения,
11) четкий показ дирижерских жестов,
12) в работе над пунктирным ритмом важно следить за тем, что первый звук (нота с точкой) - с тенденцией к увеличению длительности, второй (короткий) - к сокращению, а слоги на коротких произносятся легко, свободно и быстро.

Темповый ансамбль зависит от ритма и характера произведения.

Темп (лат. *темпус* – время) – скорость исполнения музыкального произведения. Обычно существует авторское обозначение темпа (словами - чаще всего итальянскими терминами, или указанием на общеизвестный характер движения - в темпе марша, вальса и т.д.). Темп разделяется на

медленный, средний и быстрый[6]. Отдельные изменения темпа обозначаются специальными терминами (ritenuto, accelerando и др.). Темп тесно связан с характером, стилем, жанром пьесы, со всеми элементами музыкальной формы, зависит также от индивидуальности артиста, его музыкального опыта, традиций исполнения. Р. Вагнер считал главной задачей дирижера дать правильный темп, что вытекает из правильного понимания “мелоса” и др. сторон произведения. Однако даже у одного и того же артиста, при исполнении пьесы в разное время, темп в известных пределах меняется; важно лишь, чтобы он каждый раз был убедительным. Неверно взятый темп отрицательно сказывается на характере произведения.

Агогика (греч. - движение) - кратковременное отклонение от ровного темпа и строгого ритма, при условии их сохранения в целом.

---

[6] К первой группе очень медленных движений относятся:

largo - широко
adagio - медленно
lento - медленно
grave - тяжело

Ко второй - умеренно-медленных движений относятся:

andante - шагом, не спеша
andantino - более, чем andante
commodo - спокойно, удобно
tranquillo - спокойно, безмятежно

К третьей группе - умеренно-скорых - относятся:

moderato - умеренно
allergetto - несколько оживленно
allegro moderato - умеренно скоро
allegro ma non troppo - оживленно, но не очень

Четвертая группа скорых движений - различные разновидности allegro:

allegro con brio - живо, скоро, с огнем
allegro con moto - подвижно, скоро, с движением
allegro agitato - быстро, беспокойно
allegro appassionato - быстро, взволнованно, страстно
allegro maestoso - скоро, величественно

Пожалуй, не один из темпов не имеет такого большого количества разновидностей, как allegro.

К пятой группе относятся следующие очень быстрые темпы:

allegro assai - очень живо
allegro vivo - весьма оживленно
vivace - очень скоро
presto - очень быстро
presto prestissimo - сверхбыстрый темп

Для более точного определения скорости движения существует достаточно точный прибор - метроном, изобретенный Мельцем.

Агогика имеет свои закономерности:

1) устремление к кульминации может быть с ускорением (в небольших произведениях);

2) ускорение должно, как правило, уравновешиваться последующим замедлением;

3) расширение темпа в кульминации, в завершающих кадансах, к фермате;

4) важные смысловые слова - с некоторым “оттягиванием” (агогический акцент), а слабые окончания за этот счет сокращаются.

Иногда ансамбль регулируется специальными указаниями (a piacere - свободно, ad libitum - по желанию, tempo rubato, capriccioso - капризно и т.д.). Порой к области ансамбля относят весь комплекс метроритмических отклонений (ферматы, stretto - сжимая, allargando - расширяя и т.д.).[7]

Ансамбль связан со всеми компонентами музыкальной формы: структурой, динамикой, мелодикой, гармонией и др., зависит от жанра и характера произведения, стиля композитора, индивидуальности исполнителя. Некоторые жанры отличаются устойчивостью темпов (марш, отдельные танцевальные пьесы, токката, пьесы в характере “вечное движение”). Произведения старых мастеров (Баха и др.), особенно полифонические, требуют более строгого темпа, тогда как, например, сочинения романтиков исполняются свободнее. Применяя агогические оттенки, дирижер должен обладать чувством меры, а хор быть гибким, податливым на жесты дирижера.

Причины нарушения темпового ансамбля в хоре:

1) трудным является сохранение темпа от начала до конца произведения,

---

[7] Для определения той или иной тенденции автора в ускорении и замедлении движения, а также характеров движения, существуют дополнительные обозначения:

piu - более
meno - менее
mosso - оживленно
assai - очень
acellerando - ускоряя
stringendo (strin.) - стремясь
rallentando (rall.) - замедляя
ritardando (it.) - замедляя
calando - успокаиваясь, стихая
poco - мало
poco a poco - мало по малу, постепенно

Эти слова в сочетании с другими терминами усиливают или уменьшают действия основного значения.

2) недопустимо связывать crescendo с ускорением, а diminuendo с замедлением,

3) в медленных произведениях - неровность, суетливость, стремление к ускорению наиболее часто проявляется в малых ритмических длительностях; в скорых произведениях хор иногда проявляет тенденцию к утяжелению, замедлению (причины: “невпетость”, певцы перегружены технологическими задачами),

4) часто хор отходит от темпа в моменты возобновления дыхания, которое певцы берут медленно и вяло,

5) на темп влияет масса исполнительской звучности. При исполнении торжественных произведений большим составом – темп медленнее,

6) чрезмерно быстрый темп ухудшает дикцию, ритм; замедленный – строй (дыхание).

Основные методы работы над темповым ансамблем:

1. Если в произведении встречается смена темпа, то новый темп необходимо организовать с самого начала нового фрагмента, не допускать постепенного вхождения в темп. Делается это следующим образом: а) при переходе от медленного темпа к быстрому от последней метрической доли первого фрагмента “отщепляется” ровно столько времени, сколько требует основная доля нового размера; т.о., участники должны почувствовать новый темп уже в конце первого фрагмента; б) при переходе от быстрого темпа к медленному важен момент ауфтакта ко второму, новому фрагменту. Это дыхание следует брать в новом, медленном темпе.

2. При исполнении произведений в быстрых темпах - дирижировать укрупненными длительностями, в медленных - более мелкими длительностями.

Динамический ансамбль - уравновешенность по силе голосов внутри партии и согласованность громкости звучания хоровых партий в общем ансамбле.

Динамика (греч. - сила) - совокупность явлений, связанных с громкостью - силой звучания. *Нюансы* (франц. - оттенок) - динамические оттенки изменения звука. Оба термина взаимосвязаны и дополняют друг друга. Динамика является важным выразительным средством. Нюансы помогают лучше и глубже передать содержание произведения. Нюансировка служит важным средством выразительности, она связана с музыкальной формой, фразировкой, стилем произведения, индивидуальностью исполнителя.

Согласно классификации П. Чеснокова, нюансы делятся на подвижные (crescendo, diminuendo) и неподвижные (устойчивые, неизменяемые). К этим основным терминам прибавляются другие слова-понятия, которые указывают степень продолжительности усиления или

уменьшения звучности (poco a poco crescendo - постепенно усиливая, poco a poco diminuendo - постепенно стихая, sub. *f* - внезапно громкое звучание, morendo - замирая, постепенно уменьшая звучность, sence crescendo - без усиления звучности, sempre *p* - все время тихо). Кроме того, существует ряд терминов и графических обозначений, указывающих силу и характер исполнения отдельных нот (>, ∨, –, ∧, *sf, fp*).

Все нюансы делятся на *основные* и *вспомогательные.* Основные нюансы - *f* и *p*, остальные - производные. Видимо, в каждом произведении нужно сначала выделить, как будут звучать основные нюансы, а затем - вспомогательные, определить качество главной кульминации, подход к ней и ее завершение, а затем рассматривать частные логические кульминации во фразах, предложениях.

Наиболее сложные в качестве воплощения являются крайние нюансы *pp* и *ff*, т.к. исполнение *ff* требует насыщенного, яркого пения, при котором может потеряться ощущение чистоты интонации (строя в хоре) и привести к форсированному пению. При *ff* очень трудно добиваться ансамбля.

Нюанс *pp* труден в исполнении по другой причине. Есть опасность потерять звуковысотность, качество звучания хора. Снятие звука с дыхания ведет к фальшивой интонации, и хор вместо *pp* будет петь шепотом.

Для установления и поддержки динамического ансамбля дирижеру необходимо:

1) стремиться к одинаковому количеству певцов в каждой партии, желательно однородных по тембру;

2) найти ошибку, указать ее, разъяснить, дать указания, приемы к исправлению, добиться ее устранения (певец воспринимает ансамбль с помощью слуха и ощущений, на них и надо опираться);

3) уметь регулировать силу звука как партии, так и отдельных певцов, нарушающих общий и частный ансамбли;

4) динамическое равновесие устанавливается сначала в неподвижных нюансах;

5) при подвижных нюансах соблюдать их постепенность (в diminuendo - значительно труднее) и сохранение ансамбля;

6) для создания единства подвижных нюансов необходимо воспитание у певцов одинаковых приемов регулирования громкости звука посредством певческого дыхания и использования резонаторов (упражнения на филирование и усиление звука с помощью мышц живота, пение открытых гласных);

7) наиболее трудный нюанс в хоре fortissimo следует исполнять с некоторым запасом голоса, т.к. всегда есть опасность форсирования; в

этом нюансе труднее установить ансамбль, а также вследствие некоторого притупления слуха, и строй;

8) pianissimo должно быть слышимым, звучным (“не проваливаться”);

9) обращать внимание на уравновешенное звучание родственной партии при удвоении;

10) качество динамического ансамбля во многом обусловливается тесситурой. На крайних звуках диапазона певческих голосов слитность достигается труднее. Воспринимать в абсолютной точности авторские указания нельзя, т.к. иногда это противоречит природе певческих голосов.

Таблица 3

Диапазоны и регистры хоровых партий

C1	низший **c1 - f1** почти не употребляется *p*	низкий **g1 - c2** слабый *mf*	средний **c2 - e2** средний *mf*	высокий **f2 - a2** сильный, блестящий *f*	высший **a2 - e3** трудный, опасный *ff*
C2		низкий **c1 - f1** слабый *p*	средний **g1 - c2** сочный, густой *mf*	высокий **c2 - g2** сильный *f* *ff*	
A1		низкий **g - a** слабый *p*	средний **h - f1** полный, густой *mf*	высокий **g1 - c2** сильный, яркий *f*	высший **c2 - f2** трудный, опасный *ff*
A2		низкий **g - c1** сильный, густой *f*	средний **c1 - f1** полный, густой *mf*	высокий **g1 - c2** сильный, но тяжеловатый *f*	высший **c2 - e2** трудный, опасный *ff*

Т1	низший **c - f** почти не употребля-ется	низкий **g - c1** слабый	средний **c1 - e1** средний по силе	высокий **e1 - a1** сильный, яркий	высший **a1 - c2** трудный, опасный
		p	*mf*	*f*	*ff*
Т2		низкий **c - f** не сильный, матовый	средний **g - c1** густой, сочный	высокий **c1 - a1** сильный, плотный	
		p *mp*	*mf*	*f* *ff*	
Б1		низкий **G - c** слабый	средний **c - f** густой, плотный	высокий **g - c1** сильный, яркий	высший **c1 - f1** блестящий, но грудной
		p	*mf*	*f*	*ff*
Б2		низкий **F - A** полный, густой, сочный	средний **H - g** сильный, сочный, насыщен-ный	высокий **g - c1** могучий, сильный, но тяжелова-тый	высший **c1 - e1** трудный
		f	*f*	*f*	*ff*
Ок		низкий **C1 - C** не сильный, но глубокий, мягкий, бархатный	средний **D - A** сильный, но грубый, тяжелый	высокий **A - e** тяжелый, глухой	высший **a - h** плохой
		p	*mf*	*f*	*ff*

При равномерном использовании тесситурных[8] условий хоровые голоса имеют одинаковые динамические возможности и их палитра тем

[8] Тесситура (итал. - ткань) - высотное положение звуков мелодии по отношению к диапазону голоса. В зависимости от преимущественного употребления тех или иных звуков тесситура может быть высокая, средняя (наиболее удобная для пения, благоприятная для интонирования), низкая.

богаче, чем разнообразнее использованы ими регистры. Например, в условиях относительно высокой тесситуры хор имеет динамические возможности от *pp* до *ff*, тогда как в условиях средней тесситуры от *pp* до *f*, а при низкой - максимум от *pp* до *mf*. При использовании различных тесситурных условий возникают новые динамические состояния, дающие новые формы динамического и частично тембрового ансамблей.

Естественный ансамбль образуется при равномерном использовании тесситурных условий (все партии поют или в высокой тесситуре, или средней, или низкой, т.е. с одинаковым напряжением певческих голосов).

Искусственный ансамбль образуется при неравномерном использовании тесситурных условий (одни поют высоко, другие низко), при этом к каждой партии приходится применять различные нюансы для установления уравновешенного звучания. Искусственный ансамбль возникает:

1) при недостаточной укомплектованности хоровых партий,
2) при divizi в партиях, образующих ослабление силы звука в партиях,
3) когда удваиваются отдельные голоса, тогда появляется усиление партии,
4) когда в данных тесситурных условиях нюансы лежат за пределами возможности голоса.

Совершенно очевидно, что достижение равновесия в звучании искусственного ансамбля значительно труднее, чем при естественном. При уравновешении хоровой звучности необходимо:

- применять различные динамические оттенки: убирать звучность партий, находящихся в выгодных условиях, и усиливать - стоящих в невыгодных условиях;
- указывать хору на аккорды, несовершенные с точки зрения ансамбля. В нотах проставлять для таких аккордов разнородные нюансы. Певцы должны знать “опасные” (в смысле ансамбля) места и внимательно относиться к их исполнению.

Смешанный* а*нсамбль образуется при наличии естественного и искусственного, при равных или неравных тесситурных условиях.

Тембровый*[9] *(вокальный) ансамбль. В хоре тембровое соотношение базируется, в основном, на принципах контраста большего или меньшего

[9] Тембр (франц. - метка, отличительный знак) - окраска звука зависит от различных сочетаний обертонов, выделения одних и маскировка других. Тембр голоса в значительной степени качество врожденное, но под влиянием обучения может изменяться. Красивый тембр - ценнейшее свойство голоса. Тембр влияет на восприятие интонации: при плохом тембре и интонация кажется нечистой. Тембр служит важным средством музыкальной выразительности. Тембр голоса связан с мимикой. Глубокое

различия в тембрах. На этом основании можно установить, что тембровое соотношение между хоровыми партиями тем конкретнее, чем менее родственны эти партии между собой. Например, равновесие по тембру более типично для партий женского хора или отдельно мужского хора, где ансамбль хорового унисона - явление довольно частое. А тембровое соотношение (равновесие) между всеми партиями смешанного хора - явление редкое в силу разнотембровости крайних голосов (С и Б).

В хоровой партии необходимо, чтобы все голоса были сходны по тембру и могли образовать слитное унисонное звучание.

Затрудняют работу над тембровым ансамблем:

- большая диспропорция в количественном составе певцов в партиях,
- неравноценность их по качеству звучания, силе, тембру,
- наличие серьезных речевых дефектов (картавость, шепелявость),
- наличие певцов с “качающимися” и “тремолирующими” голосами,
- наличие певцов с резким “горловым”, “зажатым”, “плоским” звуком.

Размещая певцов внутри партии, надо стремиться к тому, чтобы образовался постепенный переход от более легких голосов к более тяжелым, чтобы рядом находились певцы, обладающие родственными по силе и тембру голосами. Желательно, чтобы в партии были певцы с хорошими сольными голосами, ибо их тембр влияет на общую окраску звука в партии.

Работа над тембровым ансамблем начинается уже с первого этапа хоровых занятий:

1) вырабатываются единство дыхания, единство манеры звукообразования, звуковедения, единство формирования регистров, прикрытия звука, единство произношения гласных и согласных;

2) от певца требуется умение слышать общее звучание партии и сочетать свой голос с голосами рядом стоящих участников хора.

Фактурные особенности произведения влияют на ансамбль хора. Фактура - это совокупность средств музыкального изложения, образующая склад произведения, его музыкальную ткань.

Фактура бывает гомофонно-гармоническая, полифоническая, смешанная.

Унисонный ансамбль предусматривает слитность голосов по всем компонентам исполнения (высоте, метроритму, тембру, темпу, динамике, вокальным приемам, дикции и т.д.) в полном или октавном унисоне[10].

проникновение в содержание произведения, выявление своего отношения к исполняемому отражается в мимике певцов, а отсюда и в окраске звука.

[10] В так называемом физиологическом унисоне разница колебания 2-х звуков до 1/6 тона (в 1-й октаве) дает ощущение одного вибрирующего звука (сопровождаемого биениями - периодическими усилениями и ослаблениями). При наличии нескольких

Унисон дает возможность получать наибольшую силу звучности и часто применяется в кульминациях. К унисону нередко прибегают, когда требуется очень тихая звучность до полного замирания.

Гармонического ансамбля следует добиваться при исполнении произведений гармонического и гомофонно-гармонического изложения.

В гармоническом ансамбле необходимо полное равновесие динамики, в гомофонно-гармоническом - некоторое усиление мелодического голоса.

Если мелодия находится в верхнем голосе, она отчетливо слышна и по силе звука может быть на одном уровне с другими голосами. Если мелодия в средних голосах, ее нужно петь громче, чем другие.

Удвоенный голос нужно петь немного тише неудвоенных.

При divizi требуется некоторое усиление звучания голосов.

Полифонический ансамбль предполагает относительное равновесие голосов в зависимости от значимости тематического материала. Полифонический ансамбль - наиболее сложная форма ансамблевого исполнения.

Полифоническая фактура бывает имитационного склада и подголосочного.

Имитационная фактура предполагает умение каждой партии исполнять тему первым планом, затем гибко переключаться на 2-й и 3-й планы. Сложность в том, что если в ансамбле больше 2-х голосов, то дирижер не имеет возможности руководить исполнением каждой партии от начала до конца. Он может лишь подсказывать наиболее важное и трудное вступление, помочь в установлении силы звука, напомнить о логических музыкальных вершинах. Главная задача - объединить все партии в единую целостную структуру.

Если же тип полифонии подголосочный, то в работе над ансамблем весьма ответственным моментом является установление динамического равновесия между темой и подголоском, исходя из художественной задачи.

Большая часть хоровых произведений имеет смешанную фактуру. В этих случаях сочетаются различные виды ансамбля. Сложность состоит в передаче мелодии из голоса в голос. Мелодия при этом не должна прерываться, а звучать в том же характере и нюансе. Целесообразно отдельно проработать мелодическую линию, добиться ее целостности.

Все эти случаи относятся к пению a cappella.

звуков ширина (зона) интервала, воспринимаемого как прима, может доходить до 1/2 тона, а в хоровой партии - до 140 центов (темперированный полутон равен 100 центам). Унисонная зона суживается по направлению вверх, отсюда значительная трудность выстраивания высоких нот в партии сопрано.

Произведения для ***солистов с хором*** требуют относительного равновесия голосов. Если тема у солиста, то хор должен петь тише, если наоборот - то хоровая партия должна ясно прослушиваться на фоне сольного подголоска. Особое внимание необходимо обратить на силу звучания однотипной с солистами партии, чтобы не произошло “поглощения” голоса солиста.

Соотношение звучания ***хора и сопровождения*** определяется значением тематического материала:

1) хор излагает основной материал - ансамбль мелодии с аккомпанементом, это соотношение аналогично ведущему голосу и сопровождению в гомофонно-гармоническом ансамбле;

2) хор и оркестр - равнозначны (гимны, оперные хоры) - ансамбль полного динамического равновесия (когда оркестр, в основном, дублирует хоровую партитуру, то он должен играть несколько тише исполнения хора);

3) хор - дополнительная окраска на правах группы инструментов оркестра.

Приведенная классификация, конечно, относительна, в ряде случаев соло, хор и оркестр меняются функциями, и, в зависимости от этого, меняется вид ансамбля.

Необходимо добиться, чтобы элементарные правила достижения и установления ансамбля, изложенные выше, были прочно усвоены каждым хоровым певцом.

Литература

1. Анисимов А.И. Ансамбль // Дирижер-хормейстер: Творческо-методические записки. - Л., 1976. - с. 125 -127.
2. Дмитревский Г.А. Ансамбль хора // Работа с хором: Методика, опыт. - М., 1972. - с. 56 -68.
3. Егоров А.А. Теория и практика работы с хором. - М. - Л.: Музгис, 1951.
4. Краснощеков В.И. Ансамбль // Вопросы хороведения. - М., 1969. - с. 201 - 248.
5. Пономарьков И.П. Строй и ансамбль // Хороведение: Пособие для самостоятельного и заочного обучения руководителей хоров художественной самодеятельности. - М., 1971. - с. 57 - 69.
6. Чесноков П.Г. Ансамбль // Хор и управление им. - М., 1961. - с. 28 - 48.

Тема 5. Строй хора

Понятие строя в музыке. Темперированный и зонный строй. Понятие о хоровом строе как о процессе интонирования в хоровом пении. Строй как средство художественной выразительности хорового исполнения.

Строй мелодический (строй хоровой партии) и гармонический (общехоровой).

Значение унисона для выработки строя в хоре. Средства выработки унисона в хоровых партиях.

Закономерности мелодического строя и методы работы над ним.

Зависимость зонной интонации хора от ладотональной структуры произведения.

Принципы интонирования ступеней лада как соотношения звуков устойчивых (интонируются устойчиво) и неустойчивых (интонируются с тенденцией к повышению или понижению). Особенности интонирования ступеней мажора и минора, хроматического звукоряда, интервалов в восходящем и нисходящем движении.

Закономерности гармонического строя и методика работы над ним, особенности интонирования стабильных и вариационных интервалов. Явление дуализма интервалов.

Особенности интонирования основного тона, терции, квинты, септимы, ноны в аккордах от различных ступеней лада. Влияние на гармонический строй расположения и мелодического положения аккорда, его вида, тесситуры, динамики, темпа, метра, ритма, фактуры изложения, орфоэпических особенностей литературного текста и пр.

Зависимость строя от вокальных навыков хора (дыхания, звукообразования, вокальной позиции, особенностей произведения, предварительной настройки).

Методика задавания тона хору а капелла:

• находить нужный тон от камертона, исходя из ближайших обертонов натурального звукоряда;

• избегать малые и большие секунды;

• тон задавать четко, ясно, определенно, используя удобную гласную или слог, нюанс pp, фальцет.

Понятие “строй” имеет несколько значений.

Одно из них - эталон высоты. Высота звука в музыкальном искусстве устанавливается на основе общепринятых в мире норм. В

настоящее время эталоном высоты для первой октавы принято 440 колебаний в секунду (440 герц)[11].

Другое значение - интервальные соотношения открытых струн на некоторых инструментах (квинтовый строй скрипки, квартовый строй балалайки и др.).

Третье значение в применении к музыкальным инструментам - то же, что звукоряд (натуральный строй валторны, хроматический строй баяна).

Хоровой строй - это система звуковысотных отношений, которая в хоровом пении выражается в правильном интонировании интервалов.

Существовало множество различных музыкальных систем, разработанных индийскими, арабскими и греческими учеными, - 5- и 7-ступенные в пределах октавы темперированные строи в Индонезии, 17- и 24-ступенные системы в музыке арабских стран, 22-ступенный строй в Индии и др. В Европе в период развития одноголосия большое значение имел 7-ступенный, а затем 12-ступенный *пифагоров* строй, в котором применялась для настраивания чистая квинта[12]. Пифагорейский строй, пригодный для одноголосной музыки, оказался неподходящим при переходе к гармонии, т.к. давал (при настройке органа и др.) слишком высокую большую терцию (выраженную отношением 64/81).

Отсюда возникла необходимость перехода к так называемому *чистому или квинто-терцовому строю*, в котором применялась для настраивания, кроме квинты, и «чистая», хорошо консонирующая большая терция (натуральная, выраженная отношением 4/5). Этот строй обеспечивал консонантность трезвучий - основу гармонии (кроме резко диссонирующего трезвучия II ступени в мажоре, вследствие чего оно оказывалось неприемлемым). Ряд интервалов в обоих строях получил

---

[11] Камертон изобрел в 1711 г. Дж. Шор (Англия); тогда высота *ля* 1 октавы составляла около 420 герц, на 1\2 тона ниже современного. В дальнейшем высота камертона изменялась (главным образом повышалась). В России в конце XVIII века Д. Сарти ввел “Петербургский камертон” (*ля* = 436 герц). Парижская академия наук (1858) установила так называемый нормальный камертон в 435 гц. В СССР с 1936 г. принят камертон в 440 гц (на 1\2 тона выше парижского камертона).

[12] Путем последовательных квинтовых ходов, с последующим перемещением на октаву, можно найти все ступени звукоряда. Опытным путем (при помощи монохорда) доказано, что октаве от основного тона соответствует ½ струны, квинте -2/3, кварте - 3/4, большой терции - 4/5, малой терции - 5/6 и т.д. Ходы на квинту, октаву могут быть выражены математически: восходящие - путем умножения (на 1/2, 2/3*)*. Нисходящие - деления (на те же величины). Таким образом, каждая ступень звукоряда получает свое математическое выражение; поэтому С. можно определить как систему, основанную на количественном выражении интервалов.

различное выражение: в пифагорейском большие интервалы более расширены, малые - более сужены, чем в квинто-терцовом строе.

Недостаток этих строев - их незамкнутость (*си-диез* не равняется *до*) и отсюда - необходимость большого количества звуков в октаве, что практически неудобно.

Стремление преодолеть указанные недостатки привело к темперации (начиная с XVI века), сначала неравномерной (в различных вариантах), затем к равномерной, в виде современного *равномерно-темперированного строя*, звукоряд которого включает 12 ступеней, находящихся между собой в отношении, равном полутону (XVIII в). Интервалы этого строя занимают примерно среднее положение между интервалами предыдущих строев (несколько ближе к пифагорейским).

В хоре используется *зонный строй*[13]. с его многочисленными интонационными оттенками. Характерные черты математических строев (консонантность интервалов в квинто-терцовом строе, их большая контрастность в пифагорейском) находят свое место в зонном строе.

Дирижерам хора давно было известно, что одну и ту же ноту можно спеть на какую-то малую часть тона выше или ниже, получая при этом тот или иной оттенок звука или интервала.

Различают три разновидности интонации интервала: нормальную, широкую и узкую. Средняя ширина *нормальных* интонаций обычно около 1/4 полутона. Узкие и широкие интонации - те, которые отклоняются от нормальных более чем на 1/4 полутона. Ширина зоны определяет границы *возможного* варьирования высоты звука. За этими пределами будет находиться промежуточная зона, в которой данный звук или интервал еще узнается как таковой, но воспринимается уже как фальшивый.

Итак, зонная природа нашего слуха допускает возможность различного исполнения интервалов: более высокого (широкого, острого)

---

[13] Зона *(греч.* пояс) - область (полоса частот - звуковых колебаний), в пределах которых звук или интервал может иметь различные количественные выражения (в виде числа колебаний), сохраняя при этом свое качество и название. Звук воспринимается неизменным при небольших (до 1/8 тона) отклонениях от его высоты вверх и вниз (напр., ля I окт. слышится как при 435, так и при 437, 440 колебаниях в секунду). Между основными зонами находятся промежуточные, в которых звук хотя и узнается, но воспринимается как фальшивый. Звуки в пределах зоны различаются между собой интонационными оттенками. Согласно исследованиям Н. А. Гарбузова, развитый музыкальный слух способен различать нормальные, высокие и низкие интонации. Правила интонирования, излагаемые в книгах по хороведению (*Чесноков* и др.), следует понимать как необходимость пользоваться тем или другим (высоким, низким) участком зоны. Благодаря зонности слуха становится возможным ансамблевое исполнение - слияние неодинаковых, но близких по высоте звуков. Зонность распространяется и на восприятие ритма, темпа, динамики, тембра.

или более низкого (узкого, тупого). Указание интонировать звук высоко ↑ или низко ↓ следует понимать как требование пользоваться соответствующим (высоким или низким) участком зоны. Эти понятия имеют скорее психологический характер и не предполагают практического изменения высоты звука. Такая тенденция вызывает у певцов хора ощущение обостренного чувства интонации, что способствует достижению хорошего строя в хоровом исполнительстве. Это чувство возникает на основе тонко развитого слуха и большого опыта пения в зонно-темперированном строе.

Существует понятие мелодического (горизонтального) строя и гармонического (вертикального) строя.

Мелодический строй

Мелодический строй - это чистое интонирование мелодии вокальным унисоном (хоровой партии или всего хора, поющего в унисон).

Унисон - важнейший критерий технического мастерства хора. Выработка унисона требует упорного, кропотливого труда всех участников хора под руководством хормейстера. Достижение унисона зависит от развития музыкального слуха каждого участника хора, правильных певческих навыков, а также координации слуха и голоса. Нарушение координации нередко вызывает фальшивое интонирование у певцов даже с хорошим музыкальным слухом.

В работе над унисоном очень важно, чтобы каждый певец научился слышать не только себя, но и всю хоровую партию. Умел подстраивать свой голос к общему звучанию хоровой партии и всего хора.

Работу над унисоном следует начинать в среднем регистре хоровой партии, при умеренной динамике, добиваясь опертого на дыхание собранного звучания голоса каждого певца. Добившись унисона на небольшом отрезке диапазона в среднем регистре, можно постепенно расширять диапазон и усиливать звучность.

Достижение в хоре унисона, как и ансамбля, не должно осуществляться за счет обеднения тембровой палитры хора. Искусственное нивелирование тембровых красок каждой хоровой партии обедняет хоровую звучность, делает ее бесцветной, невыразительной, лишенной яркости и сочности.

На качество унисона оказывают влияние фактура хорового изложения, темп, динамика, акустические условия помещения, где поет хор.

Особое художественно-выразительное значение имеет качество строя при пении хора без инструментального сопровождения (a cappella). Работать над качеством интонирования в этом случае следует,

руководствуясь правилами зонно-темперированного строя. Эти правила впервые были систематизированы выдающимся хоровым деятелем нашей страны, профессором Московской консерватории *П.Г. Чесноковым* (1877-1944) в его книге "Хор и управление им", вышедшей первым изданием в 1940 году.

П. Чесноков разделил интервалы по степени трудности исполнения на три группы: легкие (чистые - требующие устойчивости); трудные (большие и малые - требующие одностороннего расширения и суживания); очень трудные (увеличенные и уменьшенные - требующие двухстороннего расширения и суживания). «Опираясь на эти правила, можно научить певцов *тонировать*, что в результате даст хороший *горизонтально-мелодический строй*».

Гамма имеет прямое отношение к правильному «тонированию»: первая ступень - устойчиво; вторая ступень по отношению к первой - большая восходящая секунда, следовательно, петь следует высоко; третья - характерная, устанавливает мажор - петь с напряжением к повышению; четвертая ступень по отношению к третьей - малая секунда, требует напряжения к понижению. Вторая половина гаммы исполняется так же, как первая. В нисходящей - первая и восьмая исполняются, как в восходящей; вторая, пятая и шестая требуют обратных способов исполнения; третья, четвертая и седьмая интонируются так же, как и в восходящей.

	→	↑	↑	↓	↑	↑	↑	↓	↓	↑	↓	↓	↓	↑	↓	↓
C dur	**c**	**d**	**e**	**f**	**g**	**a**	**h**	**c**	**c**	**h**	**a**	**g**	**f**	**e**	**d**	**c**
	1	2	3	4	5	6	7	1	1	7	6	5	4	3	2	1

Из минорных гамм П. Чесноков выписал мелодическую гамму как наиболее употребительную. В миноре первая ступень интонируется устойчиво, но с некоторым напряжением к повышению. Третья ступень очень опасна, интонируется с особенным напряжением к понижению. Целый ряд больших секунд интонируется высоко, особенно седьмая ступень как вводный тон.

	→↑	↑	↓	↑	↑	↑	↑	↓	→	↓	↓	↑	↓	↓	↑	↓→↑
a moll	**a**	**h**	**c**	**d**	**e**	**fis**	**gis**	**a**	**a**	**g**	**f**	**e**	**d**	**c**	**h**	**a**
	1	2	3	4	5	6в	7в	1	1	7	6	5	4	3	2	1

Созданная П. Чесноковым в результате обобщения хоровой практики система зонного интонирования была позже подтверждена научными исследованиями акустической лаборатории Московской консерватории. Некоторые положения теории Чеснокова впоследствии были уточнены и расширены.

Чесноков обосновывал правила интонирования ступеней *лада требованием слуха расширять* большие *и сужать* малые интервалы.

Данные лабораторных исследований внесли коррективы в эти правила Чеснокова. Для верного их рассмотрения выдвинуто положение об **интонационных константах** (лат. – *постоянная величина*) – тех более устойчивых в интонационном отношении звуках, по отношению к которым регулируется интонационное отношение других, менее устойчивых ступеней. Константы обладают *переменностью*, что соответствует переменности функций ступеней лада, и *относительностью*, зависимостью, в первую очередь, от лада, а также - мелодии, гармонии, ритма, фактуры. Например, при интонировании хроматической гаммы константами будут диатонические звуки гаммы.

В настоящее время следует руководствоваться следующими ***правилами интонирования мажорного и минорного лада*** (Самарин В.А. Хороведение. - М., 2000):

При движении мелодии вверх и вниз

	→	↑	↑	→	→	↓	↑	↑	→
C dur	**c**	**d**	**e**	**f**	**g**	**as**	**a**	**h**	**c**
	1	2	3	4	5	6н	6	7	1
по Романовскому				↑					

I ступень – устойчивая, константа.

II ступень в мажоре имеет наибольшее отклонение, когда является неаккордовым звуком. Н. Романовский считает, что в нисходящем движении она интонируется высоко, с тенденцией к повышению.

III ступень характеризует лад. В зависимости от ладовых условий следует пользоваться более или менее высоким интонированием ступени. Слишком высокое ее исполнение нарушает константность тонического трезвучия, и оно звучит жестко.

IV ступень, по мнению Н. Романовского, интонируется высоко.

V ступень – устойчивая.

VI ступень в нисходящем движении интонируется высоко. VI ступень гармонического мажора интонируется с тенденцией к понижению, кроме тех случаев, когда она оказывается неаккордовым звуком, интонируется устойчиво.

VII ступень интонируется всегда высоко, как вводный тон.

Минор имеет свои особенности. В миноре интонационные погрешности более часты, чем в мажоре, вследствие специфического воздействия на нашу психику. Про минор принято говорить, что он “ползуч”.

a moll

↑	↑	↓	↑	↑	↓	↑	↓	↑	↑	↑	↓	↑	↓	↑	↓	↓	↑	↑
a	**h**	**c**	**d**	**e**	**f**	**fis**	**g**	**gis**	**a**	**gis**	**g**	**fis**	**f**	**e**	**d**	**c**	**h**	**a**

	1	2	3	4	5	6	6в	7	7в	1	7в	7	6в	6	5	4	3	2	1
по Романовскому			→													↑	→		

I ступень интонируется высоко во избежании понижения.

II ступень в миноре интонируется с большей тенденцией к повышению.

III ступень характеризует лад. Однако чрезмерно низкое интонирование терции дает плохое в акустическом отношении звучание. Н. Романовский считает, что III ступень в миноре интонируется устойчиво, и считает неубедительным низкое ее интонирование.

IV ступень, по мнению Н. Романовского, интонируется высоко, и мнение Чеснокова о систематическом поднятии полутона считает необоснованным.

VI ступень натурального минора интонируется с тенденцией к понижению, кроме тех случаев, когда она оказывается неаккордовым звуком, интонируется устойчиво.

Особенности интонирования народных ладов

В *дорийском* ладу - VI ступень высоко, остальные по принципу минорной гаммы.

Во *фригийском* - II ступень интонируется подчеркнуто низко, остальные по принципу минорной гаммы.

В *лидийском* - IV ступень высоко, остальные по принципу мажорной гаммы.

В *миксолидийском* - VII ступень низко, остальные по принципу мажорной гаммы.

Следует заметить, что всякая альтерация, изменяющая ту или иную ступень лада, вызывает, соответственно, новый интонационный принцип исполнения измененной ступени. Альтерация, повышающая звук, вызывает принцип высокого интонирования и наоборот.

Особенности интонирования хроматической гаммы

Хроматическая гамма в хоре обычно усваивается по принципу образования вводных тонов в диатонической гамме. Из вводно-тоновой природы хроматизмов вытекает правило: хроматические полутоны интонируются широко, диатонические – узко. При интонировании хроматической гаммы певцы должны ориентироваться на диатонические звуки гаммы.

В хоровой практике встречается хроматическая гамма, нейтральная в ладовом отношении, как скользящая, глиссандирующая полутоновая последовательность, иногда используемая в звуках подражания (Коваль «Листья»). В этих случаях ориентиром для интонирования служат крайние тоны звукоряда или их частей.

Из закономерности интонирования ступеней лада **вытекают правила интонирования интервалов** (по П. Чеснокову).

Легкие интервалы:

Чистые (ч.4, ч.5, ч.8) - наиболее просты для интонирования - поются устойчиво.

Трудные интервалы:

Большие - интонируются по способу одностороннего расширения (вверх - 1-й звук устойчиво, верхний возможно выше; вниз - 1-й устойчиво, нижний возможно ниже).

Малые - интонируются по способу одностороннего сужения (вверх - 1-й звук устойчиво, верхний возможно ниже; вниз - 1-й устойчиво, 2-й - выше).

Очень трудные интервалы:

Увеличенные - интонируются очень широко с тенденцией к двухстороннему расширению: нижний ↓, верхний ↑.

Уменьшенные - интонируются очень тесно с тенденцией к двухстороннему сужению: нижний ↑, верхний ↓.

Отдельную область в интонировании интервалов составляет чистое пение *больших секунд вверх* и *малых - вниз*. Из многих репетиционных замечаний и теоретических исследований известных дирижеров видно, что этому уделялось самое пристальное внимание. Немецкий хормейстер и педагог Ф. Майергоф в книге «Дирижер хора» (1922) писал с легкой иронией: «Низкое исполнение восходящей большой секунды лежит в крови необученного певца. Одна из трудных задач хормейстера, которая «укорачивает жизнь» хоровому дирижеру, - научить петь чисто *большую* секунду вверх, а *малую* секунду вниз».

Хрестоматийными стали слова Н. М. Данилина, обращенные к певцам: «Самое трудное петь *тон* и *полутон*. Основа чистого пения - пение целого тона вверх. Когда мы берем хоровую партитуру и видим в партиях много больших секунд наверх, мы знаем, что это будет трудно для хора». Об этом же говорил У. О. Авранек: «Научите хор петь чисто малую секунду вниз и большую вверх, и хор будет петь стройно».

Септимы. Б.7 поются труднее, чем м.7. В восходящем движении поются легче, чем в нисходящем.

Терции занимают второе место по трудности. Малейшее нарушение интонирования терции меняет ладовую окраску. При пении терций следует пользоваться правилами секунд.

Сексты. Для чистого интонирования б.6 вверх надо петь верхний звук повыше, а вниз – нижний звук как можно тупей, ниже. М.6 вверх - верхний звук пониже, вниз – нижний повыше. Наиболее трудным является пение б.6 вниз, легким - м.6 вниз.

Трудны для пения *уменьшенные и увеличенные интервалы*. Если певец чувствует лад, то воспроизведение этих интервалов не представляет трудности.

Интонирование *энгармонических звуков* также имеет свои закономерности, обусловленные, с одной стороны, ладовым тяготением, с другой - ощущениями вводнотоновости в натуральном и темперированном строях. Так, например, верхние звуки увеличенной кварты *(фа-диез)* и уменьшенной квинты *(соль-бемоль)* в темперированном строе по высоте одинаковы (энгармоничны):

ув. 4: *до - фа-диез*

ум. 5: *до - соль-бемоль*

Разрешение этих интервалов в певческо-хоровой практике будет производиться с учетом более острого тяготения натурального строя, т.е. *фа-диез* будет исполняться с тенденцией к повышению, а *соль-бемоль - с* тенденцией к понижению; в результате *фа-диез* и *соль-бемоль* могут иметь различную звуковысотность. Н. М. Данилин так объяснял певцам интонирование диатонических и хроматических полутонов: «Есть полутоны «большие» и «малые», на разных нотах - «малые», на одинаковых - «большие»: *до—си* — «малый» полутон, петь близко; *до—до-бемоль* - «большой», петь дальше». В связи с этим в процессе интонирования оказывается принципиальным и то, какая тональность в произведении - диезная или бемольная: если диезная тональность - петь выше, бемольная - ниже.

В современной музыке, где ладовая основа усложнена, приходится интонировать, опираясь на интервал.

Некоторые приемы и методы работы над мелодическим строем

1. Интонирование про себя (полностью, фрагментами) и вслух способствует развитию внутреннего слуха (руководитель дает задание петь по нотам до определенного места, затем по его руке участники продолжают петь следующий отрезок заданной мелодии “про себя”, а через некоторое время по знаку руководителя снова продолжают мелодию вслух. Задание можно варьировать - например, предложить петь все сильные доли такта вслух, а слабые - “про себя”).
2. Сложные интервалы в произведении включать в распевание.
3. Интонирование в различных ритмических вариантах - от простого к сложному.
4. Пение с расчленением мелодии.

5. Повторяющийся звук или длинные, выдержанные звуки интонировать с тенденцией повышения (исполнители нередко их понижают, “съезжают” с начатого тона).

6. Осознание лада во всех его проявлениях. Мажор интонировать легче, чем минор. Поэтому лучше начинать с пения мажорного звукоряда. Труднее дается чистота интонирования минора, особенно натурального вида. Для выявления его характерности надо всегда исполнять VII ступень достаточно низко, а для компенсации этого понижения тонику интонировать высоко.

7. Быстрые произведения учить в медленном темпе (певцы не успевают осознать музыкальную фразу, проинтонировать ее), а медленные - в подвижном (теряют общую звуковую перспективу, забывают высоту звучания).

8. Обращать внимание на самый первый момент звукообразования в хоре, особенно в начале произведения и после пауз. «Успеть пропеть» короткую ноту, затактовую или любую другую. Н. М. Данилин объяснял певцам: «Низкий затакт происходит от малого внимания, уделяемого певцом затакту. Нота не готовится, и в быстром движении интонация не успевает установиться. Нужно впевать медленно, делая остановку на затакте».

При разучивании нового произведения желательно, чтобы руководитель *показал* его *на фортепиано* или каком-либо другом инструменте. Если это хоровое многоголосное произведение a cappella, иллюстрация на фортепиано поможет певцам познакомиться с хоровой тканью, фактурой, гармоническим языком произведения, охватить его общий динамический, темповый склад, музыкальный образ в целом. Во время игры руководителя участники хора следят за своими партиями по нотам, а иногда даже тихонько подпевают. Такое знакомство с партитурой помогает понять особенности ее музыкального языка, а значит и быстрее овладеть ею.

Приступая к разучиванию нового произведения, руководитель стремится к тому, чтобы все певцы хорошо усвоили свои хоровые партии. Для этого им *надо объяснить логику развития* мелодии, ее форму, ярко выраженные ладовые тяготения, ритмические остановки, опорные смысловые моменты и другие особенности.

Затем следует *добиваться унисонного строя*, чтобы каждый поющий слушал свою хоровую партию, сливался с нею. Этому помогает пение на гласные *у, ю,* которые “собирают” звук (в этих гласных - наименьшее количество обертонов, голоса на них лучше сливаются). Полезно и пение с закрытым ртом, при котором все внимание, слух певцов направлены на контроль за интонацией.

Правила не исчерпывают всех трудностей хорового строя, они являются лишь помощниками. Обобщая правила интонирования мажора и минора, можно с уверенностью сказать, что главным критерием строя будет музыкальный слух дирижера, допускающий вариантность интонирования в зависимости от конкретной художественной задачи.

Вертикальный (гармонический) строй

Вертикальный (гармонический) строй - это чистота звучания интервалов, аккордов, которые образуются при одновременном звучании хоровых партий. Работа над вертикальным строем проходит в тесной связи с работой над мелодическим строем. Надо помнить, что интонирование ступеней лада в вертикальном строе производится с некоторой поправкой на акустику созвучия.

Гармонические интервалы по отношению к точности интонирования разделяются на *стабильные* (чистые - октава, квинта, кварта), требующие большой точности интонации, и *вариационные* (секунда, терция, секста, септима), допускающие большую возможность варьирования, в зависимости от их ладового значения (напр., спокойная большая терция в тоническом мажорном трезвучии и более высокая в доминантовом трезвучии, септаккорде).

При интонировании следует исходить из значения, которое приобретает следующий аккорд в гармоническом движении. Он может иметь статичное или динамичное движение (аккорды субдоминантовой и доминантовой групп). Отсюда вытекает необходимость *устойчивого интонирования статичных аккордов* и *остроты исполнения* вводных тонов в *динамичных аккордах*.

Современная наука доказала, что применять правила мелодического строя к гармоническому не всегда возможно. В некоторых случаях это способно привести к нарушению строя. **Явление дуализма интервалов** – это несовпадение гармонических и мелодических интервалов под влиянием обертоновых акустических факторов звука.

В работе над мелодическим строем на первый план выходит динамика интонационного развития мелодики. Так как звуки интонируются не одновременно, акустический момент не учитывается, и мелодия строится на основе ладовой взаимосвязи звуков. Экспериментальные исследования показали, что интонирование мелодических интервалов происходит в более широкой зоне интонационных вариантов, чем интонирование гармонических интервалов. Мелодический интервал является более гибким, свободным и, следовательно, более выпуклым и выразительным. Гармонический интервал, хотя и допускает некоторую гибкость, но в сравнении с

мелодическим интонируется более строго, стабильно, подчиняется принципу консонирования в аккорде.

Хоровая партия, которой поручена мелодия, в интонационном отношении наиболее самостоятельна, а все остальные партии, подстраиваясь в аккорд, как бы проверяют по ней правильность своей интонации. *Вертикальный строй корректируется горизонтальным, и наоборот*. На практике горизонтальный и вертикальный строи очень взаимосвязаны. Горизонтальный строй опирается на правильное звучание аккорда и им корректируется, а вертикальный строй складывается из точно выверенной в каждой партии горизонтали.

Акустические замеры показали, что *дуализм интервалов проявляется следующим образом:*

Б.3 и б.6 в созвучиях, оказывается, необходимо интонировать несколько уже, чем они интонируются в мелодии. Кроме того, эти же интервалы, в зависимости от гармонии, могут менять свою ладовую направленность и соответственно по-разному интонироваться.

Секунды малые – в созвучиях интонируются несколько шире, нежели в мелодии. Диатонические полутоны интонируются узко, а хроматические полутоны интонируются более широко.

Большие секунды интонируются с односторонним расширением (основной тон - устойчиво, а звук, образующий интервал, - с тенденцией к повышению), если интервал восходящий, и наоборот, если интервал нисходящий.

Примерно по такому принципу интонируются все *большие интервалы*.

Все *малые интервалы* требуют устойчивого исполнения основного тона и одностороннего сужения интервала.

Однако и здесь необходимо подчеркнуть, что в конкретном случае, в зависимости от художественных задач, возможны иные варианты.

Труднее всего для интонирования *увеличенные и уменьшенные интервалы*, требующие двустороннего расширения и сужения.

Трезвучие мажорное интонируется так: устойчиво - основной звук и квинта, а б.3 - с напряжением вверх.

Гораздо сложнее исполнение *минорного трезвучия*, так как основной тон следует чуть заметно подтягивать вверх, квинта также требует острой подачи, а минорная терция - с большой осторожностью, с тенденцией к понижению.

Уменьшенное трезвучие (VII-II-IV) - основной тон остро ↑, терция и квинта - ↓.

Увеличенное трезвучие особенно трудно для интонирования, ув.5 поют или выше, или ниже, чем следует. Корректировать и показывать

правильность звучания аккорда на фортепиано не следует, лучше голосом. Чтобы чисто спеть ув.3/5, рекомендуется следующее: пропеть остро первую б.3, затем сделать на ней фермату, чтобы мысленно представить ее в тонику следующей б.3, и потом опять остро подать вторую б.3.

Интонирование *доминантсептаккорда* - это мажорное трезвучие + м7 - петь надо тупо, с тенденцией к понижению.

II 7 - сначала по правилам выстраивается минорное трезвучие: основной тон и квинта - с тенденцией к повышению, а терция и септима - с понижением.

MVII7 состоит из Ум.3/5 и б.3. Основной тон и септима интонируются с острой подачей, а терция и квинта - с напряжением к понижению.

УмVII7 состоит из Ум.3/5 и м.3. Основной тон интонируется напористо, остро, а терция, квинта и септима - тупо.

Некоторые приемы и методы работы над гармоническим строем

1. Интонирование вне ритма, с паузами.
2. Прием «ферматного» выстраивания неточно звучащего аккорда.
3. Чередование интонирования внутренним слухом (про себя) и вслух, особенно в полифонических произведениях.
4. Пение на гласный звук, на сонорную согласную или на слог. Этот метод помогает выверить интонацию в хоре, а также помогает логическому осмыслению мелодики, фразировки, помогает запоминать интонационный материал.
5. Гармоническое чтение - пение аккордов по руке, с паузами. В паузах услышать звук, который будет петься.
6. Интонирование с упрощением ритма.
7. Сложные гармонические фрагменты исполнять как упражнение для распевки.
8. Для развития гармонического слуха включать в распевку упражнения на выработку навыков двух-, трех- и четырехголосного пения. Не следует петь технически сложные, трудно усваемые упражнения (см. Баранов Б.В. Курс хороведения, с. 123, 124). Упражнения могут исполняться с названием нот (сольфеджио) и на различные слоги.
9. Метод транспонирования - исполнять в удобных тональностях.
10. В первое время, когда участники еще не имеют навыков многоголосного исполнения, роль гармонической поддержки - основы - играет музыкальный инструмент (фортепиано, баян).
11. Одна партия сольфеджирует, остальные - подстраивают аккорды с паузами.

12. Прием точной слуховой оценки певцами собственной интонации. (Н. М. Данилин: «Если дирижер показывает петь интонационно выше, то нужно сократить звучность и петь тише, а не громче; в противном случае получится еще грязнее. Если петь тише, легче подтянуть. Пошли унисоны, раскройте здесь свои уши. Это очень трудное место, каждый услышит фальшь. Есть места, где напряжение должно быть до крайности, до боли».)

При разучивании *« петь не громко и не тихо, но "вольно"» (М. Глинка).*

Необходимо систематически *приучать* певцов *петь без сопровождения*, развивать у них активный музыкальный слух (интонационный, гармонический, внутренний, вокальный). Руководитель обязан анализировать причины плохого строя и находить средства к его исправлению.

Хормейстер должен уметь своевременно и точно *уловить момент и выяснить причину* нарушения интонации, вычленить из произведения фразу или даже отдельный интервал (аккорд), при исполнении которого возникает нарушение строя, и указать хору на причину неточной интонации, добиться ее устранения. Следует помнить, что возникающая малозаметная интонационная неточность первоначально в одной из хоровых партий приводит к фальшивому строю у всего хора.

Практика показывает, что в процессе исполнения хорового репертуара без сопровождения, хоровой строй чаще склонен к *понижению*, чем к повышению. Это объясняется тем, что при любом движении, направленном вверх, возникает дополнительное напряжение. Движение вниз легче, но и оно требует усилий для преодоления инерции нежелательного ускорения. Примерно то же происходит при пении, когда певцы должны преодолевать движение мелодии вверх, точно достигая голосом высоты каждого звука, и не допускать расширения интонации интервалов при нисходящем движении. Нарушение этих правил и приводит к понижению интонации и утрате исходной тональности.

Повышение строя в хоровом исполнительстве иногда может возникнуть в результате сильного нервного возбуждения певцов хора. Обычно это случается на концертной эстраде с малоопытными хоровыми коллективами. Дирижер хора должен уметь перед выходом на сцену снять у певцов повышенную нервозность, помочь им справиться с сильным волнением.

Весьма действенным средством в работе над строем при разучивании произведений без сопровождения является правильный *выбор тональности*. Многие хормейстеры обычно репетируют произведения в авторской тональности, не задумываясь над тем, что для достижения хорошего строя в процессе репетиционной работы авторская

тональность не всегда бывает удобной (из-за тесситурных условий, переходных звуков, недостаточного вокального мастерства певцов, манеры их пения). Практика работы с самодеятельными хорами показывает, что репетировать произведение целесообразно на полутон ниже той тональности, в которой его следует исполнять на концертной эстраде (или, если это совершенно необходимо, можно транспонировать произведение в удобную для хора тональность или же работать над ним в удобной тональности). Однако не каждое произведение возможно репетировать предложенным способом из-за фактурных условий. В таком случае его следует репетировать в основной тональности, а исполнять на концерте на полтона выше. Это, безусловно, улучшит качество строя в процессе исполнения в концерте данного произведения.

Опытный дирижер может *помочь хору преодолеть возникшее нарушение* строя во время концертного исполнения. Это достигается различными путями. При понижении строя дирижер жестом может помочь повысить его или, что более эффективно, несколько ускорить темп, увеличив эмоциональную напряженность исполнения. При повышении строя целесообразно несколько замедлить темп и снизить излишнюю эмоциональную возбужденность.

Хороший строй во время концертного выступления зависит не только от хорошего слуха дирижера, но и требует от него таких качеств, как быстрота реакции и большое самообладание.

При интонировании певцам всегда необходимо помнить правило:

звук сначала надо услышать, а затем петь.

Чистая интонация зависит от следующих факторов:

1) фактуры произведения;
2) метроритма (структуры и степени ее сложности);
3) темпа (медленный темп более благоприятен для чистого интонирования);
4) гармонической структуры изложения (широкое расположение аккорда затрудняет выстраивание звуков);
5) мелодического положения аккорда (мелодическое положение терции у сопрано - легче, терция у баса - самый опасный вид аккорда, т.к. бас служит гармонической основой);
6) голосоведения (при плавном - интонирование чище);
7) тесситурных условий (в удобной - хор звучит стройно, в высокой - напряженно, в низкой - сложно интонировать);
8) динамики (в низкой тесситуре - легче на тихой, в высокой - на громкой);
9) дикции, вокальности хорового текста;
10) вида хорового ансамбля (естественный, искусственный);

11) выбора тональности, хорошо звучат:

dur	диезные	C	G	D	A	E
	бемольные	F	B	Es	As	
moll	диезные	a	e	h	fis	cis
	бемольные	d	g	f	c	

Качество хорового строя зависит от многих причин (музыкальная подготовка певцов, их внимание, интерес к исполняемому, состояние голосового аппарата, акустика помещения и т. д.). Важнейшая предпосылка хорошего строя - правильное вокальное воспитание поющих.

Плохой строй имеет различные причины:

1) неправильное дыхание (пение “на рыхлом”, не опертом дыхании так же, как и на форсированном, перегруженном дыхании, вредит чистоте интонации);
2) длинная фраза, требующая большого дыхания (быстро и бесшумно “перехватить” в разное время дыхание, то есть спеть всю фразу приемом цепного дыхания на опоре, не понижая интонацию);
3) низкая певческая позиция (рождает понижение интонации);
4) чрезмерная вибрация (в этом случае полезно попеть на гласную *у* (или слоги *ду, ку),* следя за ровностью звука, приближая его к инструментальному);
5) неверно прикрытый звук;
6) неправильная артикуляция;
7) наличие темповых, метроритмических трудностей;
8) очень медленный или быстрый темп;
9) наличие большого количества хроматизмов, внезапных отклонений, сопоставлений тональностей, отсутствующих или малоощутимых ладовых тяготений;
10) неудобные для пения тесситурные условия мелодических линий;
11) плохой ансамбль;
12) широкое расположение голосов затрудняет работу над строем в смешанном хоре, а тесное - в мужском, так как звучание в низком регистре приводит к акустической неясности. Самым удобным для хорошего строя расположением голосов можно считать широкое - внизу и более тесное - вверху;
13) неудобное голосоведение;
14) преобладание forte и fortissimo притупляет слуховое восприятие певцов (особенно в высокой тесситуре). Такие места надо разучивать в удобной тесситуре, усваивая интонацию (иногда можно петь октавой ниже), а окончательно исполнять в оригинале;

15) произведение "запето", т.к. "не работается", а пропевается бесцельно. Можно повысить тональность на полутон, либо отложить на некоторое время, а затем вновь выверить строй;

16) излишнее использование инструментов (полезно петь без сопровождения);

17) состояние голоса певцов (особые сложности возникают в работе с самодеятельным хором, певцы которого приходят на репетиции и концертные выступления после трудового дня, когда голоса уже сильно утомлены. Поэтому для достижения качественного строя нужна хорошо продуманная систематическая вокальная работа);

18) акустические условия помещения, его температура и т.д.

Процесс работы над строем должен быть для участников хора осознанным, активным, творческим, регулярно подкрепляться теоретическими знаниями.

Задавание тона

Хоровое пение без сопровождения (а капелла) является высшим видом хорового исполнительства. Только в хоровом пении без сопровождения можно полноценно, разнообразно и выразительно раскрыть и показать красоту звучания хора как одного из самых замечательных видов коллективного вокального искусства. В пении а капелла можно услышать звучание хоровой партитуры в натуральном (обертоновом) строе, что и придаст хору особую, присущую только ему прелесть звучания. Вмешательство любого инструмента с темперированным строем нарушает эту прелесть и особую чистоту звучания натурального строя.

При исполнении хоровых произведений без сопровождения очень важное значение имеет задавание тона. Дирижер не только сообщает хору тональность, в которой предстоит исполнить сочинение, но и до некоторой степени определяет чистоту и особенность натурального звучания хора.

К сожалению, в практике хоров задавание тона перед исполнением а капелльных произведений нередко происходит на инструменте. При этом дается не только аккорд, тональность, но и наигрывается один-два такта мелодической или гармонической фразы начала произведения. Нельзя сказать, что такое задавание тона недопустимо или предосудительно. Однако заданный тон на инструменте с темперированным строем не способствует слуховому настрою к чистому и особому звучанию хора в натуральном строе. В хорошо натренированном хоре, с развитыми вокально-слуховыми и музыкально-теоретическими навыками задавание

тона голосом дирижера-хормейстера происходит сравнительно легко и быстро.

При подготовке произведений или программы для исполнения без сопровождения руководитель тренирует и воспитывает хор в правильном восприятии тона с голоса. Организационно-технической стороной процесса являются непременные условия, при которых бы все певцы хора достаточно ясно услышали тон. Помимо основного тона, нужно проинтонировать основное трезвучие тональности или какой-либо другой аккорд с особенностями звучания натурального строя. При этом следует рекомендовать находить нужный тон, исходя из ближайших обертонов натурального звукоряда. Хормейстеру-дирижеру или специальному лицу в хоре (находящемуся в составе хора или позади его) в задавании тона, вернее, в определении его от металлического вилкообразного камертона (они по высоте наиболее точны - либо *ля,* либо *до*) следует также руководствоваться ближайшими обертонами натурального звукоряда. Наиболее трудными для чистого интонирования в пении являются малые и большие секунды.

Практика показывает, что в условиях концерта хормейстер с хорошим, даже абсолютным слухом допускает ошибки на полтона или даже на тон вверх или вниз от нужной тональности. Поэтому наиболее устойчивым и верным будет такое восприятие нужной тональности или отдельного тона от камертона, когда основной звук или какой-либо иной из аккорда будет находиться к звучанию камертона в интервалах прежде всего чистых октавы, кварты и квинты, а если таковых в некоторых тональностях не окажется, то предпочтительнее (с меньшими возможностями ошибки) в интервалах большой или в крайнем случае малой терции (т. е. мажора или минора), избегая малых и больших секунд.

Следует отметить, что не только хормейстер с абсолютным слухом, но и опытный руководитель при а капелльном пении часто вырабатывает в себе довольно верное слышание внутренним слухом или с помощью рефлекторного ощущения в положении голосовых связок определенной высоты звука, особенно часто встречающихся тональностей, не прибегая к камертону.

Едва заметная разница в звучании натурального и темперированного строя для большинства людей бывает мало ощутима. Но натренированное ухо музыканта, в данном случае дирижера-хормейстера, всегда хорошо слышит и ревниво охраняет как одно из драгоценных качеств хорового пения без сопровождения, и старается сберечь особенности пения в натуральном строе.

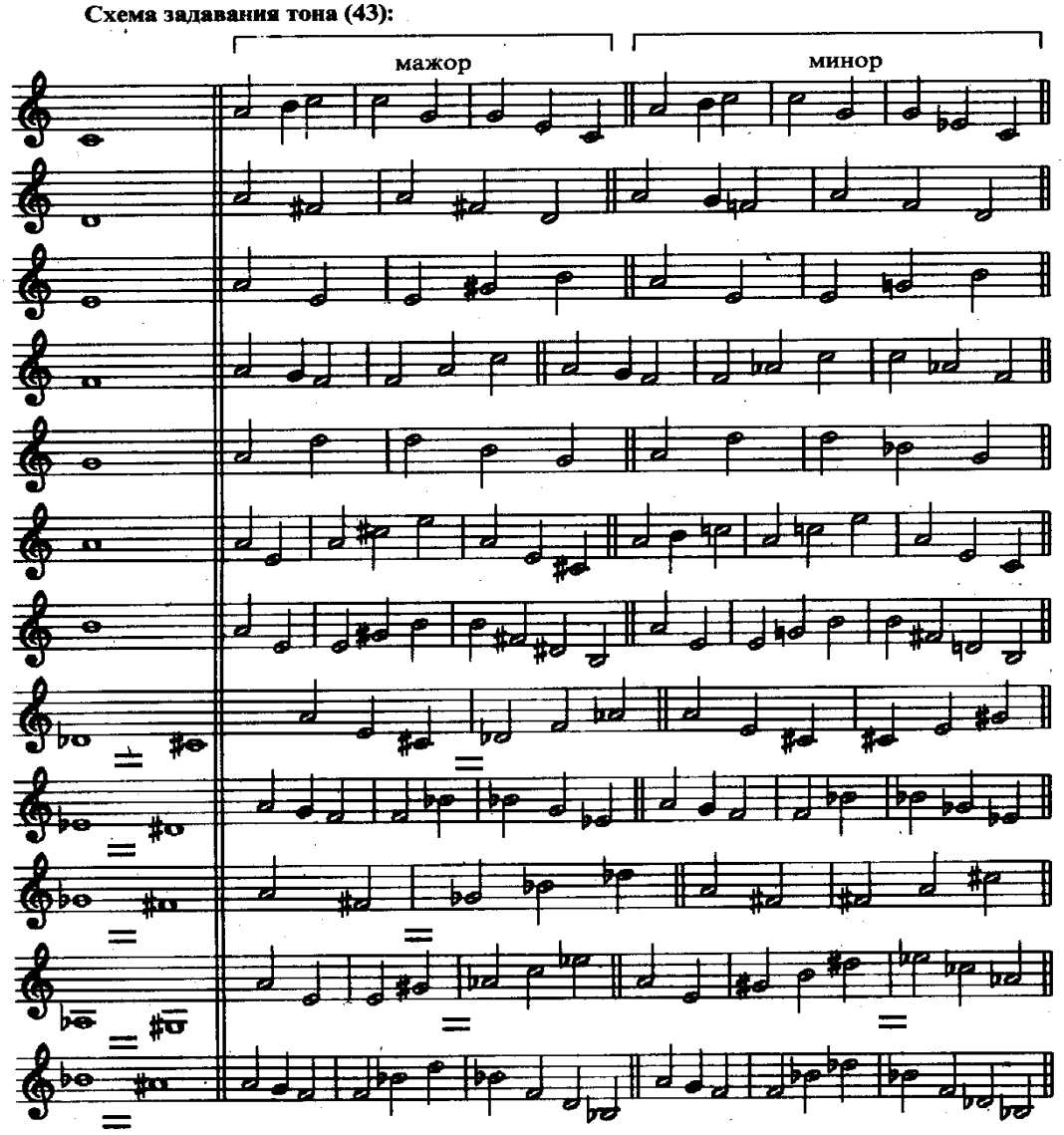
Известный русский хоровой дирижер Н.М. Данилин считал (и в своей работе с хором придерживался такой практики), что после

исполнения ораториально-кантатных произведений с оркестровым сопровождением требовалось несколько тренировочных репетиций (в течение 1-2 дней), чтобы после пения с оркестром в темперированном строе вновь настроиться для исполнения произведений без сопровождения в натуральном строе. Такое отношение – это не каприз или слуховая привычка дирижера-хоровика. Нет! Она вызвана (как показывает творческая практика) необходимостью и желанием возможно тоньше раскрыть красоту и особенность звучания хора в пении без сопровождения.

Ниже приводится таблица задавания тона (от камертона - ля первой октавы) ко всем 24 мажорным и минорным тональностям. Эту таблицу можно применять в практической работе с хором.

Таблица 4

Таблица настройки хора



Литература

1. Баранов Б.В. Курс хороведения. - М., 1991.
2. Краснощеков В.И. Вопросы хороведения. - М., 1969.
3. Романовский Н.В. Проблемы хорового строя: Автореферат диссертации. - Л., 1969.
4. Самарин В.А. Хороведение. - М., 2000.
5. Чесноков П.Г. Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров. - М., 1961.
6. Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. - М.: Музыка, 1988. - 175 с.
7. Шварц Н.В. Строй хора. - М., 1963.

Тема 6. Дикция и орфоэпия в пении. Работа с поэтическим текстом

Понятие о хоровой дикции как о навыке осмысленного, грамотного и отчетливого произношения слов в пении.

Классификация литературно-текстового материала, используемого в хоровой музыке: силлабо-тоническая система стихосложения, тоническое стихосложение, проза. Типы окончаний фраз (мужское и женское).

Характер произношения литературного текста в пении: распев, декламация, вокализация, скороговорка.

Методика работы над логикой поэтической речи в хоровом произведении.

Работа над выявлением и выражением смысла, характера литературного текста: знание и понимание общего содержания литературного текста; выявление соотношения стиля музыки и поэтической фразы, выделение значимых слов, установление характера произношения литературного текста и т.д.

Методика работы над техникой правильного и отчетливого произношения литературного текста у певцов хора.

Развитие свободы, гибкости и подвижности артикуляционного аппарата и отдельных его частей - рта, губ, языка, нижней челюсти. Единообразие формирования и произношения гласных и согласных как важнейший элемент ансамблевого пения.

Исправление недостатков дикции. Связь дикционных навыков с вокально-певческими.

Обусловленность характера произношения литературного текста хорового произведения (его темпом, ритмом, фактурой, динамикой и т.д.).

Понятие об орфоэпии как учении о произношении. Орфоэпия гласных и согласных в русском языке. Особенности орфоэпии в пении: точное фиксирование по высоте и тембру, продолжительное выдерживание гласных, краткое четкое и одновременное произношение согласных. Певческая редукция гласных, ее отличие от разговорной.

Методика работы с иноязычными текстами в хоровой музыке.

Понятие о хоровой дикции

В вокальной музыке, являющейся синтезом музыки и слова, происходит взаимное обогащение: если слово конкретизирует мысли, то музыка, эмоционально окрашивая слово, может усиливать, расширять и углублять мысли, заключенные в них. «Текст - источник, питающий музыкальный образ» (Пигров К.К.). Но этот синтез музыки и слова создает и дополнительные трудности для хоровых исполнителей, т.к. от них требуется работа над двумя текстами - музыкальным и литературным и необходимо, чтобы оба текста дошли до слушателя. Средством донесения слов литературного текста является вокально-хоровая дикция, компонентами которой являются орфоэпия и логика.

Дикция (лат. - произнесение речи) - ясность, разборчивость произнесения текста. Хорошая дикция - непременное условие хорового (вокального) исполнения.

Хоровая дикция - навык осмысленного, грамотного и отчетливого произношения слов в пении зависит от качества произношения у каждого поющего и однородности и одновременности произнесения всей хоровой партией.

*Текст литературный***.** Хоровое (вокальное) искусство является синтетическим, объединяющим слово и музыку; отсюда необходимость у исполнителей (дирижеров, певцов) одинакового внимания к этим компонентам. Обычно музыка сочиняется на готовый текст, который зачастую является главным формообразующим фактором. Значительно реже текст пишется на готовую музыку.

Взаимоотношение текста и музыки в произведении различно:

* музыка может интонационно выражать почти каждое слово (как, например, в хоровых речитативах Мусоргского);
* передавать общий характер текста (куплетная песня);
* живописуя иногда некоторые его детали;

* часто музыка выражает «подтекст», содержание, не высказанное непосредственно словами.

Различным может быть и *структурное соотношение текста и музыки*, например:

* совпадение или несовпадение музыкальной и литературной фраз, цезур; в последнем случае дирижер (исполнитель) решает, что он примет за ведущее. Во избежание текстовой бессмыслицы при пении надо смягчать метрические акценты, падающие на неударные слоги, путем ослабления и некоторого «затемнения» неударного гласного звука (так же, как и в речи);

* если подтекстовки в каждой хоровой партии различны (как, например, в полифоническом сочинении), дирижеру необходимо наметить главные смысловые части текста, которые и следует выделять при исполнении.

Соотношения музыки и словесного текста:

1) преобладает слово (духовная музыка);
2) преобладает музыка (народные протяжные песни) - много распевов, мало слов, лишние, дополнительные слоги;
3) преобладает ритмика (танцевальные, плясовые) - перемещающиеся акценты, добавление междометий.

Отношение композитора к тексту:

1) перемещает акценты;
2) использует какой-то отрывок;
3) использует отдельные строфы;
4) изменяет слова (в произведении для хора повествование должно быть от группы людей);
5) изменяет «прочтение» (дирижеру поэтому необходимо всегда знакомиться с первоисточником);
6) меняет соотношение образов («Весна» Рахманинова - лирическая, «Весна» Некрасова - крестьянская драма);
7) словесный текст в переводах слабее (дирижеру необходимо найти достойный перевод).

Классификация литературно-текстового материала

Стихосложение - система построения мерной или ритмически организованной речи, основным признаком которой является членение на определенные речевые отрезки - стихи. Особую отчетливость приобретают границы стихов, когда они скрепляются звуковыми повторами - рифмами. Различные виды стихосложения развиваются в

зависимости от свойств, особенностей того или иного языка и исторических условий его развития.

Система античного стихосложения - ***метрическая***, строившаяся на закономерном сочетании долгих и кратких слогов, базировалась на различиях в слоговой длительности, существовавших в древнегреческом и латинском языках.

Одной из наиболее распространенных стиховых систем современной европейской поэзии (с начала 18 в.) является ***силлабическое*** стихосложение (*силлабо* - греч. - *слог*), построенное на соблюдении равенства числа слогов в строке (например, 11 или 13 слогов) и свойственное языкам с локализованным ударением. Расположение ударений в силлабическом стихосложении - свободное, совпадают лишь последние ударения каждого стиха, почти обязательно рифмующегося.

Силлабо-тоническая система (с 1835 г.), сохраняя слоговое равенство силлабики, прибавляет к нему закономерное распределение ударений внутри стиха. Ударяемые и неударяемые слоги объединились в следующие стопы, сохранившие названия метрического стихосложения:

двухсложные размеры	*ямб*	- /	река
	хорей	/ -	роза
трёхсложные размеры	*дактиль*	/ - -	дерево
	амфибрахий	- / -	кувшинка
	анапест	- - /	бирюза

Примеры:

5 стоп	ямб	- / - / - / - / - / Друзья мои, прекрасен наш союз
4 стопы	хорей	/ - / - / - / - Буря мглою небо кроет
	дактиль	/ - - / - - / - - / - - Тучки небесные, вечные странники
	амфибрахий	- / - - / - - / - - / - На севере диком стоит одиноко
		- / - - / - - / - - / Как ныне сбирается вещий Олег
	анапест	- - / - - / - - / - Что ты жадно глядишь на дорогу В стороне от веселых подруг?

Енжанбеман - поэтический перенос для облегчения восприятия чрезмерно большой строчки или для заострения внимания:

Как бы здесь на двор окошко
Нам проделать, -

Молвил он
И вышел вон.

Анакруза - безударные слоги, предшествующие первым стопам стиля (например, 6/8 из-за такта):

И шумно катясь, шумела река,
Отраженные в ней облака.

Спондей – в ямбе и хорее утяжеленная стопа из двух ударных слогов рядом (в Древней Греции использовался для составления песен, прославляющих богов, которые пелись при обрядах и жертвоприношениях):

Чу! Чу! Гром! Взрыв!
Буря шумит!

Тоническое стихосложение, издавна существовавшее в народной поэзии, основано на соблюдении равенства числа ударений в стихах при переменном составе неударяемых слогов (в былинах, причитаниях, протяжных лирических песнях, некоторых произведениях на стихи современных поэтов - «Двенадцать» В. Салманова на стихи А. Блока, «Патетическая оратория» Г. Свиридова на стихи В. Маяковского).[14]

У композиторов не всегда участвует ритм стиха, но мелодия очень часто связана с поэтикой. Это надо учитывать при разборе произведения (находить разночтения и т.д.).

Проза используется значительно реже (например, опера Р. Щедрина «Мертвые души», опера С. Прокофьева «Война и мир»).

Типы окончаний зависят от того, как расположено ударение в последнем слове – *мужское* окончание (- / чернец – венец; во глубине сибирских руд) требует четкого снятия согласной на конце; *женское* окончание (/ - науки – руки; нету, нету тут мосточка) – требует смягченного звучания последнего слога, с динамическим ослаблением.

Характер произношения литературного текста в пении

В пении можно выделить 4 характера произношения текста:

Распев – певучее исполнение текста, трактованного на эмоциональной основе (почти все православные духовные песнопения, все протяжные русские народные песни).

[14] Кроме этих основных европейских систем стихосложения, существуют стиховые системы народов Востока: китайская, индийская, арабская, система ираноязычных народов, система тюркоязычных народов.

Декламация – произношение, приближенное к разговорно-речевым интонациям (парландо *итал.* – говорком). В православной музыке – песнопения с канонархом.

Вокализация - пение без слов, на гласную, закрытым ртом (Р. Щедрин «Ивушка» - фуга-вокализ, И.С. Бах «Я в горе тяжком слезы лил»).

Скороговорка – исполнение текста в очень быстром темпе, обычно в однообразном ритме (песнопения, исполняемые читком – стихиры, тропари и др. Рубцов «Веники», Г. Свиридов «Стрекотунья-белобока»). Следует облегчать силу звука, слова произносить легко, активно, при минимальной работе артикуляционного аппарата.

Характер певческой дикции зависит от характера произношения литературного текста.

Существует три вида произношения текста:

1) бытовое;
2) сценическая речь;
3) певческое произношение.

В пении - высота гласных точно определена, произношение ритмически строго организовано, дыхание более продолжительное, диапазон более широкий.

Специфика певческой дикции: 1) точное фиксирование по высоте и тембру, 2) продолжительное выдерживание звука на гласной, 3) произношение звуков в разных регистрах, 4) нейтрализация гласных, 5) редуцирование гласных в меньшей степени, чем в речи, 6) быстрое произношение согласных, 7) отнесение их внутри слова к последующему гласному.

Вопросы логики в работе над дикцией

Работая над литературным текстом, прежде всего необходимо проанализировать соотношение текста и музыки. Выявить связи стиля и фактуры музыки со значением литературного текста в художественном произведении. Установить характер литературного текста. Сделать логический разбор. Вдумчиво прочитать текст. Большое значение имеет декламация. Важно не только правильно произнести текст, но и раскрыть содержание текста. Понять образы, сюжет произведения. Определить его идею. Очень полезно знать эпоху, в которой жил и творил автор произведения.

В речевом такте (отрезок речи между двумя паузами) обязательно должен быть центр, т.е. важное по смыслу слово. *Определить* такие *центры, ударные слова* - вот важнейшая задача в работе над текстом. От

выделения ударных слов зависит смысл фразы. Ударным в каждой фразе будет то слово, которое лучше поможет донести до слушателя сюжет, идею произведения.

Общие правила:

1. В простых предложениях - одно главное ударение:

- обычно на втором слове («Господи, помилуй», «Подай, Господи»),
- в большинстве случаев ставится на существительном («Во поле береза стояла»),
- в сочетаниях из двух существительных, ударным будет имя существительное в родительном падеже,
- на глаголе (если он является смысловым или если вместо существительного - местоимение) («Вскую мя отринул еси»),
- на основном смысловом слове,
- на других частях речи, если требует смысл;

2. Ударения на сопоставляемых, перечисляемых и противопоставляемых словах (...показался *самолет*, за ним *второй, третий*; все *выше, выше* и *выше*...). Все повторные слова поются с динамическим усилением, а последнее – тембрально ярко.
3. Даже если только предполагается противопоставление («Это задание выполнишь *ты»* (а не я).
4. На прямую речь (в предложениях в сочетании со словами автора).
5. На те слова, которые предопределены музыкой.

Выделение ударного слога не есть только силовое подчеркивание его, а сосредоточение мысли на слове - вот что такое логическое ударение. Это слово может быть произнесено тише других, но сосредоточение мысли на нем делает его логически ударным.

Трудности для логического ударения:

1) безударный слог слова на сильной доле такта (надо смягчить этот слог),

2) несовпадение логического центра с вершиной музыкальной фразы (сконцентрировать мысль на логическом ударении) («Взбранной Воеводе» Д. Аллеманова),

3) разорванность литературной фразы на два и более построения в музыке (логический «мост» и логические паузы) («Помощник и покровитель» Д. Бортнянского),

4) разные голоса поют разный текст (прием «слововедения» - голоса, которые поют текст полностью («двигают» сюжет), произносят четко, ясно; голоса, которые поют текст частично, произносят их не ясно, не четко; таким образом, сохраняется музыкальная ткань звучания и до слушателя доходит текст),

5) особенности произношения иностранного языка.

При повторении в тексте одной и той же фразы можно менять место логического ударения - это усилит впечатление от нее («Благословен еси Господи» из Великого Славословия А. Архангельского).

Логическими паузами называются остановки в речи, которые помогают группировать слова по смыслу. Часто логическая пауза ставится перед *и* или *да* (Совсем уж собралась, да призадумалась). От перестановки паузы смысл может измениться, как и от неправильного ударения (Гости новые танцы затеяли). Огромное значение в хоровой музыке имеет определение в тексте пауз (цезур), необходимых для взятия дыхания. Пауза - перерыв в ряде произносимых слов, а не просто молчание, обрывающее ход мысли. Поющий должен продолжить мысль во время паузы, т.е. перекинуть логический мост через паузу (Станиславский) и в последующих словах закончить мысль.

Методика работы над техникой правильного и отчетливого произношения литературного текста у певцов хора

На первом этапе в работе над голосом большое значение имеет *постепенность*.

На первых порах перед певцом, а также перед хоровым коллективом, особенно непрофессиональным, нельзя ставить одновременно несколько задач. (Например, чрезвычайно трудной задачей является одновременная выработка кантилены (певучести) и четкой дикции.)

Перед певцом или хоровым коллективом следует всегда ставить максимально *конкретную задачу.*

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

Первым этапом работы над словом, особенно важным, бесспорно, является *управление дыханием в пении*. Это дает певцу возможность овладеть *основой вокального искусства - кантиленой.*

В течение первого этапа, особенно в начале обучения, когда идет работа над дыханием и установкой высокой позиции звука, *может быть,* а иногда *должна быть* временно допущена некоторая дикционная неясность, нечеткость. В основном это относится к согласным. Временная нечеткость особенно необходима, если у данного певца внешняя артикуляция (челюсти, губ, языка) преувеличена, мешает плавности вокальной линии и свободе формирования подвижных резонаторов

(полостей рта и глотки). *Слаженность внешней артикуляции будет способствовать стабилизации внутренней артикуляции,* то есть положения гортани и всей ротоглоточной трубки.

Гласный является *основой - носителем вокала.* Через гласный осуществляется отработка позиции звука, выявление певческой форманты, тембра и, соответственно, певческой установки голосового аппарата.

Первенство гласных обусловлено их способностью «петься», тянуться, а также их большой акустической мощностью в сравнении с маломощными согласными. После отработки кантилены на одном каком-либо гласном можно перейти к последовательности различных гласных в любых комбинациях. Задача здесь заключается в том, чтобы максимально отработать дыхание и привести различные гласные к единому характеру звучания.

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

Согласные звуки (кроме сонорных) не обладают характерными для гласных вокальными качествами. Однако роль их велика, так как они по существу *являются основой речи.* На этом этапе необходимо, не нарушая кантилены, постепенно усиливать роль согласных. Рекомендуется установить последовательность ввода их в работу, начиная с сонорных согласных. Особенность их, заключающаяся в способности к протяженному звучанию, послужит как бы мостом ко всем остальным согласным, таковым свойством не обладающим.

И, наконец, ***третьим этапом*** работы над словом в пении, подводящим певца к высокому мастерству, можно считать *выработку* максимально выразительной, красочной *дикции*.

Дикция у певцов - *вокальная*, она *имеет свои особенности*, прежде всего в хоре. Здесь требуется *синхронность артикуляции всех поющих*, достигаемая благодаря следованию за дирижерским жестом.

Артикуляция - работа органов речи, необходимая для звукообразования. Активные органы артикуляционного аппарата: голосовые складки, язык, губы, мягкое нёбо, глотка, нижняя челюсть. Пассивные органы артикуляционного аппарата: зубы, твердое нёбо, верхняя челюсть.

Вокально-хоровая дикция включает в себя: четкое произношение согласных и гласных с соблюдением правил орфоэпии, культуры речи и логики.

Работа над гласными

В русском языке 5 основных гласных звуков: А, О, У, Э, И; 4 йотированных Я, Ё, Е, Ю (составные - йа, йэ и т.д.) и Ы, который рассматривается в фонетике как И дальнего образования.

При произношении гласных воздух свободно проходит через полость рта, не встречая препятствий. Каждый гласный требует определенного положения рта, губ, языка.

И - рот открыт слегка; растянутые губы соприкасаются с зубами; кончик языка касается нижних зубов.

Э - губы растянуты; язык, несколько выпуклой формы, лежит на нижних зубах и подается вперед.

А - язык лежит плоско, касаясь кончиком нижних зубов; губы образуют большой овал.

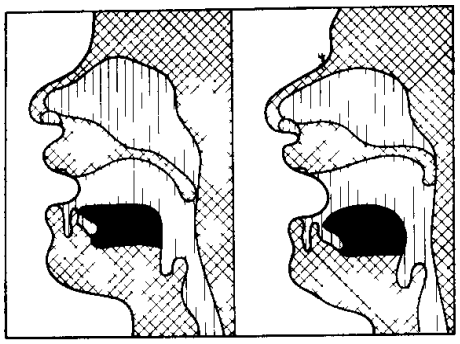
О - губы выдвинуты немного вперед и имеют округлую форму; язык несколько приподнят у корня.

У - губы значительно вытянуты вперед; язык отодвинут назад и в задней своей части высоко приподнят к мягкому небу.

Ы - губы слегка растянуты; язык оттянут назад и кончик его приподнят; нижняя челюсть слегка выдвинута вперед.

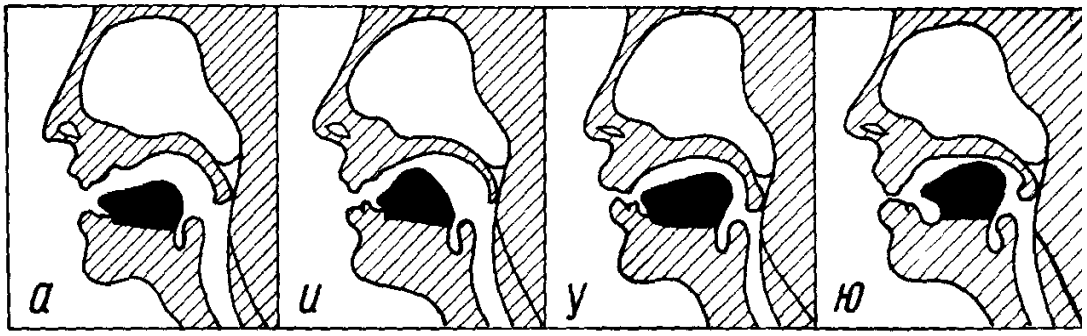
Форма рта, присущая данному гласному звуку, *должна быть точной и неизменной до конца его протяженности.* Гласные должны произноситься ясно, сразу обретая свою полноту, недопустимо долго входить в гласный звук. Гласные в академической манере пения звучат более округло по сравнению с речью, обладая при этом необходимой звонкостью, металличностью и придавая пению льющийся характер.

Правильное и неправильное положение языка и мягкого нёба при произнесении звука *а*:



Правильно Неправильно

Правильное положение языка, мягкого нёба и рта при округленном пении гласных:



Основной закон пения - единый поток гласных.

Чтобы добиться ***ровности звуковедения***, поющий должен удерживать дальнюю часть полости рта (глотку) и гортань в возможно более устойчивом унифицированном положении. Технически это выражается в легкой «деформации» или «нейтрализации» гласных, сглаживании и выравнивании их резкого фонетического различия. Чем устойчивее положение гортани, спокойно и вместе неотступно движение выдоха, тем ровнее будут гласные. В то же время чем ровнее формировать гласные, тем более спокойным и устойчивым будет ощущать свой аппарат певец.

Для достижения выравненности гласных существует прием «смешивания гласных»:

к гласному «а» для его округления и прикрытия следует примешивать оттенки гласного «о»;

гласный «е» можно окрашивать в «э» или придать ему едва заметный оттенок «ё», но ни в коем случае не допускать такого узкого произношения, когда после «е» слышится «й», например: «де-й-ва пе-й-чально сидит».

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

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

Работу над гласными надо проводить уже при распевании хора, внимательно контролируя, как участники хора произносят тот или иной гласный.

Единообразие в произношении гласных - первое и важнейшее условие в достижении ансамбля хоровой партии и всего хора в целом.

Работать над гласными можно в соединении с согласными (*м, н, р, л*) или произнося их в чистом виде.

В упражнении для выравнивания гласных необходимо чередовать наиболее удачные гласные с менее удачными. Зная положения гласных, желательно их выстраивать в следующем порядке: *и, е, а, о, у.*

Результаты работы над произношением гласных, достигнутые при распевании хора, надо затем перенести в работу над хоровыми произведениями.

Работа над согласными

Являясь каркасом словообразования, согласные играют большую роль в донесении смысла слова слушателям. Четкое их произношение - главное условие хорошей дикции. А для хорового пения требуются максимальная одновременность произношения согласных, единообразие и четкость.

Шумы, образующие согласный звук, возникают от препятствий, которые ставятся артикуляционным аппаратом на пути льющегося голоса. Согласные являются как бы "необходимым злом" для певцов. Но так как без согласных обойтись нельзя и перерывов в звуке, вызываемых согласными, не избежать, то эти перерывы в звучании голоса должны быть минимальными, кратчайшими, мгновенными. То есть согласный звук произносится очень быстро, а чтобы успел прослушаться, - предельно четко.

Согласные делятся по составу на:

* *сонорные* (*р, л, м, н*), которые можно петь и интонировать, при их произношении связки вибрируют, как и в процессе произношения гласных;
* *звонкие* (*б, д, г, в, ж, з*), в образовании которых участвуют голосовые связки;
* *глухие*, в образовании которых не участвуют голосовые связки, *с, ц, ш, ч, щ* - резко выделяются среди других, а *п, т, к, ф, х* - в наибольшей степени прерывают вокальную линию;
* *полугласный* звук *й* относится к согласным и подчиняется всем правилам произношения согласных в пении.

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

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

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

Все это говорит о том, что наибольшее внимание следует уделить тренировке подвижности кончика языка. (Кстати, случаи косноязычия – не выговаривания отдельных букв - объясняются именно недостаточной его подвижностью.)

При отработке дикции следует обратить внимание на одну особенность, с которой неоднократно приходится сталкиваться на практике. Обычно после требования усилить четкость слова певцы делают одну и ту же ошибку - начинают акцентировать слог, причем силовой напор приходится на гласный звук. В результате дикция нисколько не улучшается, а в исполнении появляются грубые акценты, зачастую совершенно не оправданные содержанием.

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

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

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

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

Нужно ли давать певцам какие-то специальные упражнения для языка и губ вне пения? Нет, так как условия, в которых формируются гласные и согласные, в речи и в пении различны (исключение: певец страдает каким-либо серьезным речевым дефектом, требующим специальной тренировки, входящей в компетенцию лечебных фониатрических кабинетов).

Камилло Эверарди[15] не признавал никаких специальных упражнений и при неповоротливости языка заставлял петь la. Ie, li, lo, lu. С этим требованием следует согласиться, но включить в работу также и другие согласные. В соединении с гласным, то есть 1a, 1e, li, lo, ma, me, mi, mo, mu; da, de, di, do, du и т. п., их можно петь на звуке или на любом другом упражнении (выбор зависит от индивидуального подхода, от конкретных дикционных задач).

В работе над согласными:

1. Глухие согласные (где голос полностью выключен, тянут голосовой аппарат к речевой, а не к певческой установке) требуют очень быстрого произношения их в пении, чтобы гортань не успела отклониться от певческой позиции.
2. Особо следует обратить внимание на обязательную краткость произношения певцами свистящих, шипящих; большую роль играет дыхание (следить, чтобы певцы не пропускали много дыхания на этих согласных).
3. Сонорные согласные следует произносить утрированно.
4. Сочетания нескольких согласных рядом (вздымает, встрепенется) отрабатываются отдельно. При этом последняя согласная выговаривается более активно, нежели предыдущие, которые произносятся мягче.
5. Работать над согласными следует в соединении с гласными.
6. Проговаривать текст без соблюдения ритма и в ритме.

---

[15] Вайнштейн Л.И. Камилло Эверарди и его взгляды на искусство. - Киев, 1924.

7. Работать в разных темпах.
8. Обратить внимание на согласные в конце слов, недостатком является частое «проглатывание» этих согласных; для одновременного произношения важно точно определить место снятия звука.
9. Согласные должны интонироваться на той же высоте, что и гласные, недостатком является низкое интонирование согласных, что ведет к «подъездам».

В пении существует правило переноса согласных с конца слога на начало следующего слога. Например, фразу “Далекий мой друг, твой радостный свет” надо спеть так:

“Да—ле—ки— ймо — йдру — гтво — йра — до — стны — йсвет” и т.д.

Й относится к разряду согласных и исполняется по правилам произношения согласных. Перенесение согласных с конца слога на начало следующего дает возможность как можно дольше тянуть гласные, то есть добиваться кантиленного, протяжного пения. При разучивании новых произведений рекомендуется медленно пропевать хоровые партии, следя, чтобы все певцы переходили на следующий слог точно по руке хормейстера, предельно дотягивали гласные до конца. При этом произношение согласных у всех должно быть одновременным, синхронным.

В высказывании У.О. Авранека есть дополнительный и важный штрих: «Согласные в середине слова нужно произносить в самый последний момент, но *очень сильно*... Переносы согласных букв от конца слова к началу следующего можно употреблять как средство *legato* и *crescendo*».

При пении стаккато слоги делятся, как при письме, произносятся отрывисто, с паузой:

«Ти - ше, ти - ше, уж бли - зок час мще - нья»,
(а не: у - жбли - зо - кча - смще - нья).

Исправление недостатков дикции

В работе над дикцией большое внимание уделяется развитию свободы, гибкости и подвижности артикуляционного аппарата и отдельных его частей. Чрезвычайно вялая работа артикуляционного аппарата отражается на качестве звука, который становится тусклым, дряблым. Причиной может быть вялость и малоподвижность языка, губ, зажатость нижней челюсти, недостаточное или неправильное раскрытие рта, скованность мышц шеи и лица.

Руководитель должен выяснить дефекты, если таковые есть, у каждого певца и индивидуально поработать над устранением их. В зависимости от причины недостатка дикции выбирается соответствующее упражнение.

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

Встречаются также и *недостатки, которые исправляются в процессе обучения:* общая вялость произношения, недоговаривание окончаний слов, фраз, тяжелое, неповоротливое слово, речь сквозь зубы, слишком быстрая, «пулеметная» речь и т. п.

Главное правило для всех случаев - это полное физическое освобождение артикуляционного аппарата от напряжения.

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

Вырабатывая ощущение свободного движения нижней челюсти, руководитель должен помнить, что степень раскрытия рта у поющих может быть различной, так как это зависит от индивидуального физического строения речевого аппарата. Чрезмерно открытый рот может вызвать напряжение при пении. Нарочитое опускание нижней челюсти, бессмысленное раскрывание рта лишает звук тембра и выразительности, делает его жестким.

Методы работы.

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

Оттолкнувшись от них, как от трамплина, следует мгновенно переходить на гласные.

«Неподвижные губы - смерть для дикции». (П. Чесноков)

В работе над преодолением *вялости и малоподвижности языка* рекомендуется упражнение на слог *ля*. Здесь нужно обращать внимание певцов на работу кончика языка, который активно ударяется о корни передних резцов, в твердое небо.

Сонорные гласные л, м, н, р используются для достижения *правильного посыла звука в головные резонаторы*, а губная согласная *б* и зубная *д* помогают в работе над так называемым "*близким" звучанием*.

Если в произведении требуется особо *подчеркнуть дикцию*, а это не получается, можно пропевать мелодию на слоги *ля, ле, ли, бра, брэ, бри, дра, дрэ, дри* и т.п.

Многие хормейстеры прибегают к следующему приему: не только специальные попевки, но отдельные фразы, фрагменты и целые произведения по многу раз пропевают на одном или нескольких слогах. Выбор гласных и согласных букв, слогов зависит от конкретных задач, которые ставит руководитель перед хором, используя фонетические особенности подбираемых звуков (фонетический метод формирования певческого голоса).

Если *тембр* хора *глухой*, рекомендуются упражнения на слоги л*я, ли, зи, да, миа, ниа*; если *пение резкое, форсированное*, лучше использовать слоги *ду, ку, мо, ло, мао, лао*. Пение слогов *да, дэа* рекомендуется *для укрепления дыхания*. Очень полезно пение слогов *нэ, мэ рэ*, которые помогают хорошей *настройке верхних резонаторов*.

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

С *речью сквозь зубы* следует бороться через свободное, широкое раскрытие рта, особенно на гласных «о», «у», «е», «и», причем в первое время это можно делать несколько преувеличенно, с тем, чтобы потом, при освобождении нижней челюсти, привести к норме.

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

В работе над вокальной дикцией следует избегать утрированного произношения согласных. К этому приему можно прибегнуть лишь в

выразительных целях, когда надо специально подчеркнуть, особо выделить текст. Принципом же работы должно стать спокойное (но не вялое!) произношение согласных. Здесь многое зависит от того, насколько правильно настроен голос в смысле резонаторов. Если гласная имеет полетность, согласная “полетит” вслед за ней (согласную при этом обязательно формировать в позиции гласной, также высоко).

К недостаткам дикции относят *недоговаривание окончаний слов, фраз,* поэтому с этим явлением нужно бороться, применяя приемы легкого подчеркивания заключительных согласных с тенденцией к удвоению («а голос-с так-к дивно звучал-л»).

Степень трудности произношения согласных зависит от места их образования - от губ к гортани. По мере удаления места их образования они выстраиваются в такую последовательность:

- звонкие: М, Б, В, Д, З, Н, Л, Р, Ж, Г;
- глухие: П, Ф, Т, С, Ц, Ш, К, Х.

Наиболее легкие из них - полярные: М, Г. Чем дальше по ряду от них к середине, тем артикуляция сложнее. Поэтому все дефекты артикуляции связаны с произношением всех согласных, кроме М, П, Г, Х, т.е. полярных. По мере удаления от полюсов в образовании согласных начинают принимать участие все более сложные сочетания работающих артикуляционных органов: зубы, корень языка, середина его или конец, мягкое небо. Исправление недостатков следует вести по принципу последовательного введения в упражнения соседних звуков по приведенной таблице.

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

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

На качество произношения текста влияют тесситурные условия и сила звука. Лучше всего работать над дикцией в удобной тесситуре, при умеренной силе звука.

В высокой тесситуре произносить слова очень трудно. «Важен не только согласный звук. Но и гласная буква, на которой тянется звук; особенно - у сопрано и теноров на верхних нотах, там чаще всего они изменяются». (Н.М. Данилин)

Динамика. В тихой динамике - дополнительные трудности. «Когда поют piano, слова должны быть слышны. Piano - это средство выявления,

как и всякий динамический оттенок. А если piano делается целью, если во что бы то не стало piano и больше ничего, то оно не нужно, тогда piano следует отменить. Настоящее piano - это piano. Опертое на дыхание и с хорошими словами». (Н.М. Данилин)

«Сильные нюансы требуют чеканной, подчеркнутой дикции; тихие нюансы - смягченной дикции, осторожного подчеркивания согласных и мягкого произношения». (П.Г. Чесноков)

На дикцию влияют нюансы сопровождения. Особая сложность в тех местах, где в оркестре проходит основной тематический материал, и ему предоставляется преимущество звучания, по сравнению с хором. Соотношение силы звучания голосов необходимо связывать с задачей донесения текста.

Темп. При исполнении быстрых произведений часто рекомендуют облегчать и уменьшать силу звука, легко и «близко» произносить слова, с минимальным движением артикуляционного аппарата. Так в произведениях подвижного темпа Н.М. Данилин заставлял не распевать, а говорить буквы четко, даже скандированно, акцентируя каждый слог: «Четко петь восьмушки».

В быстром темпе особенно затрудняет работу над дикцией многобуквенный текст.

Особенности произношения текста ***в зависимости от стиля и образа.***

Правильность произношения текста во многом зависит от знания особенностей речи той эпохи, того стиля, в котором написано данное произведение. В связи с этим возникает новая проблема - особенности произношения текста в зависимости от стиля и образа.

Старинные русские романсы. Общеизвестна запись романса «**У**тро туманное» (музыка Абаза, слова Тургенева) в исполнении народной артистки СССР Н. А. Обуховой.

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

Великолепное мастерство артистки проявляется в глубоком проникновении в стиль, в образ произведения, в задушевности, в исключительном чувстве меры.

Русские народные песни. Обратимся к одному из лучших исполнителей русской народной песни Ф.И. Шаляпину. Он никогда не подражал формально народной вокальной манере, однако никто не передавал так, как он, стиль русской народной песни, ее широту, напевность. Для ее исполнения совершенно не требуется «открытый», «белый» звук или какое-то особое простецкое слово. Она должна быть исполнена в соответствии с образом, глубоко задушевно, без нарочитой внешней выразительности.

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

При исполнении русской народной песни центр тяжести, не снижая четкости дикции, переносится с согласного на гласный звук. Он необычайно широк, окраска его в основном светлая, а распевность кажется беспредельной.

Необходимо, чтобы слово в пении всегда произносилось с живыми интонациями родного языка, отсюда вытекает необходимость, обязательность сочетания интонационной выразительности при пении с фонетической чистотой и правильностью языка. Особенно показательна в этом смысле русская народная песня, которая не терпит душевной фальши. Слово, произнесенное в ней невыразительно, формально, погубит ее, поэтому мы часто видим, как песня не получается даже у певцов, обладающих очень хорошими голосами: им не хватает задушевности, художественной правды.

Дикция в *оперной арии* или романсе должна всецело зависеть от образа. Нельзя, например, спеть колыбельную песню и арию Мефистофеля в одинаковой манере дикции.

При исполнении вокального произведения надо в каждом отдельном случае находить присущую ему вокальную форму и манеру подачи слова не от одной только техники, а через глубокое проникновение в образ, идею, внутренний смысл произведения.

В *драматических произведениях* слова произносятся значительно, при более «крупной» артикуляции. В целях достижения четкой дикции некоторые руководители хоров требуют утрированного («удвоенного», «утроенного») произношения согласных.

Орфоэпия

Орфоэпия - совокупность правил произношения и ударения устной речи, обычно не отражаемых в должной мере на письме, обеспечивающих единство ее звукового произношения в соответствии с нормами национального языка, исторически выработавшимися и закрепившимися в литературном языке.[16]

Певческая орфоэпия несколько отличается от речевой из-за особых условий при образовании певческих гласных и наличия определенных рамок, которые предъявляет музыкальная нотация.

Правила орфоэпии гласных

Гласные ударные и безударные могут звучать по-разному:

И - независимо от ударения всегда одинаково (рот раскрыт слегка, растянутые губы соприкасаются с губами). После шипящих *ж, ш, ц* - произносится как *ы* (ж**ы**знь, ш**ы**рокий и пр.).

Э - всегда произносится глубоко (экипаж, этот).

А - под ударением произносится ясно (цапля, ласточка).

А - без ударения в начале слова или в конце, а также в первом предударном слоге, произносится ясно (арбуз, красиво).

А - во втором и последнем предударном слоге - с малым открытием рта, т.е. редуцированно, неясно (занавеска - зънавеска, плакать - плакъть) .

А - в первом предударном слоге после *ж, ш, ц* произносится иногда как а (шалун), иногда как среднее между *э* и *ы* (жалеть - жы^{э}леть, к сожы^{э}ленью) или редуцировано (кушать - кушъть).

А - после *ч, щ* - произносится между *и* - *е* (часы - чи^{е}сы).

О - под ударением - как *о*, а без ударения - как *а*, подчиняясь правилам произношения гласной *а* (голоса - гъл**а**са).

У и Ы - под ударением и без - одинаково, ясно.

Йотированные гласные образуются из сочетания мягкого согласного *й* и гласного: е = й+э; я = й+а и т.д. - йу , йо.

Е под ударением произносится тремя способами:

1) открыто, как *э* - после *ж, ш, ц* (шэя, жэртва, цэль);
2) полуоткрыто, когда после *е* стоит твердо произносимая согласная - лекарь, крепость;

---

[16] Орфоэпические нормы русского языка сложились в своих важнейших чертах еще в 1-й половине XVII в. как нормы «московского говора», которые лишь постепенно, по мере развития и укрепления национального языка, стали приобретать характер национальных норм. Окончательно орфоэпические нормы русского языка сложились во 2-й половине XIX в. Большое значение в развитии О. имел театр. Сценическое произношение во многих языках является основой общенародного орфоэпического произношения.

3) мягко произносится, когда после *е* стоит мягкий согласный (тень, веники).

Е - без ударения звучит как среднее между *и* и *е: ие* - (стрела - стри^{е}ла).

Е - после *ж, ш, ц* в предударных слогах как среднее между *э* и *ы* (жы^{э}лезо, шы^{э}рстянной).

Я - в безударных слогах в конце слова и под ударением - как я (яма - йама, сбруя - сбруйа).

В остальных случаях произносится как *ие* - ли^{е}гушка (лягушка).

Ё и Ю - под ударением и без - одинаково.

Речевая гласная отличается от певческой, но основа их одна и та же: обе воспроизводятся на дыхании, только первая на коротком, вторая же на протяженном; речевая гласная не требует усилий, певческая же основана на активной работе мышц дыхания и голосовых связок.

Основные правила произношения гласных в пении:

1) если после дыхания слово начинается с гласной, то оно начинается с твердой атаки;

2) распетые гласные всегда должны звучать фонетически ясно и чисто;

3) редуцированное, приближенное к речевому произношению гласных допускается на коротких длительностях в скорых темпах;

4) редукция гласных в пении имеет различные формы:

a) безударные А и Э ослабляются динамически и произносятся фонетически менее ярко, чем ударные;

b) безударное О в большинстве случаев произносится как А (кроме слов иностранного происхождения, например *поэт*);

c) безударное Я произносится как Я^{е} (гря^{е}да, памя^{е}ть), но на конце слова всегда должно звучать чисто;

d) произношение безударного Е с примесью *и* (Е^{и}), принятое в разговорной речи, в пении допускается лишь на очень кратких длительностях. В большинстве случаев редукция Е в пении решается динамическим ослаблением этого звука;

e) что же касается случаев исчезновения гласных в речи, (например, в слове «колокола» - к'л'к'ла), в пении это совершенно исключается, так как звучащая мелодия требует непрерывного звучания гласного;

f) если редуцированный гласный тянется долго, в медленном темпе, то его произношение приближается к начертанию, а в быстром темпе приближается к разговорному звучанию.

Сочетание двух гласных:

1. Безударная *о* произносится как ясная *а* (н<u>аа</u>борот).

2. Два гласных внутри слова, а также на стыках слов с предлогами и частицами произносятся слитно, причем вторая гласная подчеркивается (за**а**лелся).

3. На стыке слов, которые имеют самостоятельные ударения, две одинаковые гласные, находящиеся на одной ноте, разделяются цезурой.

Правила орфоэпии согласных:

1) звонкие согласные в конце слова звучат как соответствующие глухие (снег - снек, лоб - лоп);

2) если во фразе встречаются два одинаковых согласных, из которых один оканчивает слово, а второй служит началом следующего слова, то они могут быть произнесены различными приемами:

a) *(О. Павлищева):* сонорный сливается в один удлиненный звук («Об одноммолю, несчастный» (Глинка, «Я люблю, ты мне твердила»), «Скажи, зачем явилась ты очаммоиммладая Лила» (Глинка);

b) *(О. Павлищева):* согласный глухой произносится раздельно («Нет - тайная дума» (Глинка, «Попутная»), т. е. так, чтобы не получилось «не-тайная дума»);

c) *(Л. Шамина):* две одинаковые, рядом стоящие согласные в пении произносятся обычно как один удлиненный звук (“Как красив этот сад” исполняется так: “Ка - ккраси - фэ - то - тсат”). Однако бывают случаи, когда по смыслу фразы требуется повторить согласную (“и в смертный бой вести готов*в*есь мир насилья мы разрушим до основанья, а затем*м*ы наш”).

3) согласные в середине слова следует подчеркивать, а порой и удваивать. Особенно это относится к согласному «р», («Скр-рой меня, бур-рная ночь» (Рубинштейна) или «Стой, мой вер-рный, бур-рный конь» (Глинка, «Фантазия»);

4) согласные, замыкающие слово, не должны проглатываться. Их следует слегка подчеркивать с тенденцией к удвоению («а голос-с так-к дивно звучал-л» (Чайковский, «Средь шумного бала»), чтобы не получилось «а голо-та-дивно звуча» и т.п);

5) если рядом стоят согласные: звонкий и глухой, то первый уподобляется второму: звонкий + глухой = 2 глухих (бабка - ба*п*ка); глухой + звонкий = 2 звонких (отгадать - о*д*гадать, сук дерева - су*г* дерева); звуки (в, *л, м, ч, р)* не уподобляют себе предшествующего согласного - о*с*вещение (но не о*з*вещение);

6) зубные (*д, з, с, т*) согласные перед мягкими согласными смягчаются (д^{ь}венадцать, каз^{ь}нь, гос^{ь}ть, вет^{ь}вей);

7) *н*, *нн* перед мягкими согласными произносятся мягко (стран^{ь}ник);

8) *н* перед *л* обычно произносится твердо или полумягко (со*н*ливый);

9) *ж* и *ш* перед мягкими согласными произносятся твердо (пре*ж*де, ве*ш*ние);

10) сочетания СШ, ЗШ

   a) в середине слова и на стыках с предлогом произносятся как твердое ШШ (сшил - *шш*ил);

   b) на стыке двух самостоятельных слов - как написано (произне*с ш*епотом, и*з ш*ума);

11) сочетание СЧ и ЗЧ - как долгий Щ (счастье - *щщ*астье, извозчик - изво*щщ*ик);

12) сочетание ДН, ТН - слитно, (иначе получится д*ы*ни вместо дни);

13) сочетание ТСЯ - как ЦЦА (дымится - д ы м и *ц ц* а);

14) сочетание ЧН, ЧТ - как ШН, ШТ (конечно, чтобы - коне*шн*о, *шт*обы);

15) возвратные частицы СЯ и СЬ произносятся твердо и прикрыто (*са* и *с*);

16) ЖЖ в пении смягчается (ну, жуж^{ь}ж^{ь}и скорей);

17) сочетание ОГО, ЕГО - как ОВО, ЕВО (сегодня - се*во*дня, любимого - любимо*во*);

18) в группе согласных иногда опускается одна согласная (сердце - се*рц*е, солнце- со*нц*е, чувство - чу*ст*во);

19) два одинаковых взрывных согласных звука, стоящие рядом, произносятся с задержкой на смыкании данного звука, так называемая "вымолчка", язык как бы спотыкается. Получается мгновенная пауза, звук на мгновение прерывается, а далее произносится твердо, с одним хорошим звуком: *т. д, к* (оттуда - о"туда; отдохнуть - о"дохнуть; так крепко - та"крепко);

20) несколько согласных в середине слова произносить одним движением всех частей речевого аппарата, не допуская дополнительного гласного звука между ними («толь-е-ко уз-ы-нал я тебя и т-ы-репетом слад-ы-ким впер-ы-вые» (Глинка) и т. п. (допускается только в русской народной песне);

21) в разговорной речи встречаются просторечия, местные говоры, профессионализмы, в пении такое произношение неприемлемо (кроме тех случаев, в основном, прямой речи, когда стилизация предусматривается содержанием произведения).

В отличие от гласных, *между певческими и речевыми согласными нет никакого различия.*

Но в речи бытуют некоторые случаи *неправильного* произношения, которые ни в коем случае не следует переносить в пение. Например, полное смягчение согласного «р» перед мягкими губными и зубными - смерьть, перьвый, горьлица и т.п. - неправильно, его надо произносить

твердо. К такой же неправильности следует отнести смягчение согласного «ц» и предшествующего ему «н», например «станьцыя», «Франьцыя», вместо «станцыя», «Францыя» и т. п.

В исполнительской практике нередко можно услышать такое произношение слов «счастье», «блещет», и «любовь» — «шъчъастье», «блешъчъет» и «любовъ» вместо «шьшьастье», «блешьшьет» и «любофь». Подобное искажение орфоэпии этих слов совершенно *недопустимо*.

Произношение иностранных или иноязычных слов

При исполнении произведений на иностранном языке следует придерживаться правил этого языка.

В церковно-славянском языке как при чтении, так и при пении, слова как пишутся, так и произносятся.

Иноязычные слова в русском языке - если иностранное слово обрусело и вошло в обиход, то оно подчиняется всем правилам произношения русских слов. Например, безударнуя О – как А: б*а*кал, р*а*яль, к*а*стюм, к*а*миссия).

Однако есть ряд слов, где возможно произношение чистого О: н*о*ктюрн, ради*о*, д*о*сье, н*о*велла, ф*о*нетика). С чистым О произносятся имена: Ш*о*пен, З*о*ля, Р*о*мен Р*о*лан.

В русском языке согласные перед гласным Е произносятся мягко (кроме согласных Ш, Ж, Ц). В ряде иностранных слов – произносятся твердо: отэль, атэлье, но в обрусевших слова их следует произносить мягко.

Литература

1. Баранов Б.В. Дикция // Курс хороведения. - М., 1991.
2. Виноградов К. Работа над дикцией в хоре. - М.: Музыка, 1967. - 103 с.
3. Краснощеков В.И. Дикция // Вопросы хороведения. - М., 1969. - с. 201 - 248.
4. Павлищева О. Методика постановки голоса: Краткое пособие для хормейстеров и преподавателей пения. - М.-Л.: Музыка, 1964. - 123 с.
5. Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. - М., Музыка, 1988. - 175 с.

СОДЕРЖАНИЕ I ТОМА

РАЗДЕЛ 1. ОСНОВЫ ТЕОРИИ ХОРОВЕДЕНИЯ 3

Тема 1. Хоровой коллектив 3

Типы хоров и их характеристика 8

Виды хоров 10

Составы хоров 12

Тема 2. Певческие голоса и хоровые партии 14

Разновидности певческих голосов 14

Хоровая партия 20

Тема 3. Расположение хора на репетиции и концертной эстраде 27

РАЗДЕЛ II. ЭЛЕМЕНТЫ ХОРОВОЙ ЗВУЧНОСТИ (ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА) 36

Тема 4. Ансамбль хора. Теория и методика 36

Условия хорового ансамбля 38

Виды ансамбля 39

Элементы хорового ансамбля 40

Тема 5. Строй хора 51

Мелодический строй 55

Некоторые приемы и методы работы над мелодическим строем 60

Вертикальный (гармонический) строй 62

Некоторые приемы и методы работы над гармоническим строем 64

Задавание тона 68

Тема 6. Дикция и орфоэпия в пении. Работа с поэтическим текстом 71

Понятие о хоровой дикции 72

Классификация литературно-текстового материала 73

Характер произношения литературного текста в пении 75

Вопросы логики в работе над дикцией 76

Методика работы над техникой правильного и отчетливого произношения литературного текста у певцов хора 78

Работа над гласными 79

Работа над согласными 82

Исправление недостатков дикции 85

Орфоэпия 90

Произношение иностранных или иноязычных слов 95

СОДЕРЖАНИЕ II ТОМА

РАЗДЕЛ III. МЕТОДИКИ ВОКАЛЬНОЙ РАБОТЫ С ХОРОМ

ТЕМА 7. ВОКАЛЬНАЯ РАБОТА С ХОРОМ

Значение и основные принципы вокальной работы с хором
Устройство певческого аппарата
Певческая установка
Дыхание
Звукообразование
Атака звука и различные типы ее
Положение гортани при фонации
Легкий “зевок”
Регистры
Методика выравнивания регистров хоровых голосов
Методика прикрытия
Из методического опыта профессора Ленинградской консерватории И. И. Плешакова
И. А. Иосифов и традиции болгарской школы пения
На уроках маэстро Барра.
Методика округления
Регистры женского голоса
Некоторые приемы выравнивания верхнего регистра (для женских и детских голосов)
Механизм краевого смыкания (фальцет)
Способы настройки голосов детей на правильное звукообразование в различных регистрах
Высокая позиция звука
Единая манера звукообразования
Выравнивание гласных в пении
Работа над звуком с различными партиями хора
Кантилена
Элементы вокальной техники
Воспитание навыков чистой интонации
Особенности работы с академическим хором
Вокально-хоровые упражнения для академического хора
Фонопедический метод развития голоса

ТЕМА 8. МЕТОДИКА РАСПЕВАНИЯ ХОРА

СОДЕРЖАНИЕ III ТОМА

РАЗДЕЛ 4. ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАБОТЫ ХОРА

ТЕМА 9. ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОТЫ ХОРА

Отличия любительского хора от профессионального хора

Задачи любительского хора

Задачи профессионального хора

Типы любительских хоров

Типы профессиональных хоров

Методы создания хора

Основные требования к руководителю хора

ТЕМА 10. УЧЕБНО-ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ РАБОТА В ЛЮБИТЕЛЬСКОМ ХОРЕ

Музыкально-теоретическое обучение участников самодеятельного хора

Е.А. ГОНЧАРОВА “МУЗЫКАЛЬНО-СЛУХОВОЕ РАЗВИТИЕ ДЕТЕЙ”

Содержание

1.1 Музыкальный слух и его сущность. Особенности восприятия человека.

1.2 Основные пути развития звуковысотного слуха на основе ладовых и внеладовых представлений.

2.1 Роль ритма в жизнедеятельности человеческого организма. Методы развития чувства ритма.

3.1 Обучение пению по нотам.

3.2 Методы относительной сольмизации.

4.1 Хоровое сольфеджио – форма слухового развития детей.

4.2 Влияние правильного певческого воспитания на формирование вокального слуха.

Рекомендуемая литература:

ТЕМА 11. РАБОТА ДИРИЖЕРА НАД ХОРОВЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

ТЕМА 12. МЕТОДИКА АНАЛИЗА ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ТЕМА 13. НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ В ИСПОЛНЕНИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ С ХОРОМ

Организация репетиционного процесса

Основные элементы ведения репетиции

Построение репетиционного процесса

Институт повышения квалификации

ВОПРОСЫ ХОРОВЕДЕНИЯ

Учебное пособие для учащихся регентско-хорового отделения
Новокузнецкого Православного Духовного училища

Том II

Издательство ИПК
Новокузнецк 2004

Аннотация

Данное учебное пособие составлено с учетом конкретных педагогических потребностей при преподавании курса хороведения на регентско-хоровом отделении НПДУ, а также двадцатилетней практики регентования с различными хорами городов Омска, Тобольска, Новокузнецка.

Вопросам хороведения посвящены труды многих опытных русских хормейстеров: П. Чеснокова, А. Егорова, В. Краснощекова и др. При преподавании курса хороведения в учебных заведениях педагог вынужден обращаться ко всем этим трудам, т.к. в различной литературе рассматриваются разные вопросы, некоторые вопросы имеют расхождения в толковании, содержатся различные подходы к решению одной и той же проблемы. Исходя из острой необходимости обобщения огромного количества накопившегося учебного материала, автор-составитель данного пособия посчитал нужным, в силу своих возможностей, собрать и систематизировать в рамках одного учебного пособия доступную ему информацию и различные точки зрения.

Темы данного учебного пособия составлены на выборочной основе Учебной программы «Хороведение и методика работы с хором» для музыкально-педагогического факультета / Сост. Л.И. Двойнос. – Кемерово: Кемеровский государственный институт искусств и культуры, 1999. – 28 с.

Вопросы хороведения. Учебное пособие для учащихся регентско-хорового отделения Новокузнецкого Православного Духовного училища. Том II / Составитель А.А. Толстокулакова. – Новокузнецк: ИПК, 2004. – 212 с.

Раздел III. Методики[1] вокальной работы с хором

Тема 7. Вокальная работа с хором

Значение и основные принципы вокальной работы с хором:

- зависимость элементов хоровой звучности от вокальных навыков хора (вокально-хоровая техника),
- необходимость единых вокальных навыков для всех участников хорового коллектива.

Основополагающий принцип вокально-хоровой методики: сочетание индивидуальной и коллективной работы, методических обобщений и личного опыта дирижера.

Основное содержание процесса вокальной работы: дыхание, звукообразование.

Краткие сведения по механике и акустике голосового аппарата.

Устройство певческого аппарата: дыхательный аппарат, голосовой аппарат, резонаторы подвижные и неподвижные, связь всех частей певческого аппарата.

Дыхание: отличие певческого дыхания от физиологического. Типы дыхания. Фазы дыхания. Опора дыхания. Принципы дыхания в хоровой практике, цепное дыхание.

Методика работы над техникой певческого дыхания. Роль упражнений в работе над дыханием. Связь певческого дыхания с мышечными ощущениями и слуховым контролем певца. Дыхание в умеренном, медленном и быстром темпе при звуковедении legato, non legato, staccato. Дыхание и регистры. Дыхание и динамические оттенки. Навыки одновременного и цепного дыхания в хоре. Дыхание как средство выразительности.

Понятие о звукообразовании (голосообразовании, фонации) как о процессе образования певческого звука.

Миоэластическая и нейрохронаксическая теории голосообразования.

Значение атаки звука и ее влияние на процесс звукообразования.

---

[1] Методика - та часть педагогики, которая трактует, как на основе дидактических принципов, с помощью каких приемов, способов, методов наиболее целесообразно строить учебно-воспитательный процесс, как решать входящие в него общие и частные задачи.
Метод (греч. - способ, путь) - способ, прием, система приемов передачи знаний, навыков, умений. Форма - система познавательного и воспитательного общения.

Типы атаки. Особенности работы голосовых связок при твердой, мягкой и придыхательной атаке звука. Возможные недостатки при мягкой и твердой атаке.

Обязательные качества атаки звука: мышечная свобода, точное интонирование в начале фонации, связь с характером певческого звука и поэтического слова.

Работа над формированием звука.

Связь характера певческого звука с речью, особенностями языка.

Работа над выравниванием регистров в мужских голосах («прикрытие») и в женских голосах («округление»).

Работа над позицией звука.

Формирование гласных звуков.

Работа над звуком с различными партиями хора.

Методика работы над техникой звуковедения.

Техническая основа и принципы кантилены.

Приемы legato, non legato, staccato, различные виды акцентов и т.д.

Работа над подвижностью голоса как важный фактор формирования певческого голоса (правильного певческого звука, диапазона, динамических качеств, сглаживания регистров голоса и т.д.)

Значение и основные принципы вокальной работы с хором

В основе хорового пения лежит правильная вокально-техническая культура исполнения. Поэтому именно работа над певческими навыками есть тот стержень, вокруг которого разворачиваются все остальные элементы учебно-хоровой работы. Выработка элементов в хоровом звучании целиком зависит от вокально-певческих навыков хора.

Специфика пения в хоровом коллективе заключается в том, что перед певцами встает проблема приобретения единых навыков пения в ансамбле: дыхания, звукообразования, слияния голосов (тембров), умения слышать не только себя, но и соседа, пения по дирижерскому жесту и т.п.

К *основным вокально-техническим навыкам* относятся:

1) певческое дыхание; 2) звукообразование, выровненный на всем диапазоне звук; 3) различные технические приемы (forte, piano, филировка, legato, staccato и т.п.); 4) артикуляция; 5) слуховые навыки.

Вокальная педагогика является составной частью общей педагогики. Общие принципы дидактики являются основой для всех специальных методик, в том числе и вокальной.

Г. Стулова (21) отмечает следующие *принципы вокальной методики*:

Принцип воспитания и всестороннего развития.

Например, развивая у детей аналитическую способность при оценке качеств звучания голоса своих товарищей, воспитывать доброжелательность к другому при оценке его недостатков.

Тренируя умение различать эмоциональную выразительность произведения по голосу и мимике исполнителя, формировать способность замечать настроение окружающих людей, их внутреннее состояние. Пользуясь ситуацией, пробудить чувство сострадания, воспитывать чуткость к людям.

Овладение певческим искусством - большой труд, который требует волевых усилий, напряжения внимания и т. п. Направленность работы на создание таких установок - один из главных моментов в организации всего учебного процесса.

Принцип сознательности и творческой активности.

Включает в себя сознательное отношение к певческой деятельности, понимание необходимости преодолевать трудности в процессе учебы, а также сознательное освоение знаний, умений и навыков в пении.

Все задачи по развитию певческого голоса могут быть успешно решены лишь в том случае, если певцы научатся сознательно контролировать собственное звучание. Они должны не только слушать, но и слышать, т. е. уметь обнаруживать как достоинства, так и недостатки звучания голоса.

Красиво или некрасиво получилось, что выражает данная мелодия с точки зрения эмоционального содержания, нравится ли и почему? Какой тембр голоса, есть ли в звуке вибрато, чистая ли интонация, правильное или неправильное звукообразование, близкая ли вокальная позиция и т. п.

Принцип перспективности.

Вводить фрагменты из произведений заведомо более трудных, чем певцы могут исполнить на данном этапе развития, но которые увлекали бы их своим содержанием.

Отдельные интонации или фразы включать в распевание малыми «дозами», исполнять их в различных тональностях, вокализируя или со словами. Постепенно фрагменты укрупнять и через какое-то время трудное произведение становится уже доступным.

К подбору хорового материала подходить с точки зрения основополагающих принципов развивающего обучения: высокого уровня трудности, но в пределах возможностей, а также быстрый темп освоения учебного материала, но без спешки.

Принцип систематичности в развитии певческого голоса.

Постепенное усложнение певческого репертуара и вокальных упражнений (включенных в распевание и направленных на

систематическое и последовательное развитие основных качеств певческого голоса и вокальных навыков).

Принцип посильной трудности.

Границы возможностей каждого певца разные. Не допускать переутомления голоса.

Принцип единства художественного и технического развития.

Гармоническое сочетание вокально-технического развития с художественным воспитанием.

Принцип предшествования слухового восприятия какого-либо музыкального явления его осознанию.

Принцип коллективного характера обучения и учета индивидуальных особенностей **-** основополагающий принцип вокально-хоровой методики.

Необходимость соблюдения данного принципа обусловливается многообразием индивидуальных природных различий певцов.

Индивидуальный контроль осуществляется *методами*:

— визуального наблюдения в процессе коллективной работы;

— индивидуального прослушивания на хоре;

— организации дополнительной работы (с солистами, дуэтами, ансамблями);

— записи на магнитофон (на репетиции, во время концерта, на радио и телевидении);

— фониатрических осмотров и наблюдений.

Предварительные условия овладения дирижером основами вокально-хоровой работы:

1. Опыт пения в хоре (11-16 лет).
2. Владение собственным голосом, не обязательно сильным, но техничным.
3. Знание строения певческого аппарата и представление об основных певческих навыках.
4. Знание общей методики вокальной работы.

Основное содержание процесса вокальной работы с хором:

1. Работа над дыханием.
2. Работа над звукообразованием (настройка голосового аппарата).
3. Работа над формированием звука (вокально-хоровая техника).

Устройство певческого аппарата

Певческий аппарат - орган функционирования голоса, состоящий из следующих частей:

1. дыхательный аппарат - полость носа, полость рта, носоглотка, гортань, дыхательное горло-трахея, бронхи, бронхиолы и альвеолы (легкие). К дыхательному аппарату должны быть отнесены также и мышцы, управляющие дыханием, то есть диафрагма, вдыхательные и выдыхательные мышцы;

2. голосовой аппарат - гортань с голосовыми связками (двумя мышечными складками) - место зарождения звука;

3. резонаторы, усиливающие и окрашивающие возникающий при взаимодействии связок и дыхания певческий звук;

4. артикуляционный аппарат, формирующий гласные и согласные звуки: нижняя челюсть, губы, язык, мягкое нёбо.

В хороведении принято выделять два элемента: механизм дыхания и источник звука (гортань и резонаторы). Хотя в разных источниках можно найти различную информацию. Стулова (21) предлагает в певческий аппарат включать нервную систему. Она называет ее главным проводником от пульта управления – мозга.

1. Устройство дыхательного аппарата

<u>*Полость носа*</u> окружена костными и хрящевыми стенками и разделена на две части носовой вертикальной перегородкой. С внешней средой полость носа сообщается двумя носовыми отверстиями, а сзади - с носоглоткой - двумя внутренними отверстиями, называемыми *хоанами*. Полость носа устлана слизистой оболочкой, где воздух, поступающий из внешней среды, согревается, увлажняется и очищается (см. рис. 1).

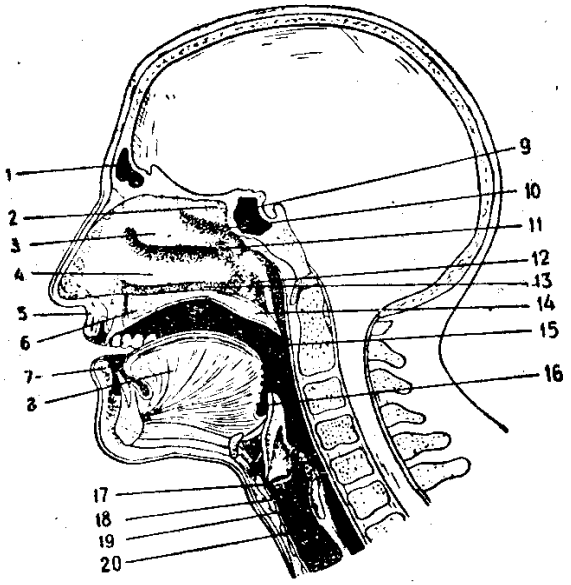


Рис. 1. Продольный разрез головы.

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

Полость рта отделена от полости носа горизонтальной перегородкой: в передней части твердой, *неподвижной* (твердое нёбо), а в задней - мягкой и *очень подвижной* (мягкое нёбо). Нёбная занавеска (мягкое нёбо) - мышечная пластинка, покрытая слизистой оболочкой - обладает большой подвижностью вследствие строения ее мышц (поперечно полосатого). Мягкое нёбо перекрывает ход в носоглотку на всех гласных, на всем диапазоне голоса. По середине нёбной занавески располагается маленький язычок, имеющий свою собственную мышцу, поднимающую или сокращающую его (рис. 2). В пении маленький язычок существенной роли не играет.

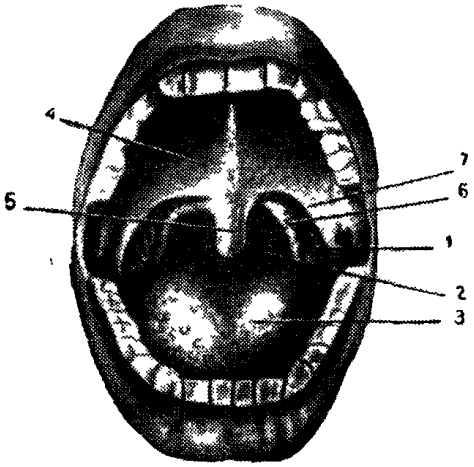


Рис. 2. Полость рта и зев.

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

Носоглоткой называется пространство позади носовой и ротовой полости, которая является, своего рода, связующим звеном между ними. Нижняя ее часть - *глотка* - переходит в две трубки: переднюю - трахею и заднюю - пищевод.

Гортань представляет собой трубку, соединяющую дыхательную горло-трахею с глоткой. Среди всех частей голосового и дыхательного аппарата гортань имеет наиболее сложное строение и выполняет тройную функцию: дыхательную, голосовую и защитную.

Сложность ее строения в том, что она состоит из целого ряда хрящей различной, причудливой формы, из которых три являются непарными (щитовидный, похожий на щит; перстневидный; надгортанник) и три - парными (черпаловидные, клиновидные, рожковидные). Все эти хрящи соединены связками и суставами (рис. 3 и 4).

Полость гортани при фронтальном разрезе имеет форму песочных часов. Гортань очень подвижна как вертикально, так и горизонтально.

С передней стороны находится *надгортанник*, прикрывающий вход в гортань при глотании пищи (рис. 3).

Гортань связана с основанием черепа, поэтому важно стоять или сидеть с поднятой головой. Гортань прикреплена к грудинной кости, поэтому – очень подвижна. У детей гортань находится на уровне 3-го позвонка, у взрослых – на уровне 6-го, в старости опускается на уровень 7-го. У высоких голосов положение гортани несколько выше, чем у низких.

Размер гортани зависит от пола и возраста. У мужчин гортань больше на 1/3, чем у женщин. Интенсивный рост у детей начинается примерно с 13-14 лет.

При разговоре гортань двигается, при пении должна быть стабильной, постоянной. При вдохе гортань опускается, и при пении это положение должно сохраняться.

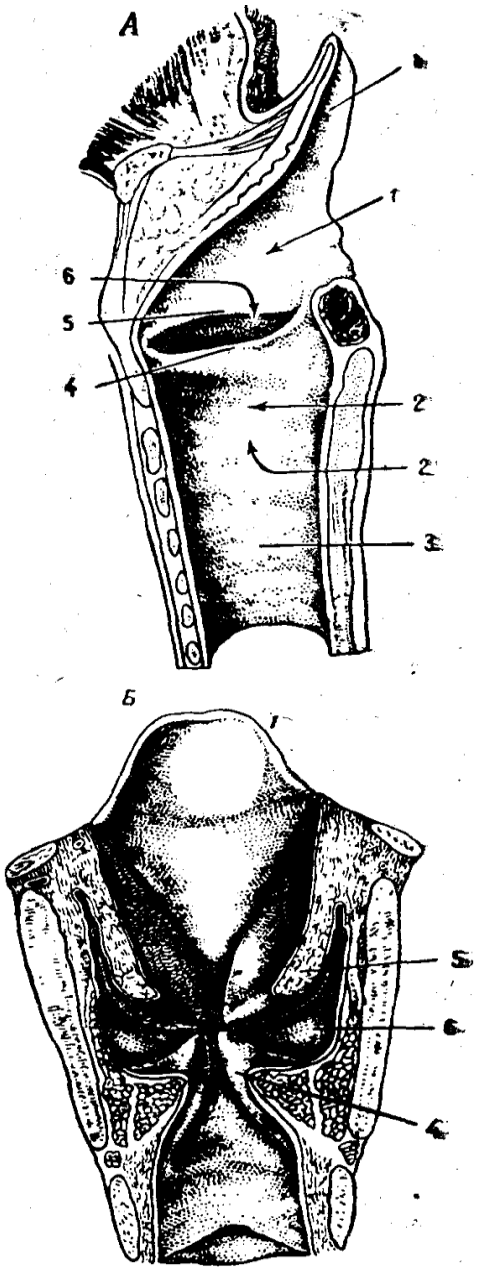


Рис. 3. Продольный разрез гортани.
А — вид сбоку. Б— вид сзади.
1. Надгортанник. *2.* Гортань. *3.* Трахея. *4.* Истинная голосовая связка. 5. Ложная голосовая связка. 6. Морганиев желудочек.

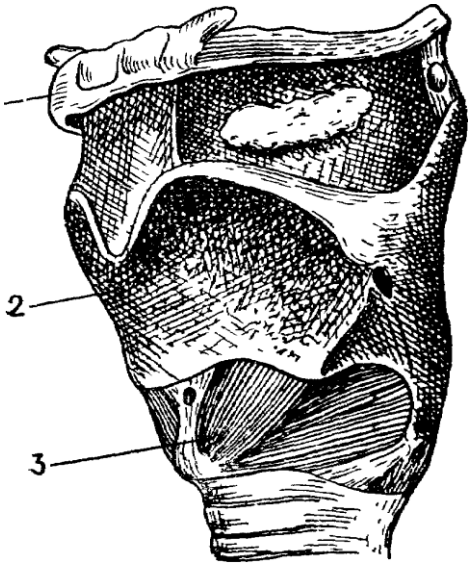


Рис. 4. Вид гортани спереди.
1. Подъязычная кость. *2.* Щитовидный хрящ. *3.* Перстне-щитовидная мышца.

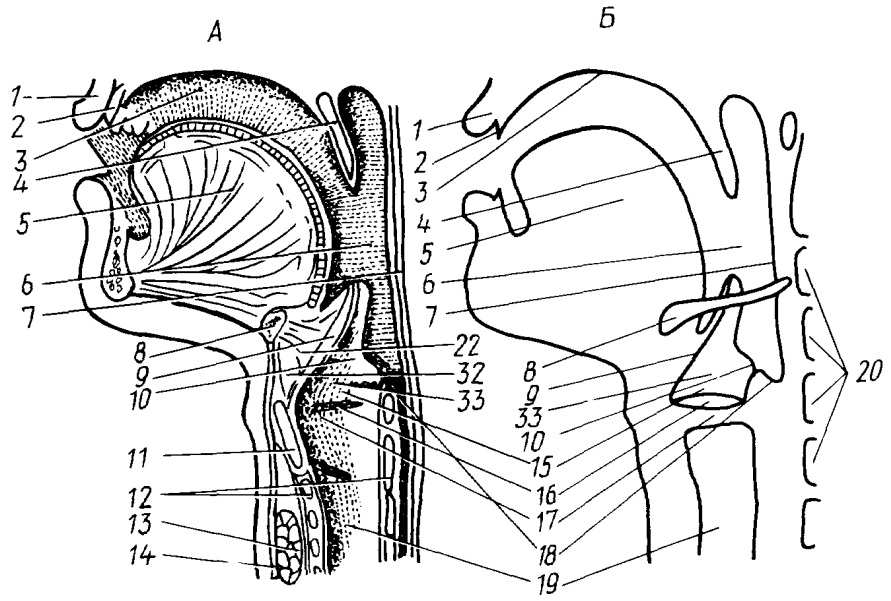


Рис. 5. Профильный разрез гортани и надставной трубки (А) и контуры органов по рентгенограмме (Б). *1* - губа, *2* - зубы, *3* - твердое нёбо, *4* - мягкое нёбо, *5* - язык, *6* - полость глотки, *7* - задняя стенка глотки, *8* - тело подъязычной кости, *9* - надгортанник, *10* - вход в гортань, *11* - щитовидный хрящ в разрезе, *12* - перстневидный хрящ в разрезе, *13* - щитовидная железа, *14* - мышцы, *15* - ложные складки, *16* - морганиевы желудочки, *17* - истинные голосовые складки, *18* - контуры черпаловидных хрящей, *19* - полость трахеи.

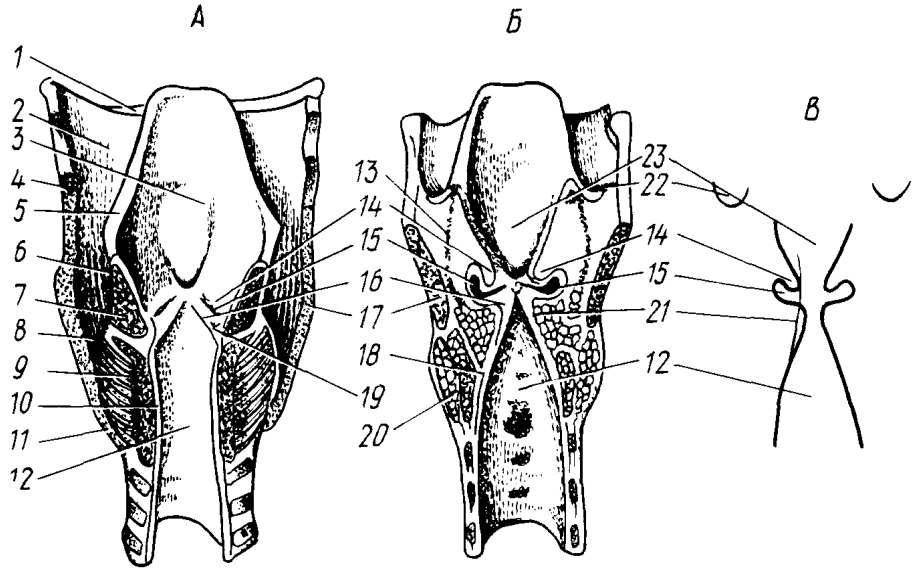


Рис. 6. А - вид гортани сзади (задняя стенка рассечена и развернута). Б - фронтальный разрез гортани на уровне середины голосовых складок. В - контуры гортани по фронтальной томограмме. *1* - подъязычная кость, *.2* - щито-подъязычная мембрана, *3* - надгортанник, *4* - верхний рожок щитовидного хряща, *5* - черпало-надгортанная складка, *6* - верхушка черпаловидного хряща, *7* -- тело черпаловидного хряща, *8* - задний край щитовидного хряща, *9* - задняя перстне-черпаловидная мышца, *10* - разрез печатки перстневидного хряща, *11* - нижний рожок щитовидного хряща, *12* - просвет трахеи, *13* - черпало-надгортанные мышцы, *14* - ложные голосовые складки, *15* - морганиевы желудочки, *16* - свободный край истинных голосовых складок, *17* -

щитовидный хрящ, *18* - боковая перстне-черпаловидная мышца, *19* - заднее прикрепление голосовой складки к вокальному отростку черпаловидного хряща, *20* - перстневидный хрящ, *21* - голосовые (внутренние щито-черпаловидные) мышцы, *22* - основание задней нёбной дужки, *23* - надскладочная полость гортани.

Дыхательное горло-трахея - полая цилиндрическая трубка, являющаяся продолжением гортани. Трахея разветвляется на два бронха (рис. 5). Стенка трахеи состоит из 15-20 неполных хрящевых колец в виде подковы, открытой сзади.

Бронхи разветвляются на более мелкие трубки, называемые бронхиолы. Бронхиолы переходят в *альвеолы* - группы легочных пузырьков, в которых происходит газовый обмен, необходимый для жизни человека (рис. 8).

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

Легкие с бронхами и трахеей вмещают 5-6 л воздуха. Обычный спокойный вдох равен примерно 0,5 л воздуха (дыхательный воздух). Глубокий вдох позволяет вместить в легкие 1,5-1,8 л воздуха (дополнительный воздух). Примерно столько же воздуха можно выдохнуть после спокойного выдоха (резервный воздух). Объем воздуха от максимального вдоха до максимального выдоха называется жизненной емкостью легких и равен от 3,5 до 4,5 л.

Диафрагма (рис. 6) - дыхательный мускул (и в этом качестве способствует нижнереберно-диафрагмальному типу дыхания). Кроме дыхательной функции, диафрагма играет роль грудобрюшной преграды.

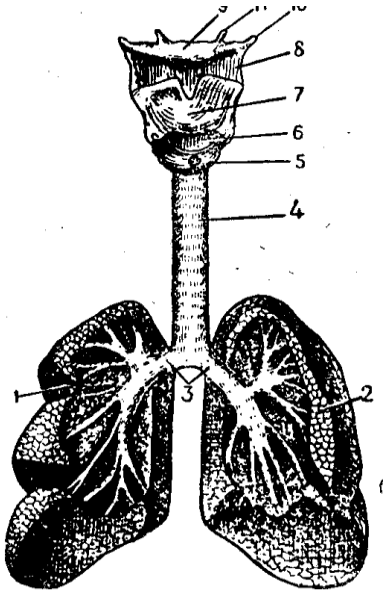


Рис. 7. Легкие, бронхи и гортань.
1. Правое легкое. *2.* Левое легкое. *3.* Бронхи. *4.* Трахея. 5. Перстневидный хрящ. б. Перстне-щитовидная связка. 7. Щитовидный хрящ. *8.* Щито-подъязычная связка. 9. Подъязычная кость. *10.* Большой отросток подъязычной кости. *11.* Малый отросток подъязычной кости.

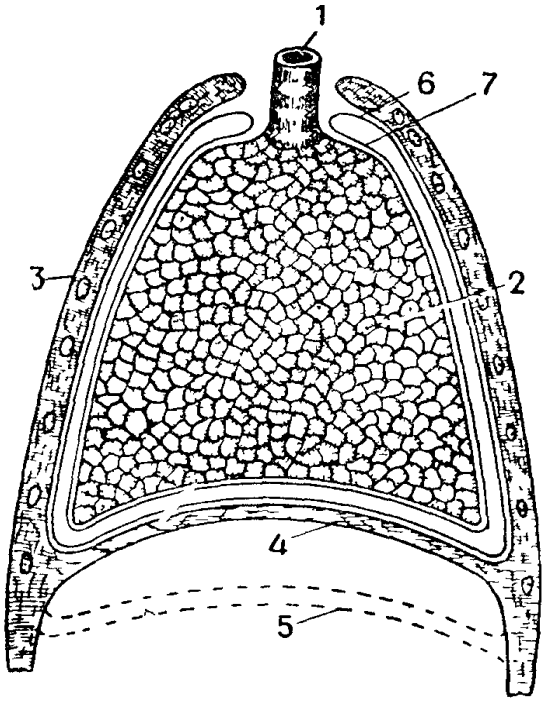


Рис. 8. Схематический рисунок, объясняющий положение легких и плевры.
1. Трахея. *2.* Легкое. *3.* Грудная клетка. *4.* Диафрагма во время выдоха. *5.* Диафрагма во время вдоха. *6.* Внешний листок плевры. 7. Легочный листок плевры.

Мышцы вдыхатели – группа скелетных мышц, способных поднимать и разводить в стороны ребра. Одна из важных мышц вдоха – диафрагма.

Мышцы выдыхатели – группа мышц, способных своими действиями опускать ребра. Мощными выдыхателями являются мышцы брюшного пресса.

2. *Устройство голосового аппарата*

Голосовые связки, расположенные внутри гортани являются важной частью голосового аппарата. Просвет между связками называется голосовой щелью.

Связки - мышечные складки, толщина и длина которых при помощи напряжения (сокращения) мышц может меняться. Вся поверхность голосовых связок покрыта эластичной оболочкой, цвет которой в здоровом состоянии напоминает перламутр или слоновую кость. В гортани имеется ряд хрящей, к ним прикреплены голосовые связки: спереди - к щитовидному хрящу, сзади - к черпаловидному хрящу. При поворотах этих хрящей вокруг своей оси связки смыкаются и натягиваются, и в зависимости от их движения голосовая щель становится длиннее или короче, а связки толще или тоньше.

Строение мышц связок - сложное волокно, расположенное вдоль, поперек и вкось. Эта особенность делает мышцы связок очень сильными, эластичными и дает возможность выключать при фонации (звучании) отдельные участки связок.

Выше голосовых связок находятся еще две складки со слаборазвитыми мышечными волокнами, называются они *ложными голосовыми связками*.

Голосовая щель во время дыхания имеет форму треугольника. Во время фонации (звучания) - форму сомкнутых параллельных линий.

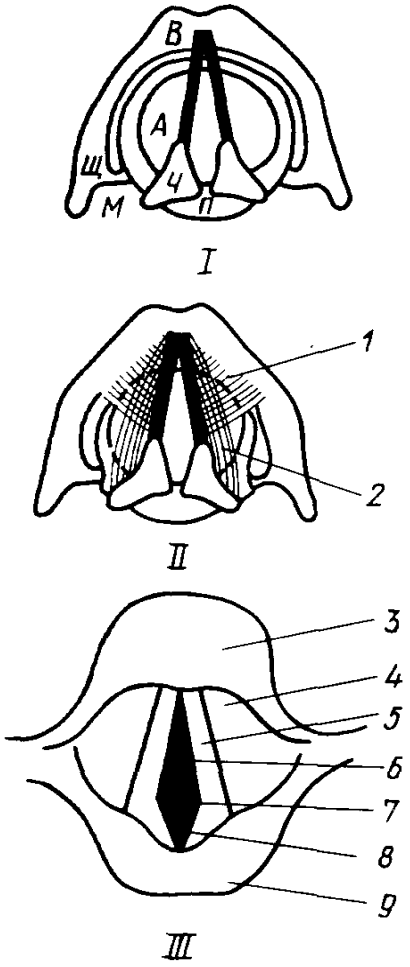


Рис. 9 Схема устройства гортани: I - Вид хрящей гортани сверху. Утолщенный край эластического конуса (свободный край истинной голосовой складки) выделен в виде черных полосок. II - Две системы косых мышечных волокон голосовой мышцы, вплетающиеся в край складки. Ill - Вид гортани сверху. *1* - система щито-складочных волокон, *2* - система черпало-складочных волокон. *3* - надгортанник, *4* - ложная голосовая складка, *5* - истинная голосовая складка, *6* - складочный отдел голосовой щели, *7* - вокальный отросток черпаловидного хряща, *8* - хрящевой отдел голосовой щели, *9* - верхушки черпаловидных хрящей.

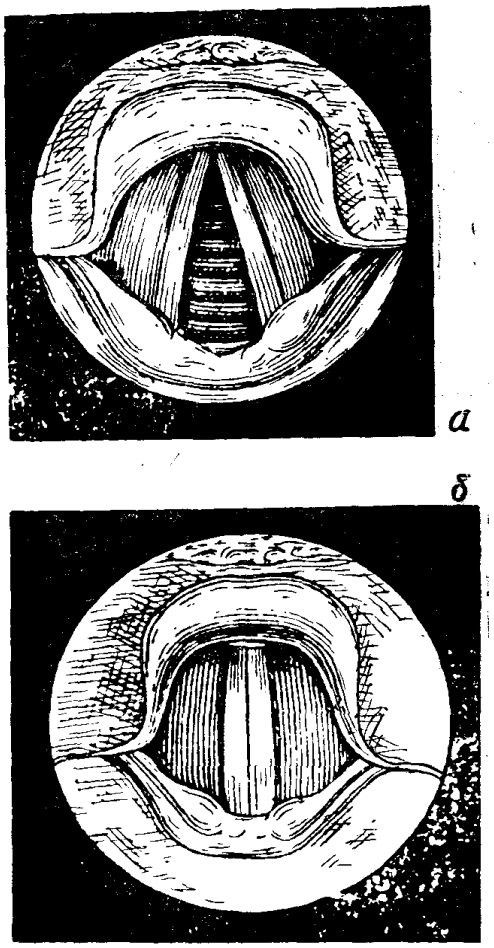


Рис. 10. Ларингоскопическая картина нормальной гортани.
а - при дыхании; *б* - при воспроизведении звука.

3. Резонаторы.

Резонаторы (от лат. - откликаюсь) - часть голосового аппарата, придающая слабому звуку, возникающему на голосовых связках, силу, звучность. характерный тембр. Резонаторы подразделяются на верхние - головные (расположенные над связками): полости глотки, рта, носа и придаточные полости (гайморовы пазухи, лобные и основная) (рис. 1) и нижние (подсвязочные) - грудная клетка (трахея, бронхи и т.д.).

Нижние резонаторы влияют на тембр, оказывают воздействие на колебания связок, способствуют повышению активности их работы при наименьшей затрате энергии.

Ощущение поющим вибраций грудного (нижнего) резонатора говорит о полноте звучания голоса, особенно нижних тонов (при прикладывании руки к груди, ощущается «грудное дрожание» - название в физиологии явления резонации грудной клетки). Включение грудного резонатора качественно обогащает звук, делает его сильнее, сочнее, ярче, объемнее, бархатнее.

Кроме того, резонаторы делятся на подвижные, способные изменять свою форму и объем, поддающиеся управлению (полости глотки и рта), и неподвижные, на функционирование которых можно влиять лишь опосредствованно.

- Главный резонатор - глотка усиливает звук.
- Полость рта участвует в формировании певческого звука при образовании гласных и согласных.
- Во время пения мягкое нёбо перекрывает вход в носоглотку, и если, перекрытие неполное (недостаточно поднята нёбная занавеска), звук приобретает носовой оттенок.
- Плохо раскрытый рот может дать глухой звук (напротив, хорошо раскрытый рот дает свободный открытый звук).
- Придаточные полости участвуют в резонировании. Звуковые колебания могут передаваться через носовую стенку твердого нёба и "отзвучивают" высокочастотные колебания.

Все вместе резонаторы усиливают звук, рожденный в глотке, делают его более звучным, влияют на красоту тембра.

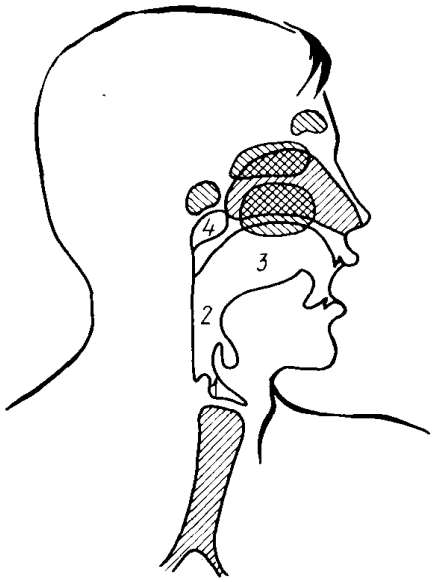


Рис. 11. Схема резонаторных полостей голосового аппарата. Штриховкой выделены неизменные по размеру полости, относящиеся к грудному и головному резонаторам. Полости, способные изменять свой размер, оставлены не заштрихованными. К ним относятся: *1* - надскладочная полость гортани, *2* - глоточная полость, *3* - полость рта и *4* - полость носоглотки.

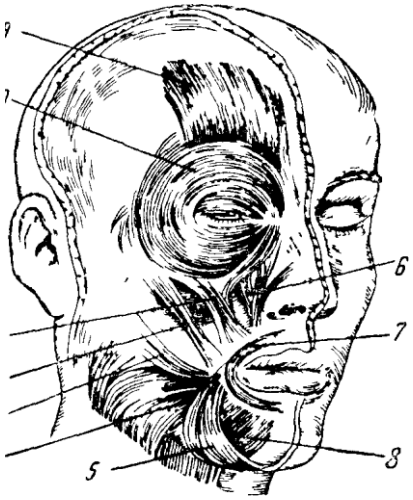


Рис. 12. Мимические мышцы.
1. Собачья мышца. *2.* Скуловая мышца. *3.* Мышца смеха. *4.* Подкожная мышца шеи. *5.* Треугольная мышца. *6.* Квадратная мышца верхней губы.
7. Круговая мышца рта. *8.* Квадратная мышца нижней губы. *9.* Лобная мышца. *10.* Круговая мышца глаза.

4. Строение артикуляционного аппарата

Артикуляционный аппарат состоит из активных - доступных управлению органов (язык, губы, мягкое нёбо, нижняя челюсть) и пассивных (зубы, твердое нёбо, верхняя челюсть).

Нижняя челюсть как бы подвешена на связках к костям черепа. Благодаря этому она может свободно двигаться по поперечным и вертикальным направлениям.

Язык - мышечный орган, состоящий из множества мускулов, поперечно-полосатого строения, которые придают ему чрезвычайную подвижность и возможность многообразно изменять свою форму в зависимости от требований артикуляционных гласных и согласных.

Глотка (нижняя часть носоглотки) является связующим звеном между полостями носа, рта и гортанью со связками. Правильное и свободное ее раскрытие имеет огромное, если не решающее, значение в формировании звука (особенно гласных).

Кроме мышц языка и глотки, работой аппарата управляют и мышцы, заложенные в щеках и губах, т.н. *мимические мышцы* (рис. 12). При сокращении они образуют на коже различные складки и углубления и придают тот или иной оттенок выражению на лице человека.

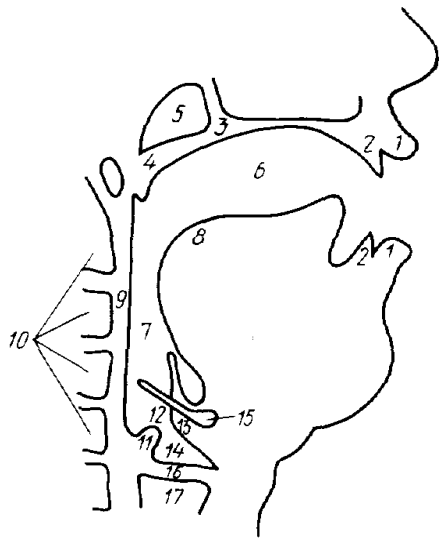


Рис. 13. Схема контуров органов голосового аппарата (с рентгенограммы, снятой во время пения.)
1. Губы. *2.* Зубы. *3.* Твердое нёбо; *4.* Мягкое нёбо (поднятое). *5.* Носоглотка. *6.* Ротовая полость. 7. Полость глотки. *8.* Язык. *9.* Задняя стенка глотки. *10.* Позвонки. *11.* Черпаловидные хрящи, одетые мягкими тканями. *12.* Вход в гортань. *13.* Надгортанник. *14.* Надсвязочная полость гортани. *15.* Подъязычная кость. *16.* Голосовые связки. *17.* Трахея.

Певческая установка

Для правильной работы голосового аппарата весьма существенно соблюдение правил певческой установки. Главное правило - при пении нельзя ни сидеть, ни стоять расслабленно, необходимо сохранять ощущение постоянной внутренней и внешней подтянутости, сочетая это с

полной внутренней физической свободой исполнителей. Она достигается естественной позой певца:

1. Голову держать прямо, свободно, не опуская вниз и не запрокидывая назад.
2. Стоять твердо на обеих ногах, равномерно распределив тяжесть тела, а если сидеть, то слегка касаясь стула и опираясь на ноги. При пении сидя руки свободно лежат на коленях, если не надо держать ноты.
3. Корпус держать прямо, без напряжения, слегка подтянув нижнюю часть живота.
4. Мышцы лица, шеи, плеч также в спокойном состоянии.
5. Сидеть, положив ногу на ногу, недопустимо, так как это создает в корпусе ненужное напряжение.
6. При посадке сгорбив спину, диафрагма оказывается сдавленной. От этого пропадает активность дыхания, звук снимается с опоры, теряется яркость тембра, интонация становится неустойчивой.

Идеальным положением певца при пении считается положение стоя. Однако, учитывая продолжительность репетиций и во избежание физического переутомления певцов, занятия проводятся в положении сидя. Некоторые хормейстеры разнообразят положение корпуса. Например, распевают хор стоя, а разучивают новые произведения сидя. Готовый репертуар пропевают также стоя.

Дыхание

Важнейшим фактором голосообразования у певцов является дыхание. В широко известном афоризме - “школа пения - это школа дыхания” - очень правильно отмечается огромная роль дыхания как фундамента, на котором формируется певческий голос.

Отличия певческого дыхания от обычного

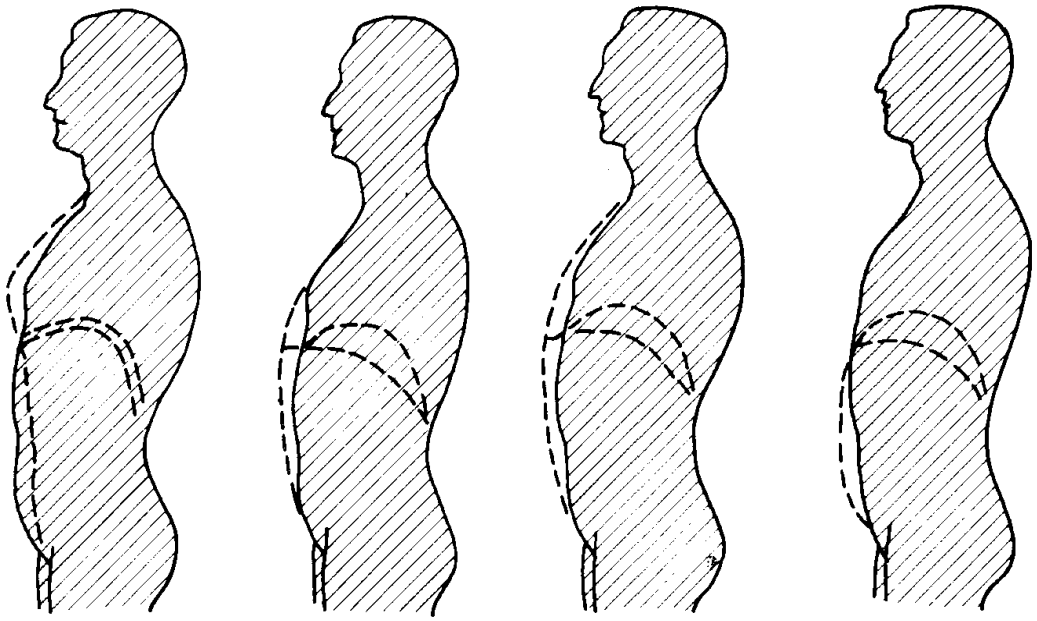
1) выдох значительно удлиняется, а вдох укорачивается. При обычном дыхании (4/5) вдох относится к выдоху как 4 к 5, при пении - 1/20 или 1/30.

2) Дыхательный процесс становится сознательно управляемым, волевым (выбор типа Д., задержка Д. перед атакой звука, дозировка вдоха и выдоха). Ритм дыхания меняется в зависимости от произведения. Сознательное владение красками дыхания - эмоциональный вдох (выражающий грусть, нежность, испуг и т.д.). Темп вдоха, его активность - от темпа произведения. Выдох - в зависимости от темпа произведения.

Типы дыхания

Существуют различные типы певческого дыхания[2]:

- ключичное (клавикулярное) - в акте дыхания участвуют плечи;
- грудное (костальное) - участвуют мускулы верхней части грудной клетки;
- нижнереберное - расширяются нижние ребра;
- диафрагмальное или брюшное (абдоминальное) - опускается диафрагма;
- смешанное или нижнереберно-диафрагмальное (костоабдоменальное) - участвуют грудь и диафрагма в равной степени.



Г В Б А

Рис. 14. Типы дыхания в пении: А - чисто брюшной (абдоминальный, диафрагматический) тип дыхания, при котором грудная клетка неподвижна, вдох осуществляется только опусканием диафрагмы, и живот при этом выпячивается вперед. Б - грудобрюшной тип (нижнереберно-диафрагматический или костоабдоминальныи) с превалированием брюшного дыхания. В дыхание включается, кроме диафрагмы, нижний отдел грудной клетки. Диафрагма при этом растягивается. В - грудобрюшной (реберно-диафрагматический или костоабдоминальный) тип дыхания; во вдохе равномерно участвуют и грудные стенки, и диафрагма. Г - чисто грудной тип дыхания (костальный, реберный), во время вдоха диафрагма почти не принимает участия, и живот втягивается.

Дыхание ключичное (клавикулярное, верхнегрудное; рис. 14 Г), при котором дыхательные экскурсии совершаются за счет расширения и поднятия главным образом верхней части грудной клетки, а диафрагма пассивно следует за ее движениями, т. е. выключена из своей активной

[2] Собственно чистых типов дыхания не существует так же, как и певческого дыхания. Справедливо замечает известный фониатр доктор Левидов: «Есть лишь приспособление обычного дыхания к пению».

вдыхательной функции. Живот при этом типе вдоха втягивается, а верхняя часть грудной клетки, ключицы и иногда плечи заметно поднимаются. Незначителен объем воздуха, который поступает в верхние участки легких и быстро расходуется. Верхние межреберные мышцы не в состоянии выполнить функцию активного выдоха. Из-за перенаполнения легких воздухом и излишнего его давления на голосовые связки возникают форсирование, качание звука, нечистая интонация.

Нижнее грудное, когда вдох производится в основном за счет расширения и поднятия нижней части грудной клетки, *не является самостоятельным типом*, так как при этом обязательно включается в работу и диафрагма. Как мы помним, ее прикрепление находится как раз в области нижней реберной дуги, и, следовательно, при расширении нижнего отдела грудной клетки расширяется и площадь ее прикрепления. Значит, диафрагма обязательно оказывается активно включенной в дыхательные экскурсии. *Нижнегрудное дыхание следует считать вариантом нижнереберно-диафрагматического дыхания*.

Нижнереберно-диафрагматическое дыхание (костоабдоминальное, грудодиафрагматическое; рис. 14 Б и В) - наиболее распространенный тип дыхания, которым дышит большинство певцов, поэтому именно его как наиболее естественный можно рекомендовать участникам хора. При этом типе грудная клетка и диафрагма активно включены в работу, и потому при вдохе вместе с расширением грудной клетки живот также несколько подается вперед, верхний отдел грудной клетки остается в спокойном состоянии. При выдохе нижние ребра обязательно должны сохранить состояние вдоха и абсолютно не двигаться (не опускаться). Выдох осуществляется только за счет работы мышц брюшного пресса. Это дыхание может осуществляться с преимущественным включением груди (нижнегрудное дыхание) или с большим участием живота.

Брюшное дыхание (абдоминальное; рис. 14 А), назван так потому, что при вдохе грудная клетка остается почти неподвижной, а живот несколько выпячивается вперед. Этот тип дыхания самый глубокий и является основой, на которой идет дальнейшее формирование уже смешанного типа дыхания.

Дыхание осуществляется действием двух антагонистических групп мышц; мышц брюшного пресса (выдох) и диафрагмы (вдох). Грудная клетка участия в дыхательных экскурсиях не принимает.

В целях наглядности можно объяснить учащимся технику диафрагмального дыхания, прибегнув к “сравнению туловища человека (в его дыхательной функции) с трубкой насоса..., назначение которого - через одно и то же отверстие набирать и изгонять обратно жидкость или воздух”. Воздух набирается движением поршня вниз, а диафрагма при

сокращении опускается и оттесняет вниз лежащие под ней брюшные органы; при этом объем грудной полости увеличивается в глубину. Чтобы ощутить глубину дыхания, вокальные педагоги и хормейстеры часто пользуются образными выражениями: “опустить поршень до конца”, “достать дно”. Здесь необходимо постараться физически ощутить именно глубину “воздушного столба”. Иногда помогает просьба “петь животом”, брать дыхание “в пояс”, “в живот”, “в спину”. После этого стенки брюшной полости, состоящие из сложной системы прямых, косых и поперечных мышц, составляющих так называемый брюшной пресс, комбинированными сокращениями... поднимают обратно всю опустившуюся при вдыхании массу брюшных органов. Они своим давлением приводят постепенно уступающую диафрагму в ее исходное высокое положение и, давя через нее на легкие, вытесняют из них ту часть воздуха, которую они набрали за счет опускания диафрагмы. Воздух устремляется наружу через дыхательное горло и гортань. Этот момент выдыхания вполне и в точности соответствует движению поршня... вверх.

Нижнебрюшное (по Злобину), как и верхнебрюшное, является вариантом брюшного дыхания, причем вдох при любом типе брюшного дыхания совершается сокращением все той же диафрагмы, а варьирует лишь тот отдел брюшного пресса, который более активно работает при выдохе. При верхнебрюшном дыхании движения живота заметны более в подложечной области, а при нижнебрюшном - в нижнем сегменте живота.

В вокальной педагогике 20 века отношение к выбору какого-либо типа дыхания для певца стало более свободным по сравнению с предыдущим историческим периодом. Многие педагоги современной итальянской школы сводят момент работы над дыханием к нахождению его естественности и удобства. "Дышите так, как вам удобно", - учил миланский певец и педагог начала 20-го века Броджи. Аналогичные требования к механизму выдвигает и русская вокальная школа - это свобода и эластичность дыхательных мышц, избегание момента форсирования.

Следует, однако, заметить, что для пения выбор определенного типа дыхания принципиального значения не имеет, поэтому навязывать один тип дыхания всему хору нецелесообразно. В вокальной науке известно, что при исполнении одного и того же музыкального произведения тип дыхания у поющего может меняться с более низкого (брюшного) на более высокий (грудной). Или наоборот, в зависимости от наличия динамических и драматургических контрастов в исполняемом произведении: чем лиричнее образ, тем выше тип дыхания, чем драматичнее - тем ниже.

Фазы дыхания

Дыхание состоит из двух фаз - вдоха и выдоха.

Объем и характер **вдоха** зависят от длины, динамики, характера музыкальной фразы, темпа. Певческий вдох достаточно активен, бесшумен, глубок, обычно должен быть взят через рот и нос одновременно, с ощущением легкого полузевка.

Нижние ребра должны мгновенно раздвинуться, диафрагма - сократиться, опуститься, выдвинув переднюю стенку живота.

Переполнение легких воздухом утомляет певца и затрудняет механику звукообразования.

Выдох должен быть экономичным, максимально продолжительным, плавным, без толчков, без «утечки» дыхания (вызывающей шумовой призвук); взятый воздух расходуется только на воспроизведение опертого звука.

Необходимо научиться постепенно возвращать к исходному положению раздвинутые нижние ребра. Одновременно с движением нижних ребер также плавно должен происходить и подъем диафрагмы, а проконтролировать ее движение можно,. наблюдая за постепенным опусканием (западанием) передней стенки живота.

В момент, предшествующий началу звука, верхняя часть голосового аппарата (т.н. надставная трубка: глотка и полость рта) должна принять форму, соответствующую будущей фонации. Нижняя челюсть мягко опускается, глотка (точнее вход в нее - зев) открывается путем рефлекторного (и отчасти произвольного) поднятия кверху нёбной занавески с маленьким язычком. Мышцы должны быть активны, но не перенапряжены. В образовавшуюся хорошо подготовленную и свободно раскрытую форму надставной трубки попадает выходящий из легких воздух. ***Таким образом создаются условия формирования правильного прикрытого звука***. Выдох при этом производится легко и округло, с ощущением гласного «о».

Ряд мышц осуществляет процесс дыхания. К ним относятся: диафрагма и межреберные дыхательные мышцы. Кроме них, при глубоком дыхании в работу включается прямая и косая мышцы живота (прикрепленные вверху к костям грудной клетки, а внизу - к тазовым костям). Эти мышцы, в соединении с диафрагмой, обладают большой сократительной силой и носят название *брюшного пресса*. Достаточная натренированность дыхательных мышц, выражающаяся в мышечной активности при вдохе и постепенном, равномерном возврате их к исходному положению является исключительно важным моментом в выработке ровного выдоха-звука.

Слишком общее указание «пойте на дыхании» не создает ясного представления у певцов о том, что они должны делать. Прежде всего надо

уяснить, что существует прямая зависимость *между выдохом и звуком,* и что от характера выдоха зависит характер звука. Звук должен быть «поставлен» не на дыхание вообще, а именно на выдох: он должен быть включен в поток выдоха. Если певец не может уяснить достаточно точно характер звука, к нему следует подойти через ощущение правильного (свободного, широкого, просторного) выдоха, не боясь применить в отдельных случаях специальные упражнения, и только после этого включать звук.

Выдох от вдоха отделяется большей или меньшей паузой - **задержкой** дыхания, назначение которой - активизация и организация голосового аппарата (при обычном физиологическом дыхании - вдох почти без остановки переходит в пассивный выдох, организм как бы расслабляется в этот момент).

Задержка дыхания необходима:

- для точного интонирования в момент атаки звука,
- для одновременного начала пения,
- сознательная волевая задержка дыхания для мобилизации, активизации и организации дыхательного аппарата перед моментом включения звука,
- ***для создания ощущения «опоры» дыхания***. В создании ощущения опоры и заключается важность приема «задержки»,
- для активизации мышления певца в отношении характера звукообразования, звуковедения, звуковысотности, вокальных штрихов, темпа, динамики и т.д.

Следует учесть, что слишком долгая задержка дыхания вредна для организма, продолжительность ее должна быть очень короткой (1-2 сек. в начале, в дальнейшем, когда организм достаточно натренирован - доли секунды).

Опора дыхания

Опора дыхания - термин**,** употребляемый вокалистами

— для характеристики особого качества певческого звука, его устойчивости, звучности, глубины («опертый звук»),

— а также манеры звукоизвлечения («пение на опоре»).

Ощущения опоры в звуке испытываются различными певцами по-разному.

Одни певцы связывают понятие певческой опоры ***с работой дыхательных мышц***. Так, по определению *А. Вербова* (3), секрет непрерывного сохранения опоры дыхания заключается в прямопропорциональной зависимости между работой брюшного пресса и степенью уступчивости диафрагмы. Субъективно опора дыхания

ощущается, как давление изнутри на верхнепереднюю часть грудной клетки прижатыми к ней верхними частями легких. Это не обманчивое и не субъективное ощущение, а точное отражение внутригрудного давления снизу вверх, производимое подъемной силой брюшного пресса.

У других певцов чувство опоры связано ***с гортанью***. По определению *С.П. Юдина*, солиста Большого театра, опора - это борьба, происходящая между давящим воздухом на связки и самими связками, оказывающими сопротивление этому давлению (механизм импеданса[3]).

У третьих певцов местом певческой опоры является ***диафрагма***. Например, у маэстро *Барра*, представителя итальянской школы бельканто, опора - это ощущение гибкого фундамента, дыхательной базы под каждым звуком. У других - это ощущение "столба воздуха, на который опираются работающие голосовые связки", ощущение устойчивости голосообразования и вместе с тем облегчение работы гортани, когда усилия с гортани перекладываются на дыхательные мышцы.

У четвертых опора голоса ассоциируется ***с попаданием звука в нёбный свод*** или ***в передние зубы*** (резонаторные ощущения).

У пятых - чувство опоры увязывается ***с вибрационными ощущениями*** в голосе, у шестых - ***с акустическим восприятием*** своего голоса в том зале, где они поют.

Одним из основных приемов, способным натолкнуть многих певцов на нахождение ощущения опертого голосообразования, ***является задержка дыхания*** перед началом пения. Эта задержка сопровождается легким сужением входа в гортань за счет сужения кольцевой мускулатуры гортанного сфинктера (ротоглоточного кольца). Сужение входа в гортань позволяет сбалансировать надсвязочное и подсвязочное давление на голосовые связки, создать верный импеданс и тем самым снять значительную часть нагрузки с голосовых связок.

Применение приема «задержки» создает ощущение «опоры дыхания», которое, при сохранении его в последующем процессе пения, в свою очередь создаст условия для выработки «опоры звука». Однако для создания «опоры звука» недостаточно применения одного только дыхания. Здесь вступает в действие еще ряд факторов:

- характер звука (прикрытый или открытый),
- формирование слова (прежде всего гласных звуков, являющихся основой вокала),

[3] Импеданс - обратное акустическое сопротивление, которое испытывают голосовые складки со стороны ротоглоточного канала в их "борьбе" с прорывающимся подскладочным давлением.

- форма и степень раскрытия глотки, устойчивое положение гортани, характер атаки.

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

В образовании «опоры звука» огромную роль играет применение прикрытого голосообразования, устойчивое, свободно фиксированное положение гортани и нижнереберно-диафрагмальный тип дыхания с обязательным участием брюшных мышц.

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

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

Принципы дыхания в хоровой практике

В хоровой практике, в том числе и профессиональной, весьма часто наблюдается неправильное, беспорядочное дыхание, вследствие того, что сами певцы плохо следят за собой, систематически не выпевая на одном дыхании целые музыкальные фразы. В результате дезорганизуется и демобилизуется их дыхательный аппарат, значительно ухудшается звучание голоса. Поэтому все, что сказано ранее о дыхании, необходимо прививать и хоровому коллективу в целом. Трудность заключается в том, что перед хормейстером стоит не один, а много певцов, обладающих различными приемами пения и дыхания.

Для приведения всего этого разнообразия к единству прежде всего нужно *убрать внешние признаки неправильного дыхания*: поднятие плеч и верхней части грудной клетки. В случае необходимости следует показать отдельно некоторым певцам или группе правильный прием.

Объяснение сущности приема и его преимуществ крайне необходимо, так как ничего нет бессмысленнее и вреднее тренажа, необходимость, смысл и цель которого непонятна.

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

Добившись хотя бы некоторого *единства «типа» дыхания*, можно приступить к следующему чрезвычайно важному моменту в хоровой практике: *выработке одновременного вдоха* всего коллектива или одной партии. Как и при сольном исполнении, вдох должен быть мгновенным, активным, но ни в коем случае не перегруженным. Однако таким он должен быть в условиях работы над техникой звука.

При работе же над художественным произведением техника вдоха (его объем, активность и т. п.) должна быть всецело обусловлена характером исполняемого произведения. Момент *«задержки» дыхания* тоже подчинен ему. Акцентировать на этом внимание коллектива необходимо, особенно при пении сидя, когда весь организм несколько расслаблен.

Вся работа над дыханием в хоровом коллективе сопровождается *дирижерским жестом*. Дыхание хора будет тем свободнее и гибче, чем эластичнее, мягче рука дирижера. Но под этой мягкостью должна скрываться большая энергия и сила воли. Вялая, безвольная рука вызовет точно такой же вялый, безопорный вдох, а затем и звук. Таким образом, в дирижерском жесте должно быть заложено не только эмоциональное начало, но обязательно и мастерский показ техники, характера дыхания - звука.

Цепное дыхание

Цепное дыхание - это вокально-хоровой прием, обеспечивающий непрерывное звучание хора (без цезур) в течение продолжительного времени.

Непрерывность пения основана на неодновременном взятии дыхания, а последовательно, по одному, как бы по цепочке. Такой способ требует внимания и техники, так как это коллективный навык, основанный на воспитании чувства ансамбля у певцов.

Основные правила цепного дыхания:

1. не делать вдох одновременно с рядом сидящим певцом;

2. не делать вдох на стыке музыкальных фраз, а лишь внутри длинных нот, такта, желательно на долгом звуке;
3. дыхание брать незаметно и быстро вливаться в общее пение без толчка, с мягкой атакой звука, интонационно точно и нюансом тише данного места, постепенно доводя звучание своего голоса до общего звучания;
4. чутко прислушиваться к пению соседей и общему звучанию хора.

Навык цепного дыхания можно развивать у участников хора вскоре после начала занятий. Для этого использовать ***упражнения*** на выдержанный звук, следить за его чистой интонацией, удерживать на заданной высоте и вместе с тем наблюдать за ровностью звучания, чтобы ни один голос не выделялся ни силой, ни тембром. Рекомендуются упражнения в разных тональностях, сольфеджио или слоги: *лю, на, ма* (например, упражнение по звукам гаммы с ферматой на каждой ноте).

Позднее на цепном дыхании полезно отрабатывать прием постепенного усиления и ослабления звука, филирования (piano – forte - piano).

Методика работы над техникой певческого дыхания

Первое время участникам хора полезно держать руки на поясе и, вбирая воздух одновременно через рот и нос, стараться при вдохе ощутить, как воображаемый воздушный поршень опускается вниз, руки вместе с ребрами раздвигаются при этом в стороны, брюшной пресс подается чуть вперед.

Выдох осуществляется с ощущением пения “на себя”, а не “из себя”, то есть на выдохе певец должен стремиться сохранить состояние вдоха. Такое физическое ощущение пения “на себя” помогает дольше удержать дыхание. Другими словами, у певцов необходимо выработать постоянное ощущение вдоха, даже в момент собственно звукообразования, которое осуществляется, как известно, благодаря выдыхаемому воздуху.

Певческое дыхание можно воспитывать двумя способами: развивая дыхательную мускулатуру специальными упражнениями вне пения и развивая дыхание на вокальных упражнениях.

Для выработки навыка вдоха и выдоха старые опытные мастера рекомендовали *упражнения* на дыхание *без звука*. Следует отметить, что такие упражнения приносят определенную пользу, но при условии, если они не являются самоцелью, а применяются *как физическая зарядка* перед пением. Такими упражнениями в течение первого полугодия необходимо начинать буквально каждый урок. Смысл их, с одной стороны, заключается в том, чтобы *придать мышцам*, участвующим в дыхательном певческом процессе, определенную *физическую упругость и выносливость*; с другой - подобные упражнения помогают *осознать*

организацию процесса вдоха и выдоха, не отвлекаясь на момент формирования звука.

2-я точка зрения высказана В.С. Поповым: "Следует подчеркнуть, что продолжительный и плавный выдох - есть результат умелого расходования дыхания при правильной координации всех отделов голосового аппарата. Вот почему не рекомендуется тренировать выдох без пения, т.к. к процессу самого пения он не имеет отношения. Только спокойное, естественное дыхание, организованное в связи с пением, создает условия для "опертого " звука. Такой звук воспринимается как красивый, полный и достаточно сильный".

Несколько упражнений на укрепление певческого дыхания

Первый комплекс упражнений – шумовые - формирует мышечную систему, помогает овладеть процессом вдоха и выдоха, необходимого для вокализации.

1. Мягко, по руке взяв глубокое дыхание “в живот”, певцы равномерно, медленно и беззвучно выдыхают воздух, многократно произнося согласную *ф*. При этом воздушная волна как бы мягко бьет в переднюю стенку живота. Все внимание поющих сосредоточивается на глубине дыхания, работе брюшного пресса, сбережении воздуха. Упражнение выполняется при полной физической свободе, мягко, без утрирования, на одном дыхании, без диминуэндо.
2. На звук *с, з* (подражание мухе, шмелю). Первые упражнения можно выполнять на счет 1-6, затем увеличивать до 10, темп неторопливый, умеренный, контроль свободы выдоха.
3. Упражнение «Ежик». На пути ежика трухлявый пень, ежик засунул свой любопытный нос в пенек и начал фыркать.
4. Упражнения с цветком и свечой. Вдох – вдыхаем аромат цветка, выдох плавный на свечу, пламя свечи должно оставаться ровным и тем более не затухать (можно выдувать на лист бумажки, которая должна ровно откланяться).
5. Очень полезно в качестве тренировки заставить певцов почувствовать ощущение беззвучного крика (беззвучно «кричать» звук *а*). При этом внимание должно быть сосредоточено на ощущении диафрагмы: чем сильнее воображаемый крик, тем ощутимее тяжесть на диафрагме.

Второй комплекс упражнений – вокальный – координирует певческий звук и работу мышечной системы.

6. Хорошо помогает почувствовать глубину дыхания следующее упражнение. Надо попросить поющего “промычать”, “пробасить” гласную *а* как бы “из живота” или “животом” и обязательно ощутить при этом зависимость силы звука от работы диафрагмы и брюшного пресса: как только повышается интонация и усиливается звук, тут же наступает

ответная реакция - диафрагма тяжелеет, живот чуть выдвигается вперед. Другими словами, певец должен опять-таки физически ощутить полную взаимосвязь между процессом дыхания и звукообразованием.

7. Проинтонировать слог *ой* на удобной высоте, имитируя состояние испуга. При этом момент начала звука должен быть стремительным, быстрым, зафиксированным на диафрагме; именно в этом месте находится опора звука. После фиксации начала звука его следует продолжить, протянуть на гласную *и*, ощущая плотное, свободное звучание на опоре, на диафрагме.

8. Выталкивание звуков мышцами живота – упражнения на *м.*

9. Первые упражнения должны быть спокойными (по динамике, темпу, тесситуре) и короткими. Петь их надо ровно, без усиления и убавления звучности, используя мягкую атаку. Петь звуки примарной зоны, стараясь как можно дольше удерживать их на дыхании. Каждый звук, взятый по руке дирижера, тянуть ровно и свободно, без толчков, ощущая состояние вдоха, то есть как бы “на себя”. Использовать гласные *ю (у), я (а), ё (о),* использовать сонорные согласные. Позднее, когда появятся навыки правильного дыхания, можно перейти к упражнению на филирование звука.

10. Один звук (например, соль) тянется на какой-либо слог (*ли, ле, ля*) всеми участниками хора в унисон. Руководитель тактирует на $^{2}/4$ показывая постепенное усиление звука от piano к forte, затем следует subito piano, которое снова приходит к forte. И так следует повторять несколько раз, добиваясь эластичного, гибкого звука, он должен тянуться, словно “резиновый”, “полоскаться” при помощи активной работы стенок диафрагмы живота. Выполнять упражнение следует в медленном темпе, постепенно доводя его до быстрого. Главное - чтобы поющие почувствовали зависимость усиления звука от напряжения мышц живота. Упражнение хорошо тонизирует, помогает быстро обрести ощущение опоры дыхания. Рекомендуется иметь его в частом обиходе и использовать особенно в тех случаях, когда певцы в силу каких-либо причин перестают петь на опоре.

11. Упражнения нисходящие, гаммообразные, поющиеся ровным по силе звуком, тренируют плавность и постепенность выдоха.

Процесс певческого дыхания нужно довести до сознания участников хора и последовательно отрабатывать его механизм, на каждом уроке напоминать хористам принципы певческого дыхания, следить за правильностью его выполнения. Для певца важно владеть таким дыханием, которое хорошо превращается в звук. Можно дать много дыхания, но его превращение в звук будет плохим, например, при форсировке. Дыхание нельзя перебирать и давать его больше, чем это

требуется. «Оно должно быть удержанным, взятым как бы на себя», а не вытолкнутым из себя. Лучше всего, когда дыхание по ощущению как бы стоит на месте, не уходит, а создает эластичную поддержку звуку. Основное требование к дыханию, чтобы оно не было закрепощено, а было бы свободно, эластично, упруго... Не нажимать дыханием на гортань, этого нельзя делать ни в коем случае, а искать такое удержанное дыхание, которое создает максимально эффективный резонанс, наилучший певческий тон. Правильному дыханию соответствует ощущение свободы, свободного „прохода дыхания к резонатору"...

Дефекты певческого звука, связанные с неправильно организованным дыханием

1. От перебора дыхания создается излишнее напряжение в голосовом аппарате, голос быстро утомляется. В такой ситуации голос может детонировать (занижать интонацию) или дистонировать (завышать интонацию).
2. Отсутствие задержки дыхания порождает звук интонационно неточный, с подъемом и низом, с эффектом портаменто (подъездом).
3. Продувное дыхание – мышечное расслабление – пение с эффектом сиплости.

Важно сохранять на репетиции правильную певческую установку. Нарушение правильной позы - признак утомления. Необходимо также чередовать пение сидя и стоя. Важно, чтобы настроение во время репетиции было приподнятое.

Связь певческого дыхания с мышечными ощущениями и слуховым контролем певца.

Часто неопытные певцы, мобилизуя все свое внимание на дыхании, делают его вначале хорошо, а затем в процессе пения, теряя контроль над ним, начинают дышать неправильно. Дирижер должен внимательно следить за каждым певцом во время пения, напоминая о дыхании.

Правильность дыхания *можно контролировать* не только физическим ощущением движения грудной клетки, но и *чисто слуховым методом*. Если поющий слышит, что после очередной смены дыхания звучание новой гласной сохраняет хорошие качества предшествующего звука, можно считать, что дыхание возобновлено правильно. Слуховой контроль певца при пении является необходимым условием для успешной тренировки дыхания.

Дыхание в различных темпах и при различном звуковедении

Дыхание влияет на качество звука, а звук, в свою очередь, - на качество певческого дыхания. Если петь тихо или громко, тянуть звук или петь отрывисто, то характер вдоха и выдоха будет соответственно меняться.

Скорость вдоха и продолжительность задержки зависят от темпа произведения.

Чем подвижней темп, тем скорее вдох.

Для исполнения плавных, широко распевных мелодий необходим экономный и равномерный выдох.

Драматические произведения нуждаются в экономной, прерывистой, порой «взрывной» подаче дыхания.

При выполнении быстрых пассажей и технических, подвижных мелодий дыхание должно быть легким, но очень активным.

При исполнении сочинений в медленных темпах обычно пользуются цепным дыханием.

Дыхание и регистры.

В.А. Самарин[4]: «Пение в нижней части диапазона требует наибольшего количества воздуха. При исполнении верхних звуков расходуется наименьшее количество дыхания. Следует помнить, что нельзя усиливать напор воздушного столба. Это приводит к резкости и крикливости, а также становится причиной завышения звука».

Т.М. Фролова[5]: «Ход к верхним нотам всегда связан с повышением активности дыхания, которое должно подаваться собранной, сконцентрированной струёй. Чем выше нота, тем больше надо подтягивать низ живота, то есть более активно подавать дыхание. Это не означает выталкивание дыхания, а, наоборот, подразумевает активное удерживание его, плотность, сконцентрированность. Весь ход наверх надо делать только подачей дыхания, следя за тем, чтобы не было горлового нажима».

На динамику звука влияет величина воздушного потока, если нет утечки воздуха в результате недосмыкания голосовых связок.

Маленькое давление воздуха на голосовые связки обеспечивает легкое краевое их смыкание, что порождает звук фальцетного характера, тихий, бедный по тембру.

Большое же подсвязочное давление способствует более плотному смыканию голосовых складок, заставляя их колебаться всей своей массой, что порождает звучание более богатое по тембру, ближе к грудному типу, но нередко звук бывает форсированным.

Иногда дыхание применяется **как средство выразительности**. «Обратите внимание, как мало певцов умеют произносить во время пения такие возгласы, как: «Ах», «Эх», «Ох»! Они их просто поют, но самого

---

[4] Самарин В.А. Хороведение. - М., 2000.

[5] Фролова Т. М. Некоторые особенности вокальной работы в старшей группе детского хора. Приемы выравнивания верхнего регистра: Методические указания для студентов кафедры академического хора по курсу “Методика работы с детским хором”. – Кемерово, 1997. - 23 с.

воздуха, как того требует логика, вы не слышите... потому, что недостаточно владеют дыханием. А умение хохотать - с каким трудом приходится большинству учащихся и даже артистов добиваться умения смеяться, где этого требует роль!» (Ф. Витт[6]).

Звукообразование

Звукообразование (фонация, от *греч.* - звук) - извлечение певческого и речевого звука, результат действия голосового аппарата. Певческий звук, возникая от колебаний голосовых связок, усиливается и темброво обогащается благодаря резонаторам.

Звуковые волны возникают в голосовой щели в результате сопротивления сомкнутых голосовых складок давлению выдыхаемого воздуха. Подчиняясь этому давлению, голосовые связки размыкаются. Затем благодаря своей эластичности стремятся вернуться в исходное положение (сомкнуться). Свободные края голосовых связок при этом колеблются продольно и поперечно. Ритмичные колебания голосовых связок передаются частицам воздуха, которые тоже начинают колебаться. В результате образуются сложные звуковые волны, порождающие звук. *Частота колебаний* воспринимается как *высота звука*, *а энергия прорывающихся порций воздуха* (сила толчков) - как *сила звука*.

Сила толчков влияет на амплитуду колебания связок. Также на силу звука влияют *размеры, форма* своеобразного рупора, который образуется полостью глотки и рта во время пения гласного звука, *величина* ротового отверстия.

Голосовые связки являются источником звука. Длина их обычно определяет тип голоса. Наибольшей длиной обладают складки баса - 24-25 мм. У баритона - 22-24 мм, у тенора и меццо-сопрано - 18-21 мм, у сопрано - 14-19 мм. Толщина голосовых складок в напряженном состоянии 6-8 мм.

Над гортанью расположена система полостей, называемая “надставной трубкой”. Ее составляют глоточная полость, ротовая, носовая и придаточные полости носа. *Благодаря резонансу* этих полостей меняется *тембр звука*. Придаточные полости носа и носовая полость - стабильные по форме и потому имеют неизменный резонанс. Резонанс же ротовой и глоточной полостей меняется благодаря работе артикуляционного аппарата, состоящего из языка, губ и мягкого нёба.

---

[6] Витт Ф. Практические советы обучающимся пению. - Л., 1968.

Певческий голос характеризуется высотой, диапазоном (объемом), силой и тембром (окраской).

Высота звука лежит в основе классификации голосов. Высота зависит от частоты колебания связок, а частота - от толщины, длины и степени натяжения связок.

Диапазон - объем от нижней до верхней ноты. Зависит от физиологических особенностей голосового аппарата. Диапазон взрослого человека - 1,5 октавы, профессионального певца - 2 октавы.

Сила (громкость) *звука* зависит от мощности связок и амплитуды их колебаний, находящейся в прямой зависимости от силы, интенсивности выдоха (атаки). Большое влияние на силу звука оказывает форма ротоглоточных полостей и степени открытия рта. Звук воспринимается громким еще и тогда, когда в его составе много высоких обертонов.

Обертоны - гармонические призвуки, входящие в состав основного тона. Обертоны всегда выше основного тона. Шкала гармонических призвуков имеет постоянное строение - ч.8, ч.5, ч.4, б.3, м.3, м.3, б.2, б.2, б.2, б.2, м.2, м.2, м.2, м.2, м.2. Начиная с седьмого (б.2) звучат не точно. Обертоны звучат слабее основного тона и влияют на тембр. Преобладание низких обертонов придает звуку полноту, мягкость, округлость, а верхних - блеск, серебристость. Обертоны вместе с основным тоном возникают в голосовой щели. Их набор зависит от формы вибрации и характера голосовых связок. Вследствие резонанса некоторые обертоны оказываются усиленными, это и меняет тембр.

Качество тембра (обертоновый состав голоса) - зависит от характера колебаний связок и резонанса полостей, по которым проходит звук, а также от наличия в голосе певческого *вибрато*. *"В вибрато сокрыто стремление развить движение в тоне", "Вибрато - есть раскачивание, сотрясение тона" (Э. Курт).* Оптимальное количество вибрато - около 6 раз в секунду. Меньшее количество дает качание голосу, большее - тремолирование.

Голосообразование осуществляется в результате желания сформировать возникший в представлении звук, что на основе предыдущего опыта ведет к соответствующему действию мышц дыхания, гортани, артикуляционного аппарата.

Миоэластическая и нейрохронаксическая теории голосообразования

До середины 50-х годов XX столетия была принята ***миоэластическая*** (мышечно-эластическая) ***теория*** голосообразования (*Гарсиа, Мюллер, Музехольд, Левидов*), по которой голосовым складкам отводилась роль упругих эластических тяжей, в силу своей упругости колеблющихся в токе воздуха. Согласно этой теории для

голосообразования достаточно упругого сближения складок и поднятия воздушного давления под ними. Подскладочное давление своей силой размыкает сомкнутые складки, которые после прорыва порции воздуха смыкаются снова. По этой теории колебание голосовых складок совершается под влиянием двух сил: силы давления воздуха и силы упругости напряженных и сомкнутых голосовых складок. Для того чтобы возник звук, надо только придать им определенный тонус и сблизить их, само же колебание осуществляется пассивно, под влиянием подскладочного давления. Частота колебаний и их амплитуда также регулируются этими двумя силами. Цикл размыкания автоматически сменяется смыканием, так как в момент размыкания часть воздуха прорывается через складки, и тем самым понижается подскладочное давление, но оно вновь повышается, как только голосовые складки в силу своей эластичности сомкнутся. Таким образом, по мышечно-эластической теории, периодичность фаз управляется по автоколебательному принципу, когда смена фаз регулируется в самой колебательной системе - в голосовой щели.

Однако в мышечно-эластическую теорию фонации не укладывались многочисленные факты, известные из практики. Так, например, было сложно, согласно этой теории, объяснить пение piano на верхних звуках диапазона, когда складки максимально напряжены, натянуты и требуется большое подскладочное давление, чтобы разомкнуть их. Не находили объяснения и такие случаи, когда у некоторых больных складки хорошо смыкаются и размыкаются, а колебаний их, вибрации - не получается.

Эти и многие другие факты побудили ученых искать разгадку механизма звукообразования при помощи современных физиологических методов исследования. Наиболее значительные работы в этом направлении сделаны французскими авторами. В 1951 году сотрудник лаборатории нормальной физиологии Сорбонны (Парижский университет) *Рауль Юссон* опубликовал работу, которая ясно показывала, что голосовые складки активно сокращаются в каждом цикле колебательных движений и что эти колебания являются ответом на серию быстротекущих (со звуковой частотой) импульсов, поступающих по двигательному нерву гортани - возвратному нерву. Эта так называемая ***нейрохронаксическая теория*** фонации совершенно по-новому поставила вопросы образования высоты, силы и тембра голоса, заставила по-иному смотреть на деятельность гортанного сфинктера.

Сам Рауль Юссон, по образованию математик, учился пению и выступал как драматический баритон, отсюда и его особый интерес к вопросам теории певческой фонации. Его первые работы по певческой фонации относятся еще к началу 30-х годов. Благодаря неустанным

экспериментам и обобщению всего того, что сделано в мировой науке по певческому голосу, он выдвинул научные обоснования нейрохронаксической теории голосообразования. Работы Юссона привлекли внимание ученых и породили многочисленные исследования во многих лабораториях мира. В результате было добыто много чрезвычайно интересных фактов по работе гортани во время звукообразования вообще и пения в частности. Коснемся лишь принципиальных положений нейрохронаксической теории фонации.

Согласно этой теории, колебания голосовых складок есть совершенно самостоятельная функция гортани, третья функция, по терминологии Юссона, не имеющая отношения к функции смыкания и размыкания (первая и вторая функции гортани, по терминологии Юссона). Колебания голосовых складок нельзя рассматривать как результат серии обычных смыканий и размыканий, следующих с большой частотой под напором воздушной струи. Они обусловливаются совершенно особыми нервными влияниями. Дыхание к частоте образующихся колебаний не имеет никакого отношения. В соответствии с представлением о высоте издаваемого тона кора головного мозга через свои двигательные центры посылает к голосовым мышцам, активно раскрывающим голосовую щель, серию частых импульсов, каждый из которых вызывает их сокращение. Сколько импульсов в секунду подошло к голосовым мышцам, столько раз разомкнется голосовая щель. То есть частота колебаний связок равна частоте импульсов, передаваемых центральной, нервной системой голосовой мышце, сила же выдоха на высоту звука не влияет.

Как мы уже писали, в голосовой мышце имеются две мощные системы косых волокон, которые вплетаются в соединительнотканый край голосовых складок. При их сокращении край оттягивается и голосовая щель приоткрывается. Значит, *косые системы голосовых мышц работают на размыкание голосовой щели*, а не на смыкание, как думали прежде. *Воздух прорывается* через колеблющиеся голосовые складки со звуковой частотой не потому, что он их размыкает в каждом цикле вибрации, а потому, что *голосовая щель активно раскрывается и позволяет порции подскладочного воздуха пройти через голосовой затвор*. По механизму действия, говорит Р. Юссон, голосовую щель можно сравнить с механизмом сирены, а никак не с язычковым духовым инструментом, как это делали прежде.

Чтобы понять, почему гортань могла подобным образом рождать звук, надо было выяснить возможность проведения возвратным нервом импульсов со звуковой частотой, а также способность голосовых мышц к таким же частым сокращениям. По мнению Юссона, когда наступает предел физиологическим возможностям каждого отдельного волокна, нерв

начинает работать по фазам; когда одни его волокна проводят импульсы - другие спокойны; в сумме же нерв проводит нужное число импульсов.

Вокальные мышцы, как было выяснено, способны сокращаться со звуковой частотой. По своему происхождению, обмену веществ, функциональным возможностям они не похожи на другие мышцы гортани и специализированы совершенно особым образом для осуществления вокальной функции. Оказалось, что нерв может провести, а голосовые мышцы выполнить те звуковысотные задания, ту частоту импульсов, которую посылают двигательные отделы мозга в соответствии с представлением о нужной высоте звука.

Интересны эксперименты Пике и Декруа[7], зафиксировавшие при операции удаления гортани колебания голосовых складок со звуковой частотой в условиях полного отсутствия тока воздуха через гортань.

Если в рождении высоты звука дыхание по нейрохронаксической теории не играет решительно никакой роли, то вся звуковая энергия, сила звука целиком зависит именно от дыхания. В эксперименте Пике и Декруа на кинопленке были зафиксированы лишь колебания складок, звука при этом не возникало. *Энергия колебания* самих складок *слишком мала*, чтобы возник звук. Ее *достаточно* только для того, *чтобы открывать голосовую щель со звуковой частотой*. Только *когда* через периодически открывающуюся голосовую щель *начинают проходить порции воздуха* (сгущения), *родится звук голоса*. Чем с большей энергией в момент открытия голосовой щели будут выталкиваться порции воздуха, тем интенсивнее будет звук. Таким образом сила дыхания дает силу звука голоса, возникающего в голосовой щели. Кроме того, подскладочное давление и проходящая через голосовую щель воздушная струя *активизирует деятельность гортанного сфинктера*. К тому же она *может "дооткрыть"* начинающую свое размыкание *голосовую щель*, так что ***значение дыхания в голосообразовании остается таким же большим, какой бы теории фонации мы ни придерживались***.

Насколько верна нейрохронаксическая теория, и отвергает ли она миоэластическую, мы здесь решать не будем. Думаем, что обе теории в известной степени можно было бы объединить. Мы не сомневаемся в тех фактах, которые добыты в точных экспериментах и показывают, что раскрытие голосовой щели - активный акт голосовых мышц, оттягивающих края голосовой щели. Вряд ли можно сомневаться в том, что происходит под влиянием серии импульсов, идущих по возвратному нерву к гортани. Однако если голосовые складки активно разомкнулись, то

[7] Piquet J. et Decroix G. Etude experimentale, peroperatoire du role de la pression sous-glottique sur la vibration des cordes vocales // C.-R.Soc. Biologie, № 149, 1955. - с 123.

за счет какого усилия они вновь смыкаются? Скорее всего, за счет эластичности напряженных голосовых мышц. Если бы и смыкание голосовых складок было тоже актом активным, то число импульсов, бегущих по возвратному нерву, было бы вдвое больше числа колебаний голосовых складок, под влиянием одного импульса голосовая щель раскрывалась бы, под влиянием второго - закрывалась. Однако этого не происходит. В проведенных экспериментах число двигательных импульсов точно соответствовало числу размыкания голосовых складок. Очевидно, их *смыкание осуществляется эластической силой напряженных голосовых складок*.

Следовательно, нейрохронаксическая и миоэластическая теория - не полностью взаимоисключающие концепции фонации. Практически важно понимать, что в голосовой щели образуется высота, сила и исходный тембр певческого голоса и что в этом процессе участвуют не только внутренние мышцы гортани, заведующие вибрационной деятельностью голосовых складок, но и дыхание. Надо помнить также, что на работу голосовой щели большое влияние оказывает импеданс, образуемый системой полостей надставной трубки. Все это ***позволяет воздействовать на голосовую щель***, то есть *организовать ее работу в нужном направлении, *менять характер смыканий, *длительность фазы ее закрытия и раскрытия, *включать в вибрационную работу всю массу ее складок или частей и т.п. Словом - голосовая щель может бесконечно варьировать характер, форму и интенсивность вибраций, а вместе с ними тембр, силу и другие свойства голоса. Это факт существенный для педагогики. Он показывает, что *возможны различные пути для изменения работы голосовой щели*: через *дыхание, *изменение импеданса, т. е. через работу артикуляционного аппарата (фонетический метод) и непосредственно через *гортань.

Атака звука и различные типы ее

Атака (франц. - нападение) - момент возникновения звука - воздействует на *характер смыкания связок, *координацию работы связок и дыхания, на *качество певческого дыхания, *тембр звука, *формирование гласных. Атака звука - первоначальный и основной момент в работе над *ансамблем, *строем, *дикцией, *музыкально-фразировочной выразительностью. Практикой вокально-хорового исполнительства выработаны необходимые условия правильного звукообразования. Среди них ***главное условие правильного звукообразования*** заключается в том, чтобы идеальный звук в его точной

форме перед своим возникновением был оформлен в мысленных слуховых представлениях певца - «Предслышание всегда опережает пение» (В. И. Краснощеков). Слух контролирует соответствие воспроизведенного представленному. Таким образом поющий хорист, мысленно представляя перед атакой звука его высоту, силу и характер, а также форму гласной, исполняет звучащую ноту легко, спокойно. Приведем для примера практические рекомендации Н. М. Данилина на репетиции с партией сопрано: «Верхнее *ля* второй октавы - взять тихо, прикрыто, опустив голову; наметить его и потом раздуть».

При атаке звука не должно быть «подъездов» и шумовых призвуков, «звук должен извлекаться так же, как на любом инструменте, без «подъездов» к нему, без «выжимания» (т. е. постепенного увеличения силы). Переход от звука к звуку должен совершаться сразу - без glissando» (А.В. Свешников). Согласные, предшествующие гласной, произносятся четко и коротко.

Типы атаки

Атаку звука условно разделяют на три типа:

- твердая (при которой голосовые связки плотно смыкаются до начала звука),
- мягкая (связки смыкаются менее плотно),
- придыхательная (связки смыкаются неплотно).

В зависимости от текста (звука, начинающего слово), от штриха, а также в целях выразительности пользуются разными видами атаки.

Чаще всего используется ***мягкая атака***. Она обеспечивает *чистоту интонации, мягкий приятный звук и благоприятный режим работы голосовых складок*. Характеризуется мягкая атака одновременностью смыкания голосовых складок и посыла дыхания.

Твердая атака характеризуется плотным смыканием голосовых складок до начала звука и их быстрым размыканием (прорывом!) под влиянием сильного давления воздуха. *Звук* при этом - *точный по высоте, яркий, энергичный и даже жесткий*. Частое его применение крайне вредно отражается на функции гортани и может вызвать пересмыкание голосовых связок, образование узелков на связках.

При ***придыхательной атаке*** голосовые складки смыкаются на уже вытекающей струе воздуха, и это создает придыхание, призвук "х". Голос звучит в тембровом отношении *своеобразно, недостаточно ясно, недостаточно точно интонационно*.

С различными целями в педагогической практике используются все виды атаки.

В хоре наиболее желательна мягкая атака, так как она гарантирует длительное сохранение голосового аппарата.

Разделение атаки на эти три вида имеет несколько условный характер, так как определяется в основном по слуховому впечатлению, а это несет в себе элемент субъективности.

При исполнении произведений, различных *по характеру*, применяются разные виды атаки:

— мягкая атака более естественна для колыбельных,

— твердая - для марша, когда требуется выразить пением негодование, отчаяние, страсть, испуг или страдание, но и в этих случаях следует соблюдать большую осторожность, чтобы не довести голосовые связки до пересмыкания,

— придыхательная атака уместна для выражения бессилия, трусости, изнеможения и т. п.

Можно применять разную атаку *с педагогической целью*: если звук имеет вялый характер, то временно применяют твердую атаку, и наоборот - если звук чрезмерно жесткий, то исправляют это при помощи мягкой и даже придыхательной атаки.

Обязательные качества атаки звука:

- мышечная свобода,
- точное интонирование в начале фонации,
- связь с характером певческого звука и поэтического слова.

Различают также приемы снятия звука:

- твердое снятие звука - звук как бы "срезан" в момент мгновенного переключения из одного плана в другой, из "форте" к "пиано";
- или звук снят мягко при уменьшении звучности;
- окончание может быть и придыхательным: "ох", "ах".

Положение гортани при фонации

Положение гортани - очень важный момент при постановке голоса.

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

Положение гортани при фонации - сила, влияющая на состояние бронхиального давления. Чем более сдавливается воздух в трахее, тем сильнее он стремится вытолкнуть гортань с сомкнутыми связками кверху. Наружные мышцы гортани, прикрепляющиеся нижними концами к верхней части грудной клетки и ключице, противодействуют этому натиску, осаживая гортань книзу, и, таким образом, являются участниками

поддержания воздушного давления в системе бронхов в сторону усиления. В противоположность этому мышцы, поднимающие гортань кверху, способны лишь к понижению давления; поэтому же напряжение мышц языка, нижней челюсти, рта приводит к поднятию подъязычной кости и гортани. В этом случае ослабление давления в трахее компенсируется действием других сил дыхательного аппарата, чаще всего спадением стенок груди. Голосовые связки не остаются безучастными в этом перемещении сил и также изменяются в своей функциональной деятельности, отчего тембр голоса принимает разные оттенки. Многие исследователи, учитывая эти соотношения между внутренними и наружными мышцами гортани и механизмом дыхательных движений, старались установить выгоды для голоса при разных положениях гортани, но не получили определенных результатов, так как не принимали в расчет возможности изменения режима голосовых связок в зависимости от условий давления в трахее при перемещении гортани.

Положение гортани во время пения находится под влиянием целого ряда факторов, поэтому исследование ее движений имеет значение постольку, поскольку можно установить зависимость их от функции других органов. На положение гортани влияет сила воздушного давления в трахее, с одной стороны, и сокращение прикрепленных к ней мышц шеи и головы, с другой.

Существует несомненный автоматический контакт между гортанью и диафрагмой. Чем меньше выражен тонус диафрагмы в деле поддержания давления в системе бронхов, тем более гортань имеет стремление подняться кверху, поэтому низкому стоянию диафрагмы с ослабевшим тонусом соответствует высокое стояние гортани во время пения. Этому высокому положению гортани весьма способствует развитие большого давления внутри бронхов, благодаря чему при содействии мышц языка и нижней челюсти тело гортани поднимается кверху. Таким образом, чрезмерно развившееся внутрибронхиальное давление под влиянием активного спадения стенок груди и живота компенсаторно уменьшается благодаря пассивному подъему всего тела гортани, с одной стороны, и вынужденным автоматическим сокращением мышц надставной трубы, с другой.

Наглядный пример высокого стояния гортани мы можем видеть у малообученных певцов по отношению к дыхательным движениям, у которых в связи со слабовыраженным тонусом диафрагмы при пении сильно спадают стенки груди и живота: крикливый, форсированный, бестембровый звук голоса - обычное явление у этих певцов, особенно на высоких тонах. Меньшему размаху дыхательных экскурсий у сравнительно более обученных певцов соответствует более спокойное

положение гортани, которая часто имеет стремление опуститься книзу и тем способствовать поддержанию внутрибронхиального давления на голосовые связки. Подобное явление часто приходится наблюдать при взятии предельных высоких тонов, что, как видим, является полной противоположностью по сравнению с певцами первой группы.

У высокопрофессиональных певцов, поющих при полной неподвижности стенок груди и живота и при высоком стоянии диафрагмы, можно говорить лишь о среднем положении гортани, которая, однако, имеет большую склонность опускаться книзу, чем подниматься кверху, что особенно заметно при высоких блестящих, богатых тембром звуках: в этих случаях давление в бронхах усиливается не только тонусом диафрагмы, но автоматическим опусканием гортани книзу. Следует отметить, что вследствие неоднородности дыхательных движений при пении у разных лиц одной и той же группы положение гортани часто подвержено самым различным изменениям.

Вопросу о положении гортани в пении многие практики придают особо важное значение и к нему сводят часто все дело воспитания голоса, причем разные школы пения нередко стоят на самых противоположных позициях. Этот спорный вопрос может быть решен только в том случае, если будут приняты во внимание не только самый факт возможности перемещения гортани во время пения и акустический анализ голоса опытным ухом, но и другие важнейшие вопросы голосообразования, среди которых краеугольным камнем является функция диафрагмы и гладкой мускулатуры бронхов в деле поддержания внутрибронхиального давления во время держания тона.

В результате обследования значительного количества певцов выяснилось, что «*качество звучания не связано с уровнем стояния гортани. Каждый тип голоса пользуется* в пении *определенной длиной ротоглоточного канала* (надставной трубки), то есть определенным объемом резонаторных полостей. Чтобы, например, тенор мог звучать как тенор, он в пении всегда ставит гортань в такое положение, которое обеспечивает ему определенную типовую «теноровую» длину надставной трубки»[8]. В каждом отдельном случае *вопрос должен решаться индивидуально*, применительно к природным данным певца. Наиболее точным критерием правильности установки гортани должно быть качество звучания голоса, естественность и свобода звукообразования.

При обучении пению основная задача, к которой должны стремиться педагог и певец, заключается в том, чтобы максимально рассвободить голосовой аппарат и выявить природный тембр голоса. Свободное

[8] Л. Б. Дмитриев. Голосообразование у певцов. - М.: Музгиз, 1962.

положение гортани в значительной степени зависит от положения нижней челюсти и характера раскрытия рта и глотки. Найдя наиболее благоприятное положение гортани, следует постоянной тренировкой закрепить его, развивая силу, блеск и гибкость голоса.

В найденном при наилучшем звучании положении гортань следует оставлять в *свободно-зафиксированном состоянии.* При пении не следует делать ею каких бы то ни было нарочитых и лишних движений. В частности это относится также и к тем случаям, когда исполняемая мелодия спускается вниз, и не плавно, поступенно, а более или менее крупными интервалами-скачками. Если в такой момент позволить гортани резко сдвинуться, она обязательно и немедленно сбросит с позиции *звук* и нарушит ровность звуковедения, которое станет неровным, «порожистым», голос будет как бы спотыкаться, потеряет мягкость, красоту и легкость движения. Если же приучить гортань постоянным тренажем к спокойному состоянию, она сама будет делать все необходимые ей движения очень плавно и неощутимо как для певца, так и для слушателя.

Методы воздействия на гортань:

1. Фонетический.

Воздействие на гортань через гласные звуки. Звук ***и*** произносится в речи на повышенном положении гортани, звук ***у*** – на пониженном, звук ***а*** – на нейтральном.

Воспитывая певческий голос преимущественно на том или ином гласном, мы прививаем или более высокое, или более низкое положение гортани.

2. Вокальный зевок.

Вокальный зевок является широко распространенным приемом, воздействующим на целую систему голосообразования – на мягкое небо, глотку, язык, гортань.

При зевке гортань сильно понижается, поэтому этот прием рекомендуется тем голосам, которые в пении пользуются удлинением надставной трубки (басам и баритонам). Остальным голосам рекомендуется *легкий зевок* или сохранение певческой установки.

3. Фиксация внимания.

Фиксация внимания певца на рефлекторном движении гортани вниз во время вдоха.

Показателем свободы и правильной работы гортани является вибрато в голосе (своеобразная пульсация звука).

Легкий “зевок”

Важнейшим певческим навыком следует считать навык легкого “зевка”. Дело в том, что для образования полнозвучных, красивых гласных (а именно на гласных происходит пение, звук тянется) необходимо изменить форму и величину не всей ротовой полости, а лишь самой задней ее части, собственно зева. “Зевок” вызывает свободное, несколько расширенное состояние глотки и приподнятое положение мягкого нёба. Это и есть ***певческая готовность голосового аппарата***. Легкий “зевок” нужно *ощутить при вдохе* и, з*афиксировав* это положение глотки, *сохранять* его на протяжении всего процесса пения. Вокальные педагоги часто сравнивают ощущение “зевка” с физическим состоянием зевоты, когда внутри, в глубине полости рта все как бы распахивается, раскрывается. Именно такое положение голосового аппарата является наиболее благоприятным для свободного, полнозвучного и непринужденного пения.

О “зевке” надо постоянно напоминать певцам до тех пор, пока навык “зевка” не станет рефлекторным. Определять же состояние “зевка” у певцов хормейстер должен научиться по слуху: если пение тусклое, звук не летит, прижат, значит “зевок” недостаточен или вообще отсутствует. Но нельзя злоупотреблять “зевком” и делать его утрированно глубоким. В этом случае звук будет “задавленным”, “гортанным”, “глоточным”. Во всем нужна мера, которая регулируется с помощью слухового контроля над пением.

Вырабатывать механизм звучания следует на *небольшой динамике, при *умеренном и даже малом посыле дыхания так, чтобы только найти, выявить, ощутить этот механизм и при *самой малой силе звука тренировать его. Когда голосовой аппарат привыкнет к определенной механике работы, можно прибавлять количество дыхания, постоянно увеличивая его возможности.

Регистры

У необученных певцов голос имеет регистровое строение, то есть звучит на разных участках диапазона по-разному. Если предложить необученному певцу спеть снизу доверху весь звукоряд, имеющийся в распоряжении его голоса, то, подходя к определенным звукам, певец чувствует неудобство, неуверенность, после чего голос вновь легко идет вверх, - но уже с другой окраской, другим характером. Он начинает звучать в другом регистре. Переход от одного характера звучания к другому, т. е. перемена регистра, не только сопровождается тембровыми

изменениями, но и ясно ощущается самим певцом, ибо его голосовой аппарат начинает работать иначе, по другому принципу. Происходит смена механизма, которым извлекается звук. Изменению тембра звука сопутствует перемена в работе голосовых органов.

Регистр (*лат.* - список, перечень) - часть диапазона голоса, объединенная сходством тембра, на основе однородности звукоизвлечения (единым физиологическим механизмом).

В зависимости от преимущественного использования грудного или головного резонаторов различают ***грудной, головной или смешанный регистры***[9].

Бытующие в литературе и практике наименования регистров - низкий, средний и высокий - применять не следует, т.к. это наименования участков диапазона (как на рояле), и ничего больше.

Грудной, головной, смешанный - это термины, определяющие расположение вибрационных ощущений во время пения: в груди, в голове, или и там, и там сразу (смешанный).

Регистровое строение голоса разное у мужчин и женщин и зависит от особенностей строения мужской и женской гортани.

В мужском непоставленном голосе обычно различают ***два*** натуральных ***регистра - грудной и головной.***

Многие педагоги различают в голосе больше регистров. Однако есть и такие, которые вовсе отрицают их наличие, считая, что регистры - результат неверного пользования голосовым аппаратом. Действительно, у некоторых мужских голосов на протяжении диапазона характер звука меняется не один, а два или три раза. Так, например, у низких голосов, кроме ясно выраженного перехода на *до - ре-бемоль - ре* у басов, или *ми-бемоль - ми* у баритонов, тембр меняется еще на *ля - си-бемоль - си* малой октавы. Хотя и редко, но встречаются такие голоса, которые без заметного изменения в тембре могут спеть весь диапазон ровным, однородным звуком, не учась этому специально.

В ***грудном регистре*** мужского голоса, занимающем около 1,5 октав его диапазона, плотное смыкание напряженных голосовых складок позволяет использовать сильное подскладочное давление, что дает возможность извлекать *мощные и богатые по тембру звуки*, вызывающие

[9] В. Емельянов предлагает заменить слово «регистр» выражением «режим работы гортани». Оно хоть и длиннее, да точнее. Слово же «регистр» наводит мысль на звуковысотные соотношения. Выражение «режим работы гортани» со звуковысотностью никак не связано.

отчетливое ощущение вибрации груди (отсюда название этого регистра). Однако работа в таком режиме возможна только до переходных звуков[10].

Фальцет (*итал.* ложный) - один из регистров певческого голоса (преимущественно мужского), в котором используется лишь *верхний (головной) резонатор*, изолированно от грудного; голосовые связки смыкаются неплотно и колеблются краями, в результате чего фальцет *звучит слабо, бесцветно.*[11]. В сольном пении фальцет употребляется изредка как своеобразная краска; в хоровом пении фальцет применяется при разучивании высоких нот, на *pp*, при задавании дирижером тона. Некоторые тенора, исполняя предельно высокие ноты, пользуются «озвученным» фальцетом, приближающемуся к миксту: такие голоса для хора очень полезны. Умение пользоваться фальцетом для певцов (ради «экономии голоса») и для дирижера обязательно.

Характеристика регистров из книги Л. Дмитриева «Основы вокальной методики»: «Как показали научные исследования, грудное и фальцетное звучание голоса зависит от характера работы голосовых складок. Еще М. Гарсиа, впервые посмотрев в гортань певца во время пения через изобретенное им гортанное зеркало, увидел эту разницу. В грудном регистре они смыкались полностью по всей длине, и в колебаниях участвовали также черпаловидные хрящи, а в фальцетном - черпаловидные хрящи плотно прижимались друг к другу, и между краями голосовых складок образовывалась веретенообразная щель. Так еще более ста лет назад была выяснена причина грудного и фальцетного звучания голоса.

Современный томографический метод во многом уточнил наши знания, показав работающую голосовую щель в поперечном ее сечении. ***В грудном регистре***, как показывают томограммы, *голосовые губы плотно сомкнуты, и глубина их смыкания распространяется почти на всю толщину напряженных утолщенных складок*. Они представляются двумя толстыми валиками, плотно прилежащими в момент смыкания друг к другу. ***В фальцетном регистре*** они *не только разведены*, т. е. между ними имеется пространство, через которое беспрерывно вытекает воздух,

---

[10] Переходные звуки - звуки, лежащие на границе натуральных регистров голоса. Они могут быть исполнены как одним, так и другим регистровым механизмом голосовых складок. Каждый тип голоса обладает своими характерными, более или менее постоянными, переходными звуками. В академическом пении развитие смешанного регистра дает возможность сделать переходные звуки незаметными. Наличие в профессиональном голосе ощутимого перехода - показатель его несовершенства.

[11] В. Емельянов в книге «Развитие голоса» говорит, что «бытующее мнение, что фальцетный регистр беден тембрально и невыразителен эмоционально, ни на чем не основано. У непоющего, необученного человека грудной регистр может быть также беден и невыразителен, как и фальцет».

но и расслаблены, включены в работу лишь частично. На поперечных томограммах они напоминают два клюва, обращенные друг к другу.

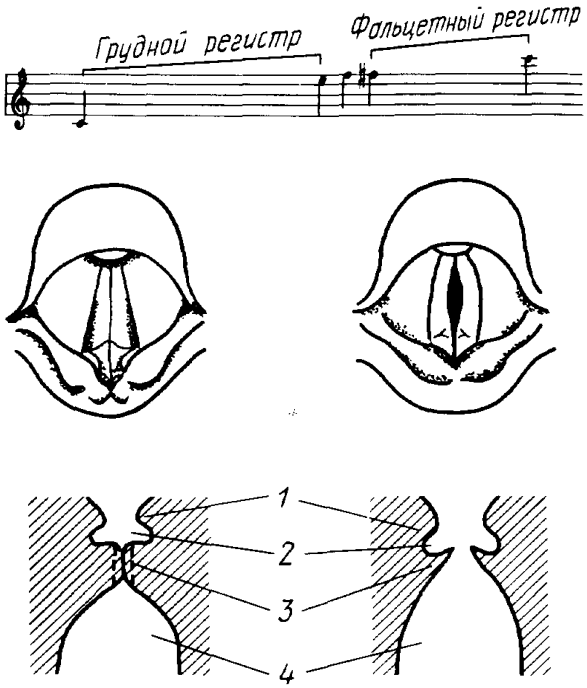


Рис 1. Регистровое строение мужского голоса (тенора). Наверху на нотной строчке слева - грудной регистр, справа - фальцетный (головной) с переходными звуками - фа - фа-диез второй октавы. В центре - схематическое изображение этих регистров. Ниже - ларингоскопический вид гортани при пении в грудном и фальцетном регистрах. Видно, что при фальцете черпаловидные хрящи прижаты, а голосовая щель разомкнута и имеет веретенообразную форму. В грудном регистре голосовая щель смыкается по всей длине. В самом низу голосовых складок в поперечном разрезе (по томограммам гортани) видно, что при грудном регистре голосовые складки работают всей своей толщиной, смыкаясь на большом протяжении. При фальцете голосовые складки плотно не смыкаются, колеблются только их края, и мышцы голосовой складки мало включены в работу. Поэтому в поперечнике они имеют вид птичьего клюва. *1* - ложные складки, *2* - морганиевы желудочки, *3* - истинные голосовые, складки, *4* — просвет трахеи.

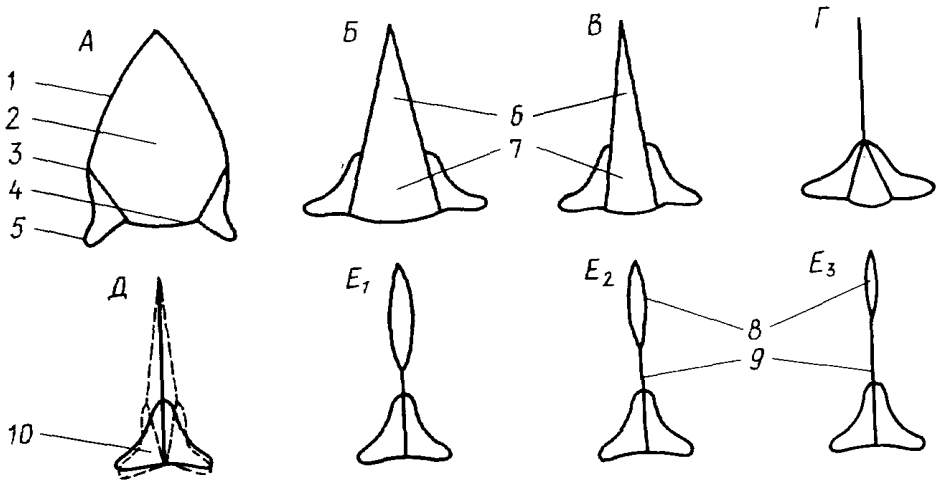


Рис. 2. Схематическое изображение голосовой щели при разных заданиях. А - глубокий вдох, Б - вдох, В - выдох, Г - шепот, Д - грудной регистр голоса, Е'-$Е^2$-$Е^3$ - фальцетный регистр с повышением звука от Е' к $Е^3$. *1* - край складки, *2* - просвет голосовой щели, *3* - голосовой отросток черпаловидного хряща, *4* - мсжчерпаловидное пространство, *5* - мышечный отросток черпаловидного хряща, *6* - складочный отдел голосовой щели, *7* -

хрящевой отдел голосовой щели, *8* - разомкнутая часть складочного отдела голосовой щели, *9* - сомкнутая часть складочного отдела голосовой щели, *10* - черпаловидный хрящ.

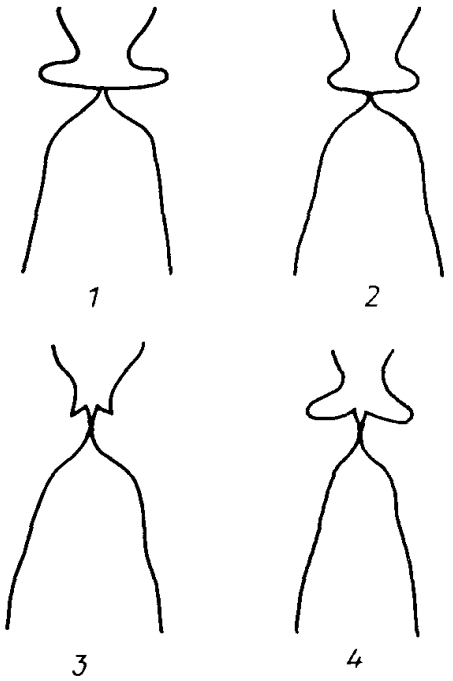


Рис. 3. Виды гортани в поперечном сечении при различных вокальных заданиях, полученные методом поперечных томограмм (по Р. Юссону).
1 - pianissimo фальцет, на *е'* (244 *Гц),* гласный *а* у баритона;
2 - piano в грудном звучании на том же звуке у того же певца;
3 - forte, оперный бас, гласный *а* на *ре'-ре -диез'* (290 *Гц);*
4 - forte, оперное контральто, гласный звук *а* на *до*^{2} (517 *Гц).*

Естественно, что звук, который возникает при столь разной работе голосовых складок, резко отличается по тембру, силе и звуко-высотным возможностям. Плотное смыкание складок и их полное включение в работу создает *тембр, богатый обертонами*, голос, способный к *большим изменениям в градациях силы*, а также *тембровым нюансам*. Краевая работа голосовых складок при фальцетном голосообразовании, когда между краями остается воздушное пространство, и воздух вытекает сквозь плохо сомкнутую в фазе сближения голосовую щель, порождает звук, "*продутый*" по характеру, *бедный по тембру, лишенный силы и малоспособный к гибкости*. Создается впечатление, что складки как бы полощутся в токе проходящего воздуха. Замечено, что в фальцетном регистре они более активно подвергаются растягиванию за счет наклона щитовидного хряща перстнещитовидными мышцами, чем в грудном регистре.

Повышение звука в грудном регистре требует постоянного хранения вибрации всех складок по всей их длине, включая черпаловидные хрящи. Но этот механизм может быть сохранен только до переходных звуков. Повышение звука можно здесь сравнить подобным же повышением по мере накручивания струны на колках. Такое повышение упругости (напряжения) складок может осуществляться до определенных

физиологических границ, после чего механизм работы их резко меняется - переходит в фальцет.

В фальцете, когда черпалы выключены из вибрации и между складками появляется щель, дальнейшее повышение звука сопровождается уменьшением колеблющейся части складок. По мере повышения звука веретенообразная щель между ними становится короче из-за большего смыкания заднего отдела голосовых мышц. Этот механизм можно образно сравнить с повышением звука струны за счет прижатия ее к грифу. Разумеется, механические аналогии не отражают всей сложности работы голосовых складок в грудном и фальцетном регистрах, но наглядно иллюстрируют смену механизма повышения звука при переходе из регистра в регистр.

У отдельных певцов в пределах грудного звучания имеются ноты, носящие переходной характер, отсюда возникает неоднородность звучании. На этом основании некоторые педагоги различают в мужском голосе не два, а больше регистров. Однако эти неодинаковые по звучанию участки диапазона не являются регистрами, поскольку в них не происходит принципиальной перестройки работы голосовых складок. Их можно назвать ***подрегистрами***, и к тому же они выражены далеко не у всех певцов. Изменения в тембре и неудобства на отдельных нотах зависят от тех влияний, которые испытывает голосовая щель со стороны надставной трубки.

Иногда голос на протяжении всего диапазона звучит ровно, не обнаруживая регистровых переходов, и на этом основании некоторые педагоги утверждают, что регистры - результат неверного пользования голосовым аппаратом. Такие наблюдения отмечались во все времена и считались исключением из правила. Такие голоса имеют от природы так называемое смешанное голосообразование. При этом голосовые складки колеблются ни по чисто грудному, ни по чисто фальцетному типу, в их колебаниях одновременно присутствуют грудной и фальцетный механизмы работы. Гортань у этих певцов столь удачно устроена от природы, что смешивание обоих видов движения происходит без особых усилий и приспособлений со стороны поющего. Однако для большинства людей смешанное, т.е. микстовое, голосообразование есть результат поиска и развития специальной координации. Особенности его строения играют в этом вопросе решающую роль».

В некоторых трактовках фальцет отождествляется с головным регистром, в некоторых - с микстом, добавляя, что микст - это «опертый» фальцет с «грудным» резонированием. Иногда считают, что фальцет - это регистр, который есть только у мужчин и детей, а у женщин встречается редко - в третьей октаве. Очень часто приходится встречаться с

негативной трактовкой фальцета: это, мол, тихий, сиплый, бестембровый высокий звук, непригодный для пения. Фальцет как бы противопоставляется голосу: есть певческий тон (опертый, с грудным резонированием, качественный) и есть фальцет, который ни на что не годится. Тем не менее, когда речь идет о миксте или смешанном регистре, обычно говорят, что смешивание происходит грудного и фальцетного регистров: в грудной регистр привносятся элементы фальцета (головное резонирование, проточность дыхания, прозрачность звучания). Наоборот - в фальцет привносятся опертость и грудное резонирование, сила и звучность грудного регистра.

Встречается и полное недоразумение, что фальцет - это голос, порождаемый ложными связками. В сознании музыкантов почему-то связываются два выражения со словом «ложный»: «фальцет» («ложный» голос) и «ложные голосовые связки». Функция образования гортани, которая раньше называлась «ложные голосовые связки», а теперь называется «вестибулярные складки» (не связки, а складки, не ложные, а вестибулярные - от слова «вестибюль» - вход - складки входа в гортань, и уж совсем не голосовые) до конца фониатрической наукой не выяснена и довольно сложна. Известно, что при помощи вестибулярных складок образуется дополнительный свистящий звук в так называемом «горловом двухголосном пении» некоторых тюркских народов (тувинцев, например). Известно, что вестибулярные складки более древнее образование, чем голосовые складки (тоже складки, а не связки!) При потере голоса «на нервной почве» или функциональной афонии вестибулярные складки иногда берут на себя как более древнее (и более прочное) образование голосообразующую функцию. Тогда возникает особый звук, который раньше называли «ложносвязочный» голос. Он очень грубый, хриплый, немодулированный и уж совсем не похож на фальцет.

Слово ***«фистула»*** сейчас употребляется редко и обозначает тот же фальцет или же некий регистр, располагающийся еще выше фальцета и имеющий свистящий тембр. Иногда его еще называют «флейтовый» регистр, относя к детям и высоким женским голосам.

Микст (*от лат.* - смесь) - регистр певческого голоса, переходный между грудным и головным регистрами; характеризуется большей мягкостью, легкостью, по сравнению с грудным регистром, и большей насыщенностью, звучностью, чем фальцет.

В определенных традициях употребления терминов «микст» обозначает верхний участок диапазона мужского (!) голоса, пропетый мягко, негромко.

Предполагается, что у хорошо обученного певца или певицы не ощущается ни объективно, ни субъективно переходов из регистра в

регистр. Они весь диапазон поют как бы одним, искусственно выработанным ***«смешанным»*** регистром. Смешение необходимо на всем диапазоне, причем по направлению вверх увеличивается головное звучание. В миксте мужского голоса преобладает грудной характер звучания, в женском (медиуме) - головной.

Регистры голоса в пении в разные эпохи использовались по-разному. В старой итальянской школе и с XVI по XVIII век пользовались натуральными регистрами. В эпоху процветания полифонического стиля в многоголосных сочинениях верхние голоса пели специально обученные фальцетисты. Ведь натуральный грудной регистр тенора не идет выше *фа - фа-диез - соль.* При отсутствии женских голосов (а женщинам в церкви петь не разрешалось вплоть до середины XVIII века) многоголосие не могло хорошо звучать, если верхние партии не пелись фальцетным голосом. Но фальцетное звучание, как мы знаем, бедно по тембру и не имеет достаточной силы. Тогда позднее стали применять кастрацию с целью получения достаточно сильных голосов для высоких партий.

В старой итальянской школе использовались натуральные грудной и фальцетный регистры мужского голоса. Выравнивался лишь переход между ними. При существовавшем тогда принципе "чем выше идешь, тем тише пой" - это вполне себя оправдывало. Двухрегистровое строение мужского голоса удовлетворяло вкусам публики и позволяло качественно выполнять необходимые исполнительские задачи, определяемые музыкой того времени. Но уже с 1825 года итальянские теноры оставляют манеру формирования верхних звуков диапазона фальцетом и прибегают к микстовому звучанию, хотя оно еще не имеет полноценного насыщенного характера. Только французский тенор Жильбер Дюпре использует все возможности микстового голоса и доводит грудное звучание до верхнего тенорового *до.* Это открытие, как мы уже отмечали, было вызвано рядом причин, связанных с содержанием музыки, размерами помещений, составом оркестра, плотностью оркестрового сопровождения и др.

Voix mixte sombree - смешанное прикрытое звучание голоса открыло новые возможности для мужских голосов. И до наших дней это один из приемов выравнивания всего диапазона и приобретения полноценных верхних звуков. Микст - это ***не облегченное формирование верхнего регистра, а принцип построения всего диапазона***. При верном микстовом построении голос не имеет переходных звуков (нечего менять, так как всегда присутствуют оба механизма работы голосовых складок) и, он естественно развивается в смысле диапазона. Для большинства певцов, имеющих резкий переход от грудного звучания к фальцетному, достижение ровного и полного диапазона представляет большую, если не сказать наибольшую, трудность в технической обработке голоса. Случаи

естественно образующегося микстового звучания в практике встречаются редко.

Современный оперно-концертный стиль исполнения требует от певца владения полным двухоктавным диапазоном ровного звучания. Неоднородность в звучании, например, слишком открытый верх или, наоборот, слишком темный, перекрытый, считается серьезным недостатком. Ровность голоса является предметом постоянной заботы педагога и ученика.

В женском голосе присутствуют ***три регистра - грудной, средний (центр, медиум[12]) и головной***. У женщин голосовые складки более короткие, что создает предпосылки их смешанной работы в пределах медиума. Переход к нижним звукам, когда голос надо насытить грудным звучанием, требует более плотного смыкания складок. Как правило, при переходе к верхней части диапазона у женщин чистый фальцет не образуется и работа складок остается смешанной, что связано с формой гортани и иным расположением волокон в вокальных мышцах.

В отношении детей - еще большее расхождение во мнениях. Одни считают, что у детей до десяти - одиннадцати лет вообще нет грудного регистра, и они поют только фальцетом. Другие уверены, что с самого раннего возраста надо обучать детей смешанной манере голосообразования.

Естественные регистровые возможности по-разному используются в различных манерах профессионального пения. Народная манера пения характеризуется распространением работы грудного механизма (грудного резонирования) на центральный участок диапазона. Академическая манера пения требует ровности двухоктавного диапазона с сохранением в звуке как головного, так и грудного резонирования. В разных типах голосов грудное и головное резонирование представлено неодинаково. Низкие, драматические голоса более полно используют грудное резонирование, а легкие и высокие - головное. Естественные границы регистров и местонахождение переходных звуков играют роль в определении типа голоса.

Переходные ноты:

	при переходе к миксту:	при переходе к головному регистру:
у баса		b - cis1
у баритона		c1 - dis1

[12] Медиум (*лат.* - посредник, средний) - средний участок диапазона. Традиционно этот термин обозначает участок диапазона женского голоса, приблизительно от ми-фа первой октавы до ре-ми второй.

у тенора		es1 - fis1
у сопрано	es1 - fis1	es2 - fis2
у меццо-сопрано и контральто	es1 - fis1 (c1 - dis1 у вторых)	c2 - dis2

Французский исследователь Р. Юссон пытался внести ясность в проблему регистров и предложил отказаться от каких-либо эпитетов и названий, заменив перечислением снизу вверх по звуковысотной шкале: первый, второй, третий. Эта нумерация соответствовала бы привычным названиям так: первый - грудной, второй - головной, третий - то, что выше (фистула, флейтовый). Идея не привилась по разным причинам. В науке - потому что обоснование регистровой механики и физиологии, данное Юссоном, было признано неубедительным. В практике - потому что это оказалось очень сложным и оторванным от певческого и вокально-педагогического опыта.

Наши отечественные исследователи В.Л. Чаплин и В.Н. Юшманов, каждый по-своему, предложили заменить путающую всех номенклатуру антиномией «фальцет - нефальцет». Это оказалось более понятным и принимается практиками (особенно, работающими с детьми), но при более подробном рассмотрении возникает впечатление, что при несомненной правоте и убедительности обоих исследователей их понимание того, что же собственно есть фальцет, не совпадает.

Свою терминологию предложил В. Емельянов[13]. Его точка зрения основана на большом количестве научной литературы и серьезных исследованиях. Неоднократно В. Емельянов писал об этом и приводил все доводы.

Гортань ***любого человека*** (любого: ребенка, мужчины, женщины) способна издавать звуки ***в четырех режимах***.

1. ***Шумовой***, т.е. нефиксированный по высоте тона звук, низкого тембра. Определить словами его легче всего как рокот, треск, шорох, скрип. В немецкой литературе он называется «strohbassregister». (Штро – нем. солома: получается - соломенный, или шуршащий бас). Этот звук производится краями голосовых складок при полном их расслаблении (что уже важно!). Этот звук совершенно аналогичен звуку, который издают вибрирующие губы при пропускании через них сильной струи воздуха (без голоса) или звуку «Р», произносимому шепотом, т.е. тоже без голоса. Штро-бас - это своего рода гортанный вибрант.

Штро-бас характерен еще и тем, что по его тембру довольно сложно определить пол и возраст издающего этот звук. Изменить его можно,

[13] Емельянов В. Теоретический минимум: регистры // Развитие голоса. Координация и тренинг. - СПб., 2000.

меняя форму ротоглоточной полости, поднимая и опуская гортань: он может стать громче и тише, темнее и светлее, глубже и мельче. На нем можно артикулировать гласные и произносить согласные (упражнения см. ниже). Штро-бас очень часто возникает в обыденной речи, особенно при усталости (не столько голосовой, сколько общей), но не осознается.

При некотором тренаже и тщательном слуховом контроле можно научиться фиксировать штро-бас по высоте и тогда становятся достижимыми необыкновенно низкие звуки, вплоть до контроктавы у детей и у женщин, фиксированный штро-бас похож на звук басов-октавистов. В хоровой практике при дефиците настоящих октавистов многие певцы-басы (а иногда и баритоны) овладевают так называемой «фальшивой октавой», т.е. фиксированным, интонирующим штро-басом.

В фонопедическом методе штро-бас широко используется:

- в качестве дополнительного режима работы гортани по отношению к следующему по высоте - грудному,
- в качестве средства релаксации голосовых складок и
- запуска фонационной функции трахеи (или по привычному - для выработки грудного резонирования).

2. ***Грудной.*** Режим работы гортани, в котором обычно происходит речь, которым легко издавать громкие звуки, который на слух воспринимается как насыщенный низкими обертонами, называется грудным, нефальцетным, первым у Юссона, «натуральным» в итальянской традиции.

Мы будем называть его привычным термином «грудной». Пожалуй, именно он наиболее соответствует своему названию. Любому человеку, приложившему руку к груди в области трахеи, достаточно более-менее громко что-либо сказать или крикнуть, как он ощутит вибрацию и назовет ее грудным резонированием.

В грудном регистре голосовые складки работают наиболее интенсивно, наиболее плотно смыкаются. На голосовые мышцы дается наибольшая нагрузка, соответственно, на нервную систему тоже. Именно грудной регистр наиболее индивидуален, в нем наиболее выражаются половые и возрастные различия. И именно грудной регистр требует осторожности в обращении, особенно при работе с детьми.

Все проблемы, связанные с мутацией у юношей, порождаются быстрым ростом хрящей гортани и отставанием от хрящей голосовых мышц или наоборот, опережающим развитием голосовых мышц при не сформировавшемся хрящевом остове. Из этого уже ясно, что именно в грудном регистре наиболее ярко проявляются все процессы, происходящие в эндокринологической сфере. Грудной регистр, прежде всего, реагирует на недостаток или избыток каких-либо гормонов. При

кастрации именно грудной регистр сохранял мальчишеский тембр, потому что голосовые мышцы, не получая мужских гормонов, не развивались по мужскому типу.

Поскольку грудной регистр в большинстве случаев является носителем речи, то и народные манеры пения реализуются, как правило, тоже в грудном регистре. Стремясь сохранить максимум речевой выразительности, в грудном регистре поют исполнители эстрадной, поп- и рок-музыки.

В академическом пении грудной регистр используется как основной басами, баритонами и тенорами (в современной модели, которая начала формироваться с тридцатых годов прошлого века). Женские голоса, независимо от типа, используют грудной регистр в малой октаве и в нижнем тетрахорде первой октавы. Меццо-сопрано и некоторые драматические сопрано в особо эмоциональных фрагментах экспрессионистской музыки поднимаются в грудном режиме до соль-ля первой октавы, но это редко кому удается делать красиво.

Детские голоса могут использовать грудной регистр до его верхнего предела (ре-ми второй октавы) - вспомните Робертино Лоретти. В хоровой практике мальчики и девочки, от природы поющие грудным регистром, автоматически зачисляются в партию альтов и голоса их так и называются - альты. Но это совсем не значит, что так и надо, что так и должно быть. Детям так же, как и женщинам, опасно использовать грудной регистр выше пределов, установленных природой: ми-фа первой октавы. Мужчинам можно петь грудным регистром в первой октаве (при определенных условиях), а детям и женщинам нельзя (ни при каких условиях!).

3. ***Фальцетный.*** Следующий регистр наиболее сложен терминологически, ибо в профессиональном академическом пении в него входит и мужской фальцет, и женский медиум, и женский головной, и детский фальцет, и все варианты так называемого «микста на основе фальцета» (очевидно, в отличие от «микста на основе грудного регистра»), и то, что называют «плотный фальцет», или «опертый фальцет». Этой же регистровой механикой поют мужчины, умеющие имитировать женский голос или взявшие женскую манеру пения как основную, так называемые «мужские сопрано» и «мужские меццо-сопрано», которые еще иногда называются почему-то «контр-тенорами».

Фальцетный регистр, независимо от типа голоса и пола, имеет примерно одинаковый диапазон: от нижнего тетрахорда малой октавы до первых тонов (до-ре) третьей октавы (это в среднем). Наиболее удобное звучание фальцетный регистр имеет примерно от соль первой до соль второй октавы (ниже и выше - требует специальной подготовки). Единство

механики и физиологии голосообразования фальцетного регистра у детей, мужчин и женщин наиболее убедительно доказывается способностью мужчин имитировать женские голоса и способностью детей петь в академической женской манере (и мальчиков, и девочек) и достигать большого сходства, причем, не только тембрального, но и по силе звука и по диапазону, который и дети и мужчины могут полноценно озвучить.

Существующее мнение, что фальцетный регистр беден тембрально и невыразителен эмоционально, ни на чем не основано. У непоющего, необученного человека грудной регистр может быть также беден и невыразителен, как и фальцет.

Дети, от природы поющие фальцетным регистром, в хорах зачисляются в партии первых и вторых сопрано и дискантов, и их голоса получают наименование «сопрано» или «дискант». Главное, что надо иметь в виду детскому хормейстеру, - не существует в природе дифференциации детских голосов на альты и дисканты. Это не более чем хоровые партии, хоровая номенклатура. У каждого ребенка нужно развивать равноценно и грудной и фальцетный регистры, они свободно могут справляться как с сопрановой, так и с альтовой тесситурой и диапазоном.

4. ***Свистковый*** или ***флейтовый*** регистр в природе включается обычно у детей первых лет жизни в экстремальных ситуациях, жизненных или игровых. Он служит для выражения крайнего эмоционального возбуждения, обладает очень высокой интенсивностью, даже до невозможности окружающими его выносить сколько-нибудь долго и располагает очень большими звуковысотными возможностями, вплоть до четвертой октавы. Понятно, почему малыши охотно используют свистковый регистр для терроризирования родителей в местах общественного пользования. В старшем возрасте произвольный выход на свистковый режим бывает затруднен стеснением и отсутствием мотива. У мужчин свистковый регистр иногда называется фистулой и дает вместе с фальцетом полноценный женский диапазон.

Этот регистр называется свистковым по причине полной аналогии механизма его возникновения с губным свистом и тембрального сходства с любым свистящим тоном, в т.ч. с тембром флейты.

Не все профессиональные певицы владеют этим регистром и не у всех он равноценен по тембру фальцетному. Как правило, свистковый регистр дает певице дополнительные возможности для исполнения виртуозной музыки, в т.ч. стиля «бельканто». В отечественной традиции этим регистром владели обычно легкие сопрано. В западноевропейской традиции этим механизмом пользовались все женские голоса, в т.ч. россиниевские колоратурные меццо-сопрано.

Информация о регистровой механике голоса будет неполной, если не сказать о важнейшем факторе, который почему-то не исследуется и не интересует певцов и певиц, хотя он очень ярко проявляется в регистровой механике, особенно на начальном этапе обучения.

Крайне важно понять, что по звуковысотности регистры не стыкуются между собой, а их диапазоны накладываются друг на друга по звуковысотной шкале. Так, первая октава может быть озвучена и грудным, и фальцетным регистрами, а вторая - и фальцетным, и свистковым. Мало того, очень узкий участок диапазона (ДО-МИ 2-й октавы) может быть озвучен сразу тремя регистрами. Для грудного это будут предельно высокие тоны, для фальцетного - центральные, для свисткового - очень низкие. **Существует механизм автоматического перевода гортани из одного режима работы в другой. Механизм этот работает скачкообразно по пороговому принципу. Назовем его межрегистровым пороговым эффектом, или регистровым порогом.** Если мы будем увеличивать интенсивность штро-баса (т.е. повышать давление воздуха на голосовые складки), то гортань может отреагировать только двумя способами: либо складки разомкнутся и звук прекратится, либо складки сомкнутся плотнее и возникнет фиксированный тон в грудном регистре. Если повышать интенсивность грудного звука и петь все выше, то раньше или позднее произойдет то, чего так боятся певцы: «срыв» голоса, «петух». На самом деле это срабатывает регистровый порог, и гортань защищается от перегрузки, меняя режим работы на более легкий и экономичный - фальцетный.

То же самое происходит с фальцетом у необученных певиц, когда в районе ФА-СОЛЬ второй октавы голос «киксует», пропадает звучность, «опертость». Голос может подниматься выше, но уже в каком-то другом качестве - в свистковом регистре. Причем, чем выше, тем лучше звучит этот регистр, появляется ощущение «опоры», головное резонирование, но ... на звуках третьей октавы, которые берутся легко и совсем не ощущаются как предельные. Все верно! Так же, как ДО второй октавы - предельно высокая нота для грудного режима, и средняя для фальцетного, так же и ДО третьей октавы - предельно высокая нота для фальцетного, но средняя для свисткового.

Необходимо отметить, что между фальцетным режимом и свистковым у девочек и женщин часто обнаруживается некая разновидность фальцета, имеющая пороговый переход к более низкому фальцету и более высокому свистку. Хормейстерами и вокальными педагогами это воспринимается чуть ли не как заболевание. Не надо бояться: это признак очень больших возможностей голосового аппарата - и звуковысотных, и динамических.

Очень важно понять, что возможности приспособления голосовой щели к разным, постоянно меняющимся условиям подскладочного давления и акустического сопротивления безграничны. В рамках одного и того же физиологического механизма - режима работы гортани (регистра) голосовые складки могут дать очень большое количество вариантов глубины и плотности смыкания, соотношений фаз смыкания и размыкания. На этом основано тембральное богатство певческого голоса и бесконечное разнообразие красочной палитры.

Именно эта особенность функции гортани породила представление о возможности существования некоторых промежуточных режимов работы гортани - «смешанного регистра». Природа работает по двоичному принципу - «все или ничего». Сколько бы ни напоминала работа гортани в грудном регистре фальцетный (мягкий, светлый, проточный тон), все равно это будет грудной механизм до тех пор, пока не сработает пороговый эффект, и гортань не перейдет в фальцетный режим, который, в свою очередь, может плотностью и глубиной смыкания напоминать грудной (плотный, яркий, «опертый» тон). Пороговый эффект может быть незаметен для слушателя, но он неустраним принципиально. Искусство управления регистрами состоит в том, чтобы максимально приблизить характер смыкания, например, грудного режима к характеру смыкания фальцетного. Естественно, при этом они сблизятся по тембру, и будет возможно преодоление порога незаметно для слушателя.

Методика выравнивания регистров хоровых голосов

В основе методики выравнивания регистров мужских голосов лежит методика прикрытия, женских - методика округления.

С проблемой прикрытия и округления звука связан момент выравнивания, сглаживания регистров, так как при смешении головного и грудного звучания голос приобретает ровность на всем диапазоне.

Если прикрытие производится через расширение нижней части глотки, то округление звука осуществляется путем куполообразной формы мягкого нёба.

Методика прикрытия

Прикрытие - вокальный прием, применяемый певцами-мужчинами при формировании верхнего участка диапазона голоса выше переходных звуков.

Сущность приема прикрытия в том, что, употребляя гласные *у* и *о* (создавая большую полость в глотке), т. е. увеличивая импеданс, на переходных звуках и выше, певец снимает излишнее напряжение с голосовых складок, облегчая их переход на смешанное голосообразование. Таким образом, появляется возможность петь верхний отрезок диапазона голосом, полноценно окрашенным головным и грудным резонированием.

Импеданс (*лат.* - препятствие) - обратное акустическое сопротивление, которое испытывают голосовые складки со стороны ротоглоточного канала. Импеданс снимает часть нагрузки с колеблющихся голосовых складок в их «борьбе» с прорывающимся подскладочным давлением. Рентгенологические исследования Л. Б. Дмитриева показали, что гортань у каждого из оперных певцов занимает определенное положение, и вход в нее всегда суживается, чем отделяется надсвязочная полость от ротоглоточного рупора[14]. В результате из полости гортани создается своеобразная предрупорная камера, в которой может развиваться сопротивление. Создание импеданса - противодавления в надставной трубке - является, по мнению ученого, важнейшим акустическим механизмом в работе голосового аппарата. Постановка голоса связана с нахождением такого импеданса, который обеспечивает оптимальную работу голосовых складок. Величина импеданса зависит от *длины ротоглоточного канала, *наличия в нем сужений, *формы полости. Сравнительно более длинные и массивные голосовые складки низких мужских голосов требуют большего импеданса, для легких, высоких голосов, имеющих маленькие голосовые складки, характерен небольшой импеданс. Подгонка, подбор наиболее выгодного положения гортани при создании условий для возникновения импеданса составляют один из самых важных моментов в процессе постановки голоса.

Прикрытие звука следует начинать примерно за кварту до верхних переходных нот. По мере повышения звука голос округляется, делается более объемным и как бы округленным, а затем это округление переходит в прикрытие, то есть голос настолько округляется, что начинает звучать притемнено, наподобие звука *у*. Иногда для этой цели употребляется звук

---

[14] Ротоглоточный рупор – воздушное пространство, ограниченное снизу поверхностью голосовых складок, с боков и сзади – стенками гортани, глотки, щек, сверху – мягким и твердым нёбом, спереди – зубами и губами, выходом в окружающее пространство. Внутреннюю конфигурацию рупора могут очень сильно менять: язык, обладающий большой подвижностью, надгортанник и весь комплекс мышц входа в гортань. Подвижным является мягкое нёбо, регулирующее проход воздуха и, соответственно, звуковые волны в носовую полость. Решающее значение для объема и формы рупора имеет подвижность нижней челюсти. Есть данные о важности для пения состояния зубов.

о. По мнению солиста Большого Театра, профессора Московской консерватории Юдина С.П: "прикрытие обусловливается опорой дыхания, расширением щели и соответствующим этому расширению заполнением ее выдохом и формированием нижней части глотки на гласную *у*. Открытое звучание связано с отсутствием опоры дыхания, с сужением голосовой щели и формированием глотки на гласную *а*".

Появление открытого звука в верхнем регистре связано с перенапряжением голосовых складок, которые работают на грани срыва. Певец при таком пении теряет тембр голоса, динамическую и техническую гибкость. Обычным спутником открытого звучания голоса является горловой тембр.

Показателем правильно организованного перехода от одного регистра к другому является сохранение вибрато на каждом звуке, вырабатываемого под сознательным контролем ученика.

Прикрытие готовится ощущением зевка, ощущением головного резонирования.

Современное классическое звучание голоса требует «близкого прикрытия», при котором звуки верхнего регистра, приобретая большую объемность и округлость, не теряют своего блеска и полетности. Правильно сформированное прикрытие позволяет достичь ровного единотембренного звучания на всем диапазоне голоса, что и является критерием выстроенности голоса.

В настоящее время существуют **три точки зрения** на выравнивание регистров мужских голосов[15]:

1. Правильное тембральное (микстовое) оформление звука вырабатывается сначала на центральной части диапазона, затем распространяется на верхний участок (Нестеренко Евгений, Тиц Гуго Ионатанович, Батурин Александр Иосифович, Горячкин В.).

Перегрузка голоса в средней части диапазона влечет проблемы неровности звучания регистров, затруднений с верхними нотами и т.д. Переходные ноты следует прикрывать. Начинать прикрытие надо за один-два тона до переходных звуков и далее распространять прикрытие на весь верхний участок диапазона. При такой манере у певца создается впечатление, что верх берется прикрыто, а низ открыто. Регистровый переход не исчезает, а смягчается за счет плавного вхождения грудного звучания в микстовое, прикрытое. Голос звучит довольно ровно, и многие профессиональные певцы успешно пользуются такой манерой прикрытия.

При изменении гласных изменяется форма нижней части глотки.

Так, на гласной *у* она расширена, звук имеет темную окраску.

[15] Яковлева А. «Выравнивание мужских голосов».

На *а* глотка сужена, звук тяготеет к светлому открытому тембру.

Гласные *о, э, и* являются промежуточными между *у, а.*

В целях достижения прикрытия отдельных гласных рекомендуют петь *а* с призвуком *о, и* - с призвуком *ю, е* - с четким переходом на прикрытое э. Призвуком *у* надо пользоваться осторожно.

Г. Тиц и Е. Нестеренко рекомендуют при движении вверх соблюдать следующий принцип: идти от светлого гласного к темному в сочетании слогов *ля-а, лё-о, лю-у;* используют упражнения в интервале октавы с опеванием верхнего звука на чередующихся гласных *а – о.* «Пока певец поет нижний «до», я прошу его мысленно представить верхнюю ноту и, ничего не меняя, перевести звук плавно, но без портаменто».

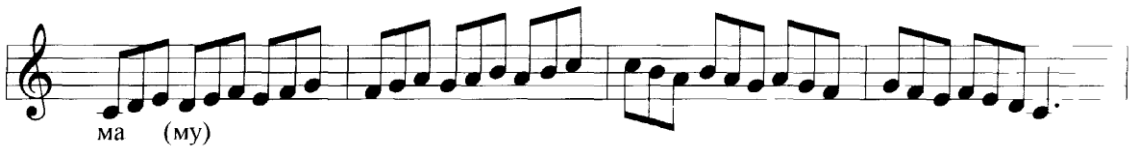
Тиц и Нестеренко считают, что в освоении верхнего участка диапазона мужского голоса наиболее удобной гласной является «э» с элементами звучания «е», «и», как в сочетании «эй».

Нестеренко считает, что к формированию верхних прикрытых звуков следует переходить лишь после того, как найдено и закреплено нужное звучание в средней части диапазона. Поиск рекомендуется начинать с примарных тонов, т.е. звуков, которые среди других средних тонов звучат наиболее естественно.

При излишне открытом звучании голоса в средней части верхние звуки оказываются перекрытыми. При густой компактной середине верхний регистр трудно прикрывать.

Звуки верхнего регистра целесообразно формировать при мягкой атаке, распевно, но очень активно, на опоре, свободно и легко. Высокие ноты не должны выпадать из общей линии звуковедения, отличаться по силе от других звуков мелодии. Недопустимо форсирование звучности. При пении прикрытым звуком следует сохранять ощущение певческой опоры и головного резонирования. Крайним высоким звукам голоса свойственно некоторое осветление тембра. При формировании звука следует учитывать регистровые свойства голоса, границы регистров и использовать то звучание и тот механизм звукообразования, которые присущи данному типу голоса на данном участке диапазона.

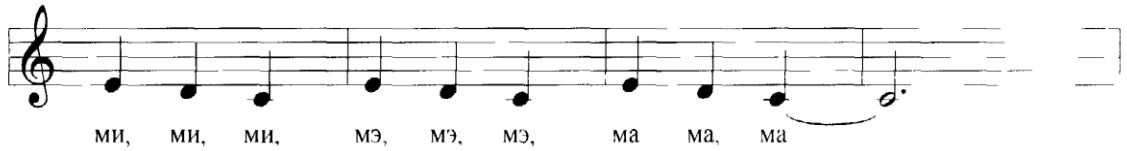
Профессор Батурин очень активно использует сонорные согласные *м, н,* которые способствуют хорошему ощущению головного резонирования (упражнения нисходящие). Гласные э, на верхнем участке *у (му).*



Нестеренко считает, что для высоких голосов полезны гласные *е, и,* которые дают близкий, светлый звук; для низких голосов - *ё, о, ю, у.* Работая с басами, считает важным сформировать центральную рабочую октаву (для басов - с - с1, для баритонов - е - е1).

2. Нахождение смешанного голосообразования на нижних звуках и распространение этого звучания на верхний участок диапазона (Соткилава Зураб Лаврентьевич, Аден Г.). За счет этого голос на всем диапазоне звучит ровно и не требует никакого изменения манеры звукообразования на верхних нотах. Это так называемый единорегистровый принцип построения диапазона.

Соткилава считает - у тенора звук с первой ноты должен резонировать в верхней части лица, быть хорошо поддержан дыханием, но при этом не должен быть прижатым и плоским. По его понятиям прикрытие - это регистровое приспособление, перестройка в механизме звукообразования. Он ищет правильный звук, не округляя звуки; прикрытый механизм при хорошем резонировании от f до f1. Использует слоги *гни, гнэ, хэйн, вэйн.*



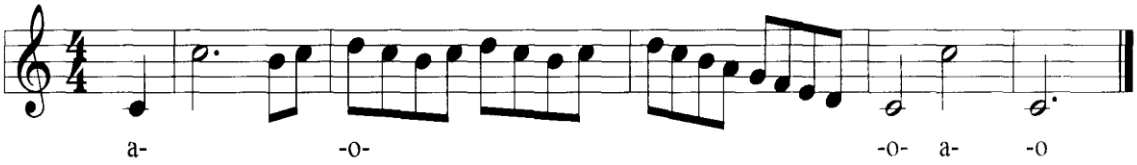
На нижнем участке диапазона, обычно имеющем ярко выраженное мощное грудное звучание, на piano добиваются фальцетного характера смыкания голосовых складок, затем постепенно включают фальцетное звучание в естественное для этих нот грудное, образуя микст. Такой принцип смешанного голосообразования основан на сознательном владении грудным и фальцетным механизмом работы голосовых складок.

3. Нахождение верхнего прикрытого механизма звучания необходимо прямо на переходных нотах, а затем постепенное спускание этого характера звучания на центральную часть диапазона[16] (итальянская школа, маэстро Барра, Коррадетти И.). В этом принципиальное отличие итальянской и русской вокальных школ.

Упражнения 4, 5, 6, 8 из методики профессора Птицы.

В упражнении рекомендуется движение вверх от светлого гласного к темному в сочетании слогов *ля, лё, лю.* Полезно упражнение с интервалом ч.8, с опеванием верхнего звука на чередовании гласных *а - о*.

[16] Вопросы вокальной педагогики, вып. 5, стр. 80



Известный американский педагог и ученый Д. Стенли придерживается изолированного развития фальцетного и грудного звучания по всему возможному для них диапазону и, пока певец не овладеет этим приемом, не допускает их смешения. Ровность голоса достигается тогда, когда певец свободно владеет двумя видами работы голосовых складок, т. е. фальцетным и грудным голосообразованием на всем диапазоне. Тогда он на любом звуке может включить тот или иной регистр в чистом виде или использовать любой характер их смешения.

<u>ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЕ ПРИНЦИПЫ</u> при сглаживании регистров мужских (и женских) голосов:

- начинать работу обязательно с выработки базисных навыков:
  - a) основы дыхания (грудобрюшное, мягкая атака),
  - b) выработка кантилены,
  - c) близкий собранный звук в центральном участке диапазона,
  - d) озвучивание головным резонатором,
  - e) вибрационные ощущения голоса,
  - f) верная динамика (не форсированная);
- правильно тембрально оформить звук в примарной зоне диапазона;
- использовать темные гласные у низких голосов и более светлые у высоких;
- следить за стабильностью гортани в пении и всех других составляющих частей глотки;
- в низком регистре в голосе должны присутствовать 20 - 30 % звучания головы, а в верхнем - грудное резонирование;
- округление голоса перед переходными нотами (на терцию, кварту заранее).

Из методического опыта профессора Ленинградской консерватории И. И. Плешакова

Придерживаясь традиций русской вокальной школы, Иван Иванович Плешаков в начале обучения занимался голосообразованием и освоением

голосоведения на центральном участке диапазона[17]. Как известно, именно в этом отрезке диапазона начинающие певцы чувствуют себя наиболее уверенно. Работа над голосообразованием в центре диапазона начиналась с поисков тона, имеющего наилучшее звучание.

ЭТАП 1. Плешаков, прежде всего, с помощью работы над окраской тембра голоса воспитывал определенные мышечно-слуховые ощущения, которые обучающийся должен был запоминать. У Р. Юссона этот прием вокального воспитания назван «способом непосредственного воздействия на тембр гласных». Однородность звучания достигалась с помощью некоторых мышечных установок, на первом этапе ограничиваемых двумя из них. Это было, во-первых, требование формирования гласных в высокой певческой позиции и, во-вторых, одновременно эластичная опора их на дыхание.

И. Плешаков указывал на необходимость использования головного, высокого звучания, часто употребляя выражение - «купол». Перед началом звука предлагалось сохранить положение, которое мягкое нёбо занимало при вдохе, то есть приподнятое.

В вопросе о певческом дыхании И. Плешаков разделял общепринятое положение, согласно которому наиболее целесообразно применять косто-абдоминальный или нижнереберно-диафрагматический тип дыхания. При вдохе предлагалось ощущать движения нижних ребер в стороны, а также натяжение мышц спины. Набирать дыхание он считал наиболее разумным одновременно через рот и нос. Постоянно внимание заострялось на предупреждении перебора дыхания, особенно перед пением в высокой тесситуре. В этом случае И. Плешаков предлагал ощущать активность мышц в области подложечки.

Часто употребляемым выражением И. Плешакова было «взять звук на себя». Оно ориентировало ученика на необходимость задержки дыхания в певческом положении и создание должного подсвязочного давления. Вообще, это выражение («пой на себя») встречается и у многих других педагогов и является образной установкой петь на *удержанном дыхании,* а не на «вытолкнутом из себя». В случаях потери ощущения опоры дыхания И. И. Плешаков рекомендовал также такое упражнение, как стон на выходе с выговариванием гласного *А*. Затем, когда студент ощущал движение мышц, он переходил на пение этого же гласного. Представляя всю сложность работы над координацией певческого дыхания и других компонентов голосового аппарата, И. Плешаков весьма осторожно вмешивался в процесс дыхания. Основным критерием

[17] Васильев Б. И. Из методического опыта профессора Ленинградской консерватории И.И. Плешакова // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 6. - Л.: Музыка, 1982.

правильности функции дыхания было для него естественное звучание голоса. Если даже респираторные движения ученика не полностью соответствовали его взглядам, а звучание голоса отвечало профессиональным требованиям, то он не вносил существенных изменений в процесс дыхания.

Аналогичной была позиция И. Плешакова в отношении положения гортани во время пения. Гортань не ставилась специально в то или иное положение. Звучание голоса подсказывало, надо ли обращать внимание на ее установку. Если плохое звучание голоса певца сопровождалось перемещением гортани то вверх, то вниз, тогда предлагалось установить ее в положение чуть ниже занимаемого уровня состояния покоя. Обычно это достигалось с помощью ощущения легкого полузевка при взятом дыхании. Профессор никогда не устанавливал меру открытия рта, ибо она определялась качеством звука. Ученику предлагалось не зажимать челюсть, разрешая ею свободно двигать.

Центральное место в процессе воспитания певца занимала работа над связным, кантиленным голосоведением. Она начиналась с пения первых несложных упражнений. Всячески поощрялось намерение ученика петь легато. Певцу необходимо выработать плавный и постепенный выдох, обеспечивающий длительное фонирование. И. Плешаков, добиваясь кантиленного пения, легато, приучал своих студентов к экономному распределению запаса воздуха без толчков на всю музыкальную фразу.

Из трех способов атакировки звука применялась, как правило, мягкая атака. Однако в начале обучения, если студент вяло начинал звук, использовалась и твердая атака. Она вызывала активное включение связок, звук приобретал яркость, силу, интонационную точность. В этих случаях применялись сочетания гласных с согласными Б, Д, Р, Т (ба-бе-би-бо-бу, да-де-ди-до-ду, бра-..., тра-...). Мягкая атака достигалась с помощью сочетания гласных с согласными М, Л (ма-мэ-ми-мо-му, ла...). Одним из приемов атаки звука при исполнении высоких нот (головной регистр) был стон, когда звук начинался в высокой певческой позиции с ощущением «купола» и на хорошей, эластичной опоре дыхания. Этот прием помогал избегать жесткого удара по связкам - недостатка, особенно мешающего свободному владению верхним регистром.

И. Плешаков использовал небольшой комплекс вокальных упражнений, простых по мелодии и ритму. Каждое упражнение выполняло определенную техническую задачу, а в совокупности все они охватывали основные варианты наиболее распространенных последовательностей. В упражнениях использовались гласные А, Е, И, О, У, Э с согласными звуками, однако предпочтение отдавалось гласному О.

По мнению И. Плешакова, О помогает избежать некоторой обеленности звучания гласного А, а также зажатости Е и И - недостатков, часто встречающихся у начинающих. Даже тогда, когда гласные формировались певцом сравнительно правильно, все же предпочтение отдавалось О, как наиболее эффективно округляющему звуку и наталкивающему ученика на мышечно-слуховые ощущения прикрытия голоса. В отдельных случаях, при правильно сформированном У (свободном от зажатия стенок глотки), И. Плешаков довольно часто использовал в упражнениях этот гласный. Он говорил, что при пении У необходимо ощущать больше, чем на других гласных, расширение глотки. Ученик должен воспринимать свое певческое У на центральной части диапазона приглушенно.

ЭТАП 2. После усвоения правильного голосообразования и голосоведения в центральном отрезке диапазона наступал следующий этап воспитания голоса - начиналась работа над переходными тонами и верхним регистром.

Основная задача при овладении переходными звуками и верхним регистром состояла в том, чтобы освоить прием прикрытия. В классе профессора И. Плешакова прикрытие звука достигалось с помощью таких изменений в работе голосового аппарата, как смешивание регистров и поиски формы ротоглоточного рупора, играющего особую роль в освоении притемненного звучания.

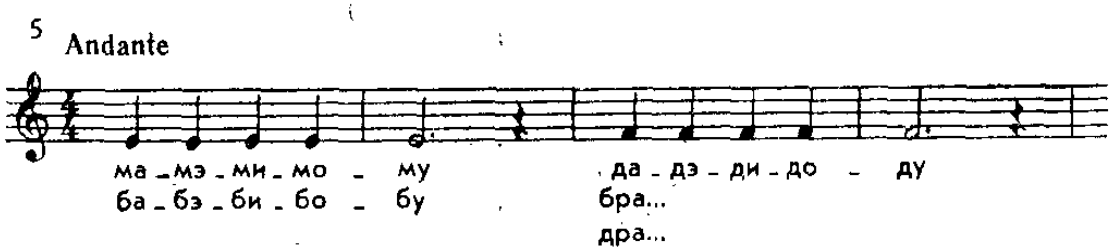
Воспитание резонаторных ощущений, способствующих смешанному характеру звукообразования, когда одновременно ощущалось грудное и головное резонирование, осуществлялось с помощью упражнений, применявшихся при работе над центром. Поднимая эти упражнения на высоту, предшествующую переходным тонам и далее, И. Плешаков неизменно требовал петь их, формируя звук в высокой позиции («куполе») и сохраняя эластичную опору на дыхание. Звук предлагалось мягко опирать на грудь. Чем выше поднимался голос, тем «собраннее, острее» предлагалось его ощущать. Индивидуальные особенности певца подсказывали, какое соотношение грудного и головного резонатора наиболее целесообразно. Например, обладателям низких голосов предлагалось использовать активнее грудной резонатор, а тенорам - головной. Обязательным считалось применение и того, и другого. Следует заметить, что умение произвольно менять соотношение грудного и головного резонаторов появлялось после усвоения ощущений головного резонирования, которому придавалось большое значение.

Правильная организация ротоглоточного рупора при поисках импеданса велась в классе И. Плешакова с помощью упражнений, построенных в основном на гласных О и У (см. упражнения). Необходимо еще раз подчеркнуть, что мышечно-слуховые ощущения, способствующие

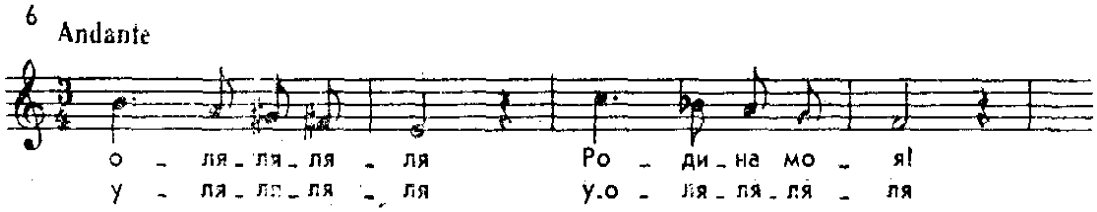
прикрытию звука, вырабатывались сначала на центре диапазона, а затем переносились на переходные ноты и головной регистр. В прикрытии голоса при переходе его из грудного регистра в головной важную роль играет правильное определение переходных нот у каждого из мужских голосов.

УПРАЖНЕНИЯ И. И. ПЛЕШАКОВА

1. Упражнение предназначено для выравнивания гласных. Гласные должны формироваться в высокой певческой позиции с эластичной опорой на дыхание. Предлагается ощущение звучания гласных в «куполе» (головной резонатор) с мягкой опорой на грудь. Исполняется в медленном темпе.

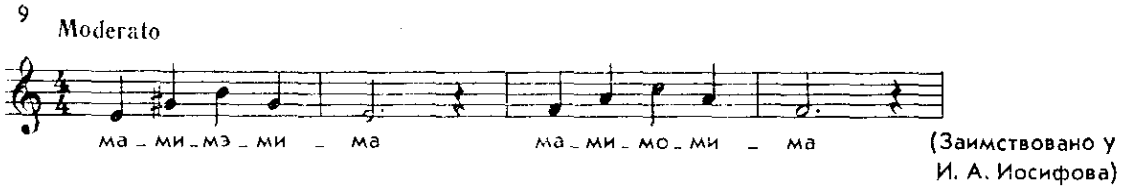


2. Упражнение помогает переносить высокое звучание на все последующие звуки, способствует выравниванию голоса, воспитывает навыки смешивания регистров: головного и грудного. Начинается упражнение с гласного О или сочетания У и О. Можно исполнять с текстом: «Родина моя».

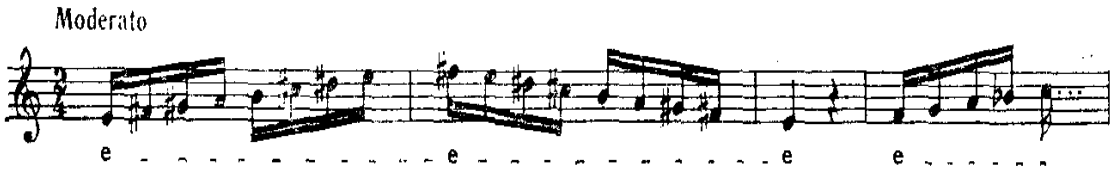


3. Упражнение помогает ощутить свободное грудное резонирование, а также способствует выработке навыков певческого дыхания. После короткой музыкальной фразы предлагалось сбросить оставшееся дыхание и сразу после нового вдоха мягко атакировать звук. Обратить внимание на точное выполнение ритмического рисунка.

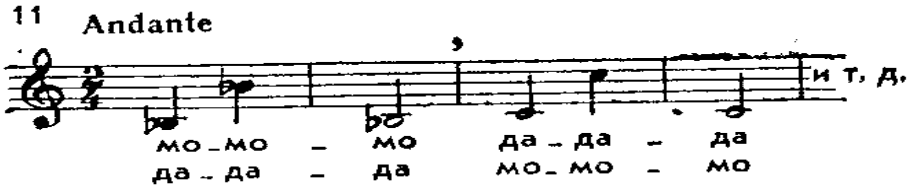
4. Упражнение для соединения грудного и головного регистров. Особое внимание требует свободное, «проточное» и высокое звучание нижнего звука, а также активизация дыхания при движении вверх. Одновременно предлагается ощущать активность мышц в области подложечки.



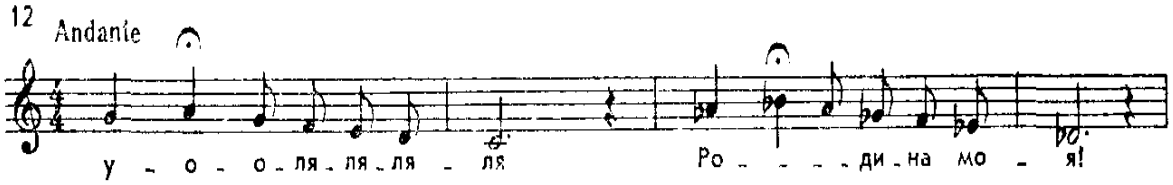
5. Упражнение способствует овладению головным регистром и расширению диапазона голоса. Вырабатывает подвижность. Исполнять в среднем и быстром темпе. Чаще применяется в работе с тенорами.



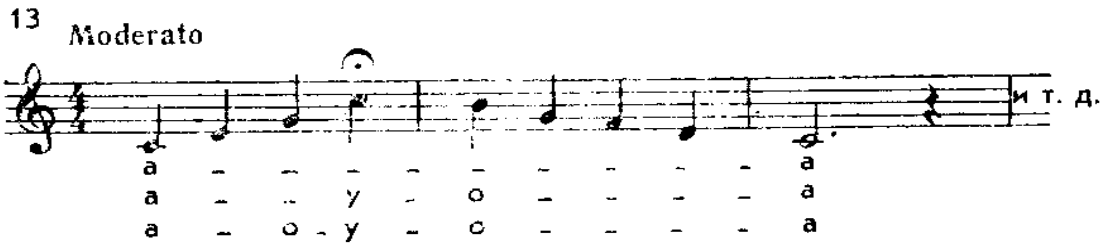
6. Упражнение для соединения грудного и головного резонирования. Верхний звук предлагается посылать в твердое нёбо, к передним зубам, и ощущать мягкую опору на грудь.



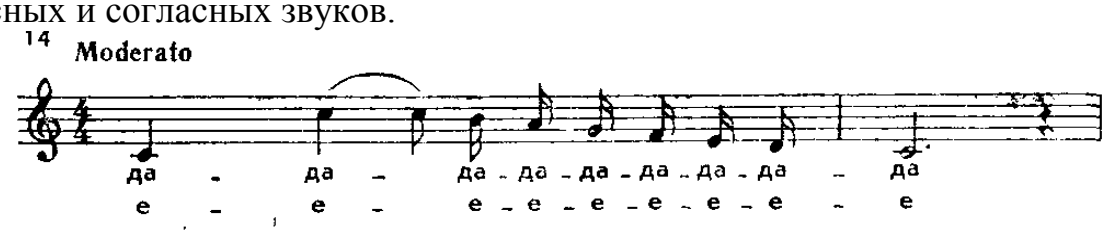
7. Упражнение помогает вырабатывать прикрытие звука. Гласный У движением на секунду вверх переводится в гласный О, затем следует нисходящий тетрахорд. Задача состоит в том, чтобы ничего не менять при переходе от первого тона ко второму. При этом в момент перехода предлагается ощущать поднятие мягкого нёба. Исполняется с мягкой атакой, звучность mezzo forte. Иногда пропевается со словами: «Родина моя».



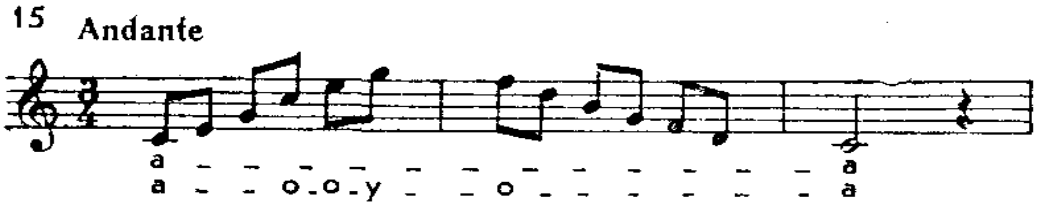
8. Упражнение для смешивания грудного и головного регистров. Используется для закрепления приема прикрытия звука. Гласный А при движении на квинту надо округлять, думая об О. Часто на верхнем звуке полезно использовать гласный У, смешанный с О.



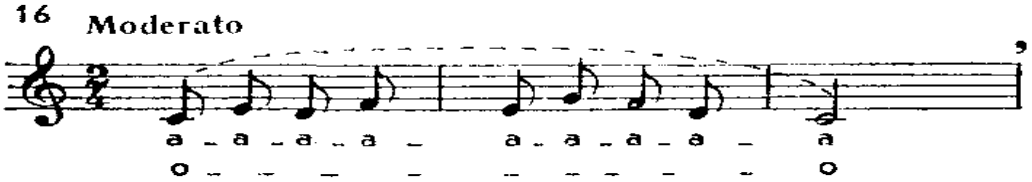
9. Упражнение для смешивания грудного и головного регистров помогает осваивать верхний отрезок диапазона. На нисходящей гамме предлагается сохранять высокое звучание голоса. Употребляются различные сочетания гласных и согласных звуков.



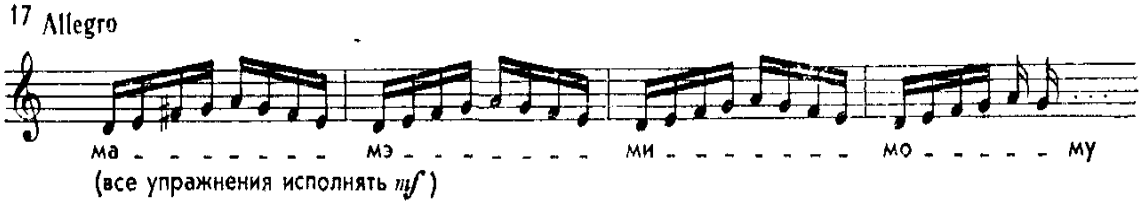
10.Упражнение применяется при большом диапазоне голоса. Способствует соединению регистров и выравниванию звучания. При движении вверх на четвертом звуке гласный А округляется. Иногда на самой высокой ноте гласный А смешивается с У.



11.Упражнение способствует выработке плавного голосоведения. Исполняется в среднем темпе. Звучность - mezzo forte.

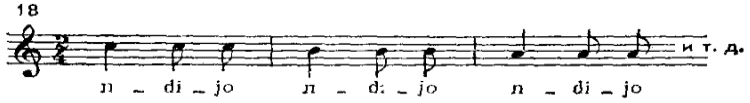


12.Упражнение направлено на выработку подвижности голоса. Способствует выравниванию звучания гласных и освобождению гортани от ненужного напряжения.



И. А. Иосифов и традиции болгарской школы пения

В методических требованиях русской и болгарской школ много общего[18]. Познакомимся вкратце с основными методическими установками преподавателей кафедры сольного пения Софийской консерватории. Большинство педагогов с первых же занятий уделяет основное внимание *тренировке дыхания на упражнениях с пением и без пения*. Некоторые профессора, например, Г. Златев-Черкин и Ц. Дьякович, всегда начинают урок с упражнения, которое помогает *выработать ощущение высокой позиции тона*:



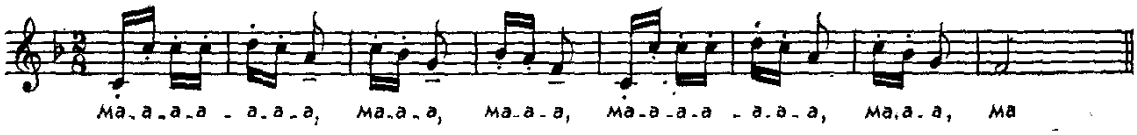
Первую ноту ученик берет с закрытым ртом. Затем, стремясь сохранить высоту позиции, поет следующие тоны с произнесением слогов. Транспорт этого упражнения не должен превышать для сопрано *фа*^{2}, меццо-сопрано ре^2, тенора фа^1, баритона ре^1. На занятиях настойчиво ведутся поиски свободного положения нижней челюсти. Для приобретения свободы и эластичности языка дают упражнения на йотированные гласные ja, je, ji, jo.ju.

В начале обучения развитие голоса происходит *на ограниченном отрезке диапазона*. Границы его постепенно расширяются. Болгарские педагоги не спешат с овладением верхним регистром, но и не избегают работы на высоких тонах, так как при этом тренируются определенные группы мышц. *Достигнув* высокой позиции звука, глубокого дыхания, максимального использования *резонаторов на средней части диапазона, можно смело расширять диапазон.*

На начальном этапе обучения не упускается из виду и психологическая сторона этого процесса. Обилие нового материала и требований не должно подавлять ученика и лишать его уверенности в себе.

Совершенствуя технику певца, педагоги много работают *над движением и над staccato, что активизирует диафрагму и уточняет ориентацию в верхней позиции тона*.

[18] Сопина В.Г. И.А. Иосифов и традиции болгарской школы пения // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 6. - Л.: Музыка, 1982.



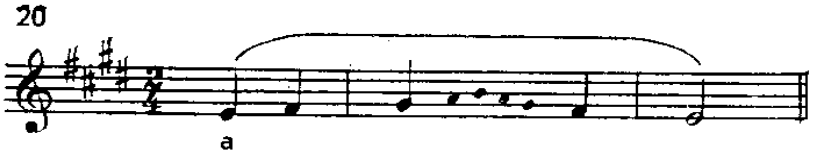
Первое упражнение предназначено *для развития дыхания и движения*; в нем усложнение происходит за счет добавления верхней или нижней мелодической квинты. Второе упражнение исполняется скорее как прерванное legato с опорой на обозначенные черточкой ноты. Над staccato работают со всеми и постоянно, начиная с первых курсов.

Болгарские педагоги *для выравнивания певческого тона пользуются смешением гласных* (поешь «а» - думай об «у»). Они признают *прикрытую манеру пения*, *рекомендуя*, по единодушному мнению кафедры, *округление переходных звуков* (при условии постепенного округления и предыдущих). В идеале голос певца всегда должен звучать не открытыми гласными, а округленными. «Ровный голос на всем диапазоне - единственная правильная школа для певцов всех национальностей», - так думают болгарские педагоги, и с этим нельзя не согласиться. Эту мысль в 1957 г. на вокальной конференции в Софии развил профессор И. Иосифов, ведущий представитель кафедры сольного пения консерватории.

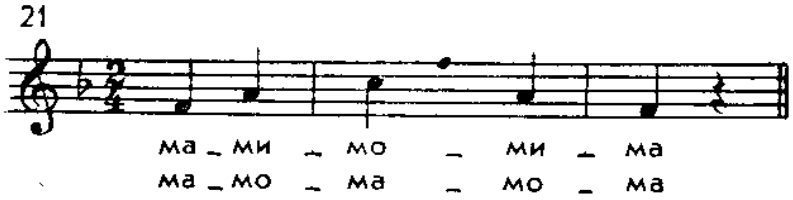
С первых уроков профессор Иосифов сосредоточивает внимание студента на дыхании. Хорошо организованная дыхательная энергия определяет певческое состояние организма, влияет на силу звука, тесно связанную с работой гортани и артикуляционного аппарата. Если профессор констатирует недостаточно организованное дыхание и студент при этом не может себя проконтролировать, то ученику рекомендуется поступить следующим образом: наклониться, вздохнуть и определить «пояс напряжения» дыхания. Далее, встав в нормальное положение, вспомнить зафиксированный при наклоне «пояс напряжения» дыхания и сохранить это состояние при пении упражнений.

Простые упражнения развивают диапазон, обогащают динамическую палитру, способствуют подвижности голоса. Вот некоторые из этих упражнений:

1. В процессе пения следить за четко выраженным «а» (петитом обозначены ноты, которые нужно представить как перспективу тона).

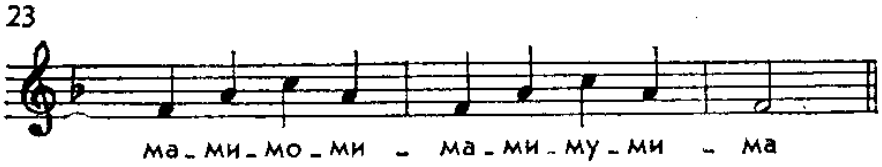


2. Поете трезвучие, думаете о фа[2], как о перспективе тона.

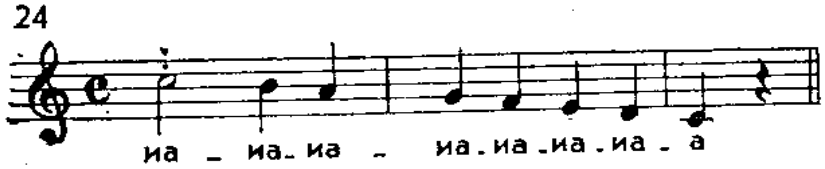


3. Это упражнение, представляющее собой разновидность предыдущего, предназначено для выравнивания центра голоса и поется на любые словосочетания, необходимые для учебной работы.

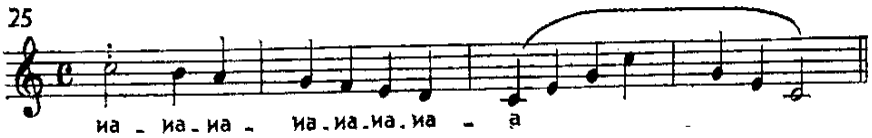
4. Данная комбинация также основана на периодическом возвращении основного тона (по словам И. Иосифова, профессор М. Брандт строила это упражнение на чередовании ми, ма).

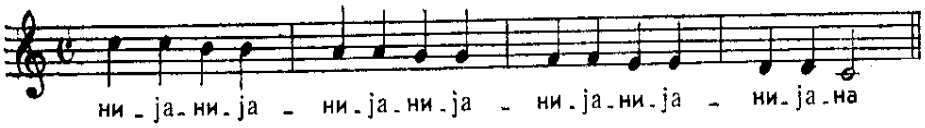


5. При нисходящей мелодии в атаке верхней ноты, в данном случае до^2, представить, что надо петь трезвучие наверх. На первой ноте до^2 взять высоту позиции, как бы для исполнения трезвучия, и сохранять во время упражнения. Ни в коем случае не петь в пассивном состоянии, а с хорошей мобилизацией внутренних сил. Нахождению высокого звучания помогает поднятие мягкого нёба и щек, при обязательной свободе нижней челюсти, слегка отошедшей назад.



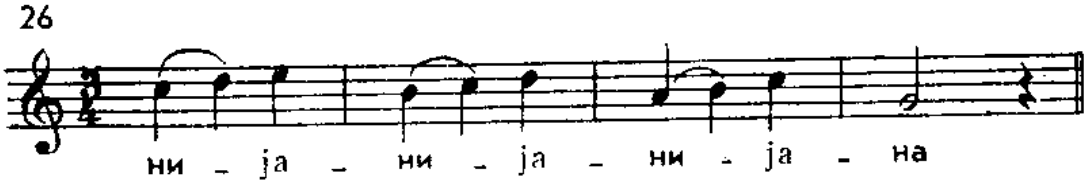
6. Следующее упражнение является вариантом предыдущего и полезно для выравнивания гласных. Блеск и высота позиции «и» должны сохраняться на «а». Важно правильное звучание «и», в противном случае надо заменить очередность гласных, вместо «и» петь «а» (профессор Иосифов практиковал замену гласных в упражнениях: «на - о, на - о...»).





или «на-о»

Выравнивая переходные тоны, профессор Иосифов ищет вначале правильную организацию средних звуков (за квинту до переходных). Все элементы должны быть органично определены на предыдущих нотах и без добавления мышечных усилий перенесены на верхний участок диапазона. Переход в верхний регистр выравнивается с помощью обыкновенного арпеджио, либо упражнений, заимствованных у профессора М. Брандт.



Вокальные упражнения вначале поются на mezzo forte и далее, после овладения необходимой координацией, переходят с той же энергией на piano. Организуя центральную часть голоса, надо приучиться к активной мобилизации организма как бы для пения верхних тонов. Чередующаяся смена высоты звука в мелодии не должна нарушать достигнутого состояния. Обычно неопытному певцу кажется, что на центре можно петь расслабленно (ложное понимание чувства свободы!), но пассивное вокальное состояние никогда не даст свободы звучания верхним тонам. Каждый звук произведения, сам по себе и в соотношении с другими, должен иметь перспективу, нести характер, настроение. Нельзя понять сущности музыкальной интонации, «...если не воспитать в себе до совершенства «вокального», т. е. «весомого», ощущения напряженности интервалов... так, как все великие певцы ощущали в своем голосе каждый тон и его отношения к другим тонам их голосового движения. Это простое явление всегда упускалось из виду. А в нем-то и есть истинный ключ к пониманию всего в музыке...»[19].

Очень важно сохранение певцом эмоционального тонуса организма, характерного для крайних верхних тонов.

Пение с текстом не должно приводить к изменению атаки тона при произношении согласных. Звуковую линию надо вести так, чтобы согласные не меняли качество тона, особенно при ходе наверх. Согласные рекомендуется произносить, дотягивая гласные до конца и присоединяя их к последующему слогу.

На нижних тонах диапазона голоса должно преобладать ощущение высокой позиции, а не мышечное напряжение.

---

[19] Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. V. - М., 1957. - с. 174.

Эти принципиальные установки имеют решающее значение при выполнении всех упражнений. Формирование гласного А должно быть свободным, ему сопутствует широкое положение артикуляционного аппарата. Пусть звучит А, а не Ы.

И. Иосифов очень любил слово «свободно», что перекликается с указанием М. И. Глинки петь «вольно». Надо находить удобное положение всего корпуса и проводить атаку как бы «на себя». Певцу важно найти активное творческое состояние, при котором он может петь, не замечая технических трудностей.

Особенно важно следить за соблюдением свободы в момент вдоха и прикрытия переходных тонов (болгарские коллеги употребляют термин «закруглява»). Если на них утратить ощущение широты глотки, то тон будет восприниматься на слух как стесненный, и этим значительно затруднится овладение верхним регистром.

Для выработки подвижности голоса профессор Иосифов дает различные гаммы, добиваясь ровности звучания без акцентов и crescendo, что безусловно организует внимание певца, обязывая его внимательно распределить энергию дыхания.

На уроках маэстро Барра.

Дженнаро Барра Караччоло (1889 - 1970) - один из выдающихся итальянских оперных певцов и вокальных педагогов, ученик Паоло Тости и Фернандо де Лючия[20].

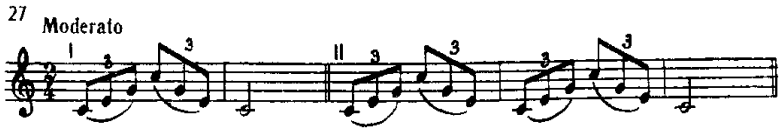
По основным вопросам вокальной методики маэстро Барра придерживался взглядов, во многом совпадающих с установками советской вокальной школы. Каковы же технические навыки, которыми, по мнению маэстро Барра, должен овладеть певец в процессе обучения и совершенствования? Во-первых, это не закрепощенное, эластичное дыхание с ощущением мышечной свободы. Во-вторых, это округленный, прикрытый и в то же время близкий, резонирующий на губах звук. В-третьих, это широкое использование головного резонирования. Технической базой метода маэстро Барра являлись его упражнения. Их семнадцать. Для работы над ними отводилось в среднем 20-25 минут в начале урока; они являлись обязательным компонентом каждого занятия. Упражнения, взятые выборочно, применялись с небольшими изменениями для всех типов голосов в различных тональностях, при транспорте по

[20] Лушин Б. М. На уроках маэстро Дж. Барра // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 6. - Л.: Музыка, 1982.

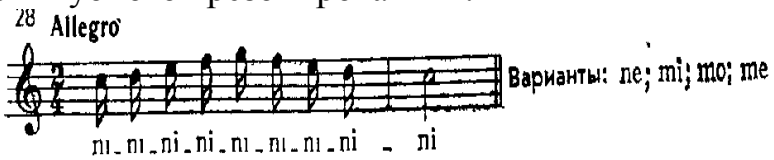
полутонам вверх и вниз. (Комментарии к упражнениям, записанные со слов маэстро Барра, даны в кавычках).

1. Упражнение имеет два варианта. Исполняется в умеренном темпе с закрытым ртом. Артикуляция подготовлена не для произнесения согласных М или Н, а, скорее для смягченного согласного В, при котором губы тесно сомкнуты и воздушная струя с усилием прорывается между ними, вызывая ощущение вибрации. Оно напоминает ощущение, возникающее при пении с приложенной к губам гребенкой, покрытой папиросной бумагой.

«Это упражнение исправляет дыхание, приучает «rilasciare» (то есть освобождаться, снимать мышечные напряжения), а также дает навык «губного» резонирования, вырабатывая близкий звук, ощущаемый на губах, - «il suono labiale».



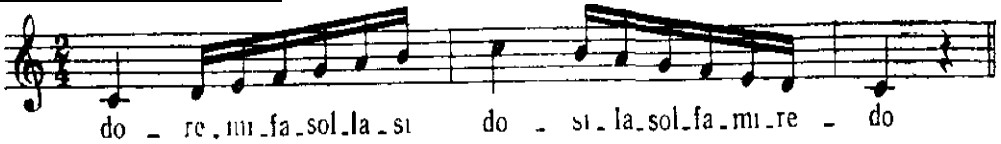
2. Упражнение исполняется в быстром темпе staccato и применяется только для высоких голосов. «Оно служит для выработки яркого, свободного звучания в головном регистре, помогая в то же время смягчать звук и добиваться «губного» резонирования».



29 Allegro

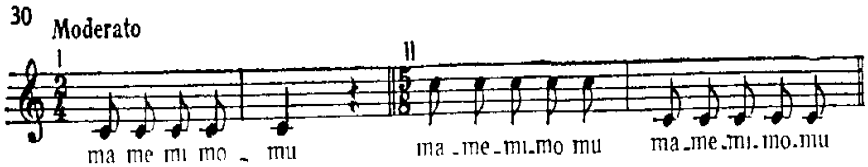
3. Упражнение исполняется в подвижном темпе как legato, так и поп legato с названием нот до-мажорной гаммы, причем названия нот сохраняются независимо от смены тональности.

«Упражнение развивает губное резонирование. Цвет гласных должен быть одинаковым, звучание - близким. Не следует слишком широко раскрывать рот и подчеркивать произношение согласных звуков. Это упражнение также активизирует подвижность губ и способствует легкости голосоведения».

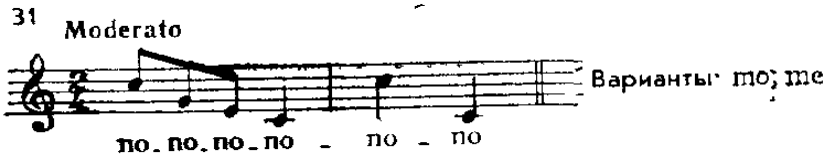


4. Упражнение имеет также два варианта и исполняется в умеренном темпе. «Оно помогает сделать гласные звуки звучащими одинаково, ощутить их в единой позиции, одинаково близко». Второй вариант

представляет собой большую трудность и помогает добиваться красивого, полного звучания в нижнем отрезке диапазона голоса.

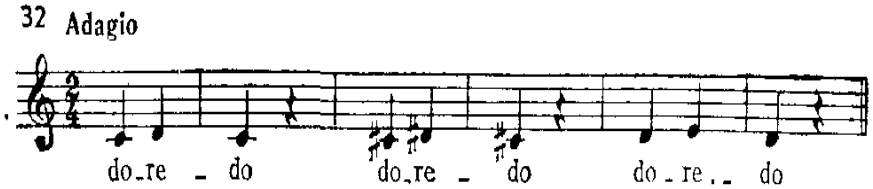


5. «Упражнение служит для того, чтобы «открыть», озвучить «верхнюю полость» (то есть приучить певца больше пользоваться звучанием головных резонаторов). При исполнении этого упражнения также не следует слишком широко раскрывать рот».

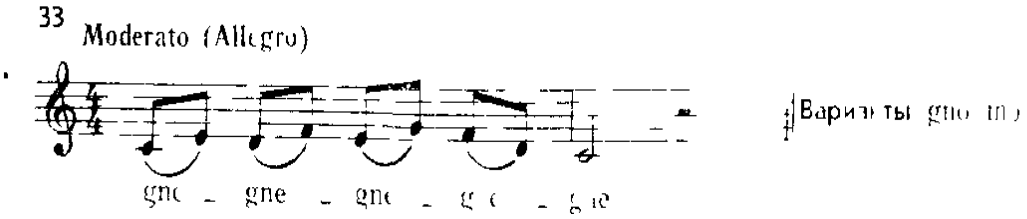


6. Упражнение исполняется legato в медленном темпе, причем маэстро Барра считал более целесообразной светлую окраску гласных О и Е.

«Упражнение полезно для выравнивания звучания близлежащих тонов, особенно переходных. Каждая последующая нота должна ощущаться одинаково близкой, в одной позиции с предыдущей. В целом упражнение также вырабатывает близкий звук». Тенор при его исполнении прикрывает уже *ми-бемоль*[1], баритон—*до-диез*[1], бас—*ля* либо *си-бемоль* малой октавы.

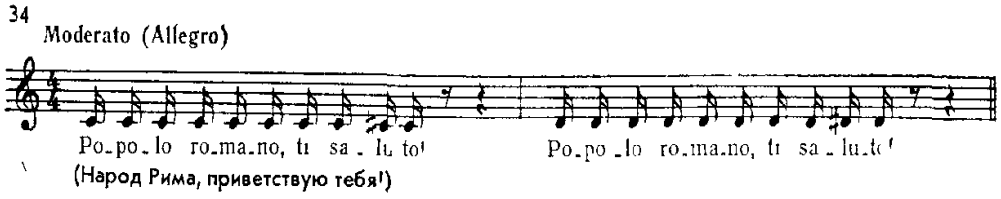


7. Упражнение исполняется legaro как в умеренном, так и в подвижном темпе. Необходимо следить за тем, чтобы вторая нота каждой терции не акцентировалась чрезмерно. «Задача этого упражнения - выработать единое звучание всех нот каждой группы. Все они должны быть тембрально схожи с нижним звуком. При мелодическом движении вверх и вниз, а также при смене тональностей, это тембровое единство не должно теряться. Упражнение полезно также для выравнивания звучания переходных нот». Важную роль для стимуляции головного резонирования играет сочетание гласных О и Е со специфическим итальянским согласным звуком, который изображается сочетанием gn.



gne- gne- gne- gne- gne (gno; mo)

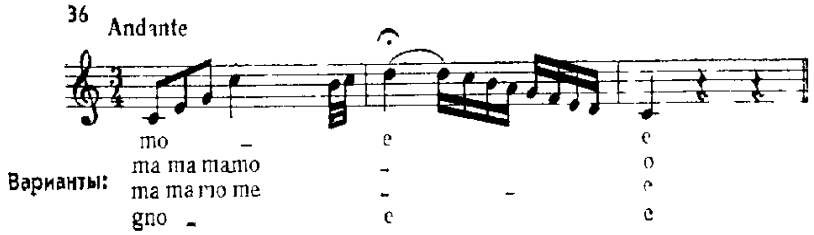
8. Упражнение исполняется legato как в умеренном, так и в быстром темпе, безударные гласные произносятся очень четко. «Оно помогает добиться тембрового единообразия на малых интервалах. Звук должен быть «scivoloso», скользящим, льющимся, поэтому согласные звуки следует формировать достаточно четко, не увлекаясь, однако, их утрированным произношением. Работа над этим упражнением помогает впоследствии овладеть пением больших интервалов».



Po-po-lo ro-mano, ti sa-lu-to! Po-po-lo ro-ma-no, ti sa-lu-to!

9. Упражнение исполняется legato в подвижном темпе. «Оно служит для того, чтобы при фонации переходных нот не была слышна разница в тембре, иными словами, оно помогает сглаживанию регистров. Все упражнение должно быть спето «в одном цвете». Начинать его следует с ощущением расширенной глотки, слегка оттягивая нижнюю губу вперед и вниз».

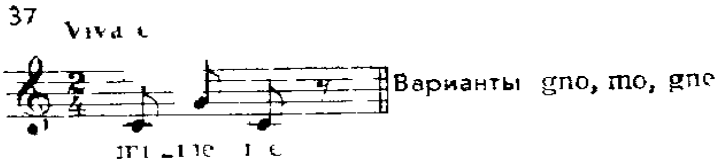
10. Упражнение исполняется в умеренном темпе, legato. «Оно содержит элементы виртуозной техники (подготовка к группетто). Высокие звуки должны быть хорошо прикрыты и взяты с ощущением продолжающегося вдоха. При фонации верхних тонов звук должен быть головным, собранным, но не сжатым. Тембр во всей группе должен быть единым».



11. Упражнение исполняется подвижно как legato, так и siaccato (в слогах с согласным М).

«Оно помогает добиться единообразного звучания обеих нот интервала квинты, приучает певца делать переходные ноты прикрытыми и в то же время резонирующими, головными.

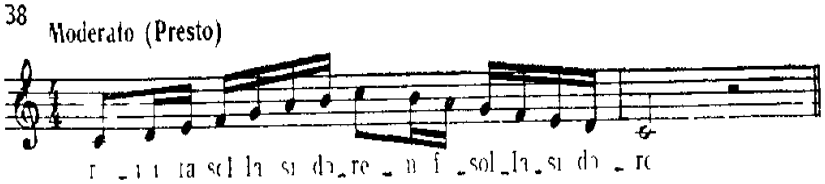
Тенор должен уметь в этом упражнении прикрывать *ми*[1] н *фа*[1], баритон - *ре*[1] и *ми-бемоль*[1], *бас - си* малой октавы, до[1]. Слог «gne» в этом упражнении хорошо смягчает звук и дает наибольшее резонирование «верхней полости».



mi- me- me

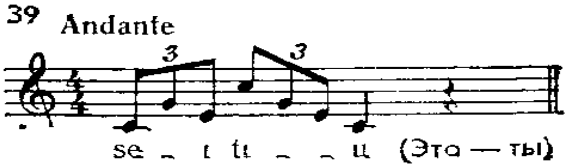
12. Упражнение исполняется в умеренном и быстром темпе, staccato и legato. От № 3 оно отличается ритмическим рисунком и смещением гласных на сильных и слабых долях такта. На крайние звуки гаммы приходится гласный Е, который маэстро Барра считал самым резонативным. Сказанное в комментарии к № 3 может быть отнесено и к данному упражнению.

«В быстром темпе оно помогает добиться тембрового единства обеих крайних нот, в умеренном - ровного, единообразного звучания всех звуков гаммы».



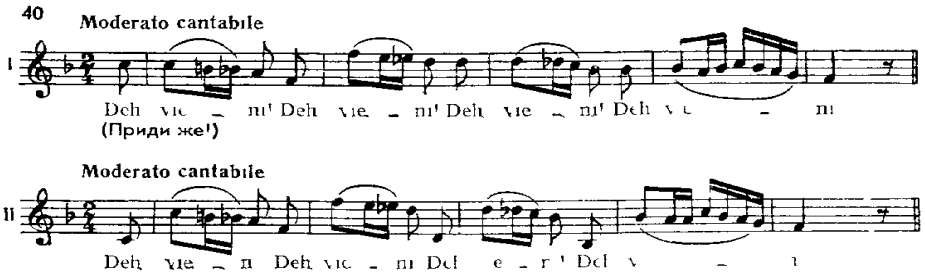
re-mi-fa-sol-la-si-do-re- mi-fa-sol-la-si-do- re.

13. Упражнение исполняется legato в умеренном темпе. «Оно приучает певца связывать центральный регистр с головным, так как первая квинта мягко берется в центральном регистре, а звук «U» легко направляется «в голову». Это упражнение помогает сделать названный звук «U», следующий за интервалом малой сексты, мягким, нежным («morbido») и в то же время звучным. Гласный «i», предшествующий звуку «u», следует несколько расширить».



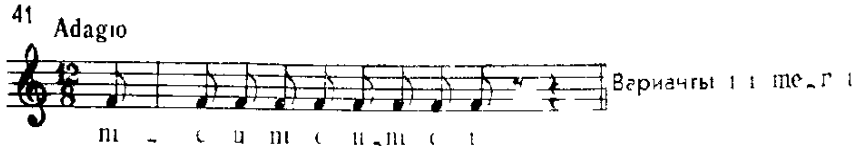
se- i tu- u

14.Упражнение представляет собой небольшой вокализ, в котором скачки на октаву сочетаются с нисходящими хроматическими ходами. Исполняется певуче, legato в умеренном темпе. В начальном периоде работы над ним дыхание берется перед каждым тактом, затем все упражнение исполняется без перерыва. «В дифтонге «ie» (vieni) необходимо подчеркнуть гласный «i». Если в этом упражнении ученик стремится усилить звучание верхней ноты, следует рекомендовать ему ощущение продолжающегося вдоха, удержанного, словно бы идущего «обратно в себя» звука, небольшого зевка. В нисходящих хроматических ходах обязательно должно сохраняться высокое головное резонирование».



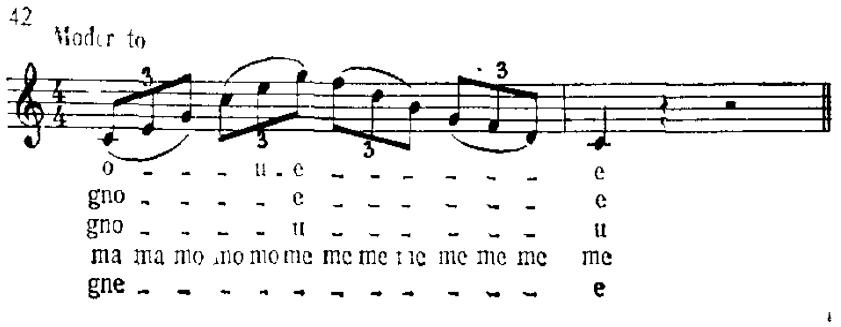
Deh vie- ni! Deh vie- ni! Deh vie- ni! Deh vie- ni!

15. Упражнение исполняется в медленном темпе, legato, «Служит для того, чтобы добиваться кантилены, закреплять у певца ощущение пения на продолжающемся вдохе, а также губного резонирования».



ni- e- u- ni- e- u- ni- e- u (mi-me-mu)

16. Упражнение исполняется в умеренном темпе, legato и staccato (в слогах с согласным М). «Оно развивает устойчивость дыхания и резонирования, а также приучает ученика свободно, не напряженно брать высокие тоны. В каждой группе все звуки должны быть ровными, темброво единообразными. Тон, предшествующий верхнему, должен быть хорошо прикрыт».



В упражнениях маэстро Барра обращают на себя внимание следующие моменты:

1. в них почти отсутствует гласный звук «а»,
2. широко используются специфические итальянские звуки «gne» и «gno», способствующие усилению резонирования,
3. часто применяются согласные звуки «m» и «n»,
4. в 14 случаях из 17 упражнение начинается с восходящего мелодического движения.

Взгляды маэстро на основные проблемы вокальной методики.

Прежде всего, большое внимание маэстро Барра уделял вопросам ***певческого дыхания***. Он рекомендовал ученикам пользоваться коротким носовым вдохом и для закрепления возникающих при этом ощущений советовал иногда в процессе упражнений (естественно, только в классе!) придерживать крылья носа в приподнятом положении указательным и большим пальцами. Он считал, что при правильном вдохе в области верхней части передней брюшной стенки должно ощущаться легкое движение вперед, и одновременно с этим задние нижние ребра должны сильно расширяться. Нижняя часть передней брюшной стенки при этом слегка подтянута.

Наиболее существенным в мыслях маэстро Барра о певческом дыхании представляется положение о необходимости мышечного освобождения - «bisogna rilasciare». Свободу скелетных, брюшных, шейных, мимических мышц маэстро Барра представлял себе не как вялость, дряблость, распущенность, а как динамичную, эластичную упругость. Антиподом такой свободы является порочное, по мнению маэстро Барра, пение, основанное на «compressione» (сжимание, сжатие), при котором звук как бы выжимается напряженным брюшным прессом. Для того, чтобы ученик мог более отчетливо получить ощущение «rilascio» - освобождения, снять все зажимы и напряжения, маэстро Барра предлагал ему либо чуть-чуть присесть на пружинистых, слегка согнутых ногах, словно перед прыжком вверх, либо только подумать об этом приседании, вызывая у себя соответствующие ощущения. Как синоним «rilasciare», он нередко употреблял русское слово «приседать», которое искаженно звучало у него как «brisidar». На основе мышечного освобождения маэстро Барра широко применял так называемый «colpetto diaframmatico» (colpetto - уменьшительное от слова colpo - толчок, удар) и считал его особенно эффективным для получения полноценных, звучных и ярких высоких нот. Этот прием представляет собой легкое движение вперед в подложечной области, на сей раз непосредственно не связанное во времени с вдохом и на одно мгновение, предшествующее фонации высокого тона. Движение это приводит к уплощению диафрагмы и, таким образом, регулирует

подсвязочное давление, создавая для звучания высокого тона оптимальные физиолого-акустические условия.

В сочетании с colpelto diaframmatico маэстро Барра советовал делать еле заметный полушажок вперед. Можно предположить, что результативность названных приемов в определенной степени обусловлена переключением внимания ученика на новые мышечные действия, отвлекающие его от зажимов в мышцах верхнего плечевого пояса, шеи и лица.

Для того, чтобы развить у певца ощущение эластичности и мышечной свободы, особенно в верхней части передней брюшной стенки, маэстро Барра рекомендовал иногда петь упражнения сидя, свободно откинувшись на спинку стула и закинув ногу на ногу, либо стоя, поставив одну ногу на стул, или прижавшись подложечной областью к углу крышки рояля, а иногда даже повернувшись лицом к стене и упираясь в нее лбом. Вспоминая случаи из своей исполнительской практики, когда по мизансцене ему приходилось петь, лежа на спине, маэстро Барра отмечал, что такое положение тела очень удобно для пения, и поэтому рекомендовал следующее известное упражнение: лежа на спине, положить на подложечную область небольшую тяжесть и плавно поднимать груз при глубоком вдохе и опускать при выдохе. Затем это упражнение следует делать в пении, лежа на спине, совершая в момент, предшествующий фонации высокого тона, диафрагматический толчок.

В связи со сказанным маэстро Барра считал, что во время пения исполнителям целесообразно пользоваться бандажом, который поддерживает нижнюю часть передней брюшной стенки, не ограничивая при этом свободных ее экскурсий в подложечной области.

В результате правильной организации певческого дыхания, говорил маэстро Барра, голос должен свободно «подниматься в голову» - «la voce deve salire nella testa». Будучи ревностным последователем итальянской вокальной школы и итальянской оперной эстетики, он считал, что публика ждет от певца верхних нот, и поэтому большое внимание уделял ***головному регистру***, полагая овладение им одной из важнейших задач в обучении певца. «Если голос хорошо звучит в головном регистре, будет звучать и центр; тот, кто умеет пользоваться головным регистром, поет всю жизнь!»—любил повторять маэстро Барра.

При фонации высоких нот у тенора маэстро Барра различал два приема: горизонтальную и вертикальную проекции звука.

1. Первая из них предполагает овальное положение рта и применяется в сольных фрагментах партии, там, где необходим мягкий, округлый звук.
2. Вторая заключается в интенсивном подтягивании верхней губы кверху - «sorriso del buldog» («улыбка бульдога»), что сопровождается резким

поднятием, даже вскидыванием мягкого нёба и применяется там, где следует металлическим тембром пронзить звучащую массу оркестра и хора. Для выработки навыка маэстро Барра предлагал ученику, поднимая верхнюю губу, большим и указательным пальцами до боли нажимать на скуловые кости.

Говоря о фонации верхних нот, маэстро Барра неоднократно подчеркивал, что рот не должен быть раскрыт чрезмерно широко, и, чтобы предостеречь ученика от этой ошибки, советовал при пении иногда слегка сжимать передними зубами горизонтально расположенный указательный палец либо карандаш.

Преимущественным для баса и баритона положением губ во время пения маэстро Барра считал овальное. При этом в упражнениях он рекомендовал двумя пальцами придерживать углы рта, слегка сближая их, чтобы получилась фигура, приближающаяся к цифре 8.

Большое внимание маэстро Барра уделял сохранению ***вдыхательной установки в пении***, особенно при фонации верхних и переходных тонов. Они должны браться как бы на продолжающемся вдохе: «bisogna aspirare».

Маэстро Барра считал необходимым, чтобы певец на протяжении всего диапазона ощущал гласные звуки на губах - «il suono deve essere labiale». В особенности это важно при пении mezza voce. В ***губном резонировании*** он видел залог хорошей дикции и настоятельно призывал учеников не отделять в своем представлении дикцию от ощущения гласных звуков на губах, не делать в пении акцента на произношении согласных. Он резко критиковал тех дирижеров, концертмейстеров и вокальных педагогов, которые увлекаются требованиями утрированного произношения согласных за счет звучания гласных и наносят тем самым трудновосполнимый ущерб кантилене.

Наиболее ***«резонативным» звуком*** маэстро Барра считал закрытый итальянский «е» (как в союзе «е» в словах questo, vedremo). Важным для правильной настройки голоса в процессе урока ему представлялся также звук «u».

Для того, чтобы получить на верхней ноте самый резонирующий гласный звук, маэстро Барра считал иногда возможным заменить слово, ссылаясь на то, что сам Пуччини иногда давал с этой целью два варианта поэтического текста.

Положение **о прикрытии звука** занимало существенное место в мыслях маэстро Барра о вокальном искусстве.

1. Во-первых, он считал, что прикрывать звук означает получить более собранный, резонирующий, темброво обогащенный звук, который

будет хорошо сочетаться со звучанием оркестровых инструментов и производить большое эстетическое впечатление на слушателя.

Касаясь произношения гласных, следует отметить, что в представлении маэстро Барра цвет гласного нередко как бы смещался на одну единицу в сторону более темного тембра. Так, «о» он предлагал ученикам мыслить как «u», «а» - как «о», «i»—как «u», «е»—как «о».

2. Во-вторых, прикрытие важно для сглаживания регистров мужских голосов. Для того, чтобы добиться ровности, маэстро Барра призывал теноров прикрывать не только *фа*[1], но также и нижестоящие звуки: *ми-бемоль*[1] и *ми*[1], который он считал очень неудобным и называл «la nota fabbricata» - деланная нота. Баритон должен уметь прикрыть звуки, начиная от *до*[1], *ре-бемоль*[1], *ре*[1] и выше, бас - от *си-бемоль* и *си* малой октавы.

3. Маэстро Барра считал, что роль прикрытия велика также в том случае, когда певец берет:

- близлежащие ноты, например, при восходящем поступенном движении вокальной мелодии. В этом случае он подчеркивал следующую закономерность: если хорошо, грамотно прикрыта предыдущая нота, то звучание верхнего тона выигрывает.
- Когда же высокий тон отдален от предыдущего большим интервалом, то звук, являющийся основанием этого интервала, должен быть взят в более широкой манере.
- Если по партитуре высокий тон у солиста звучит на фоне оркестра и хора, маэстро Барра советовал своим ученикам вначале сделать звук небольшим, собранным, близким к «u», а затем, когда ослабеет атака хора и оркестра, прибавить силу звука и сделать его более широким. Тогда голос выделится во всей звучащей массе и эстетический эффект будет достигнут. И вообще, маэстро Барра полагал, что когда певец представляет себе свой голос небольшим, концентрированным, «узким» (но, естественно, не зажатым!), то звук приобретает большую полетность.

Как уже упоминалось, маэстро Барра считал, что прикрытие звука обогащает тембр певческого голоса. Вопрос о возможности и способах улучшения тембра представлялся ему очень существенным. Маэстро Барра говорил, что баритону необходимо искать в своем голосе тембровые краски виолончели, тенор в вертикальной проекции должен походить на альт, в горизонтальной - на трубу в высоком регистре. Он неоднократно рассказывал, что Тосканини очень любил тембр альта, и когда на оркестровой репетиции у тенора недостаточно выразительно звучала какая-либо фраза, он просил альтиста несколько раз сыграть эту фразу, а потом тенор должен был постараться своим голосом имитировать тембр инструмента. «Многие отрывки из опер Верди так трудны потому, говорил

маэстро Барра, - что в них оркестр не поддерживает певца своей красочной палитрой, и голос певца сам должен быть очень богат по тембру».

Чтобы сопоставлять голоса учеников со звучанием инструментов и акустикой большого зала, а также чтобы стимулировать у певцов стремление к совершенствованию тембра, в более ранние годы своей педагогической работы маэстро Барра практиковал проведение уроков на театральной сцене, причем не только в сопровождении рояля, но используя также звучание скрипки, альта, трубы, виолончели. Если подобное сопоставление с тембрами инструментов выявляло недостатки в звучании голоса певца, в той или иной фразе изменялся вокально-технический прием, что приводило к улучшению окраски звука. Думается, что в условиях наших учебных заведений определенную пользу в этом плане могло бы принести более широкое исполнение смешанных ансамблей, к которым наряду с учащимися-вокалистами привлекались бы опытные музыканты-инструменталисты, обладающие красивым звуком,

Стремясь к улучшению тембра голоса, маэстро Барра иногда пользовался и таким приемом: в уроке принимают участие два ученика - например, легкий и более крепкий тенора, либо сопрано и тенор. Сначала упражнение поет более легкий голос, затем в той же тональности, либо на полтона выше эту же фразу повторяет более крепкий голос и так далее. При этом первый как бы невольно несколько округляет тембр, а второй значительно свободнее идет наверх, заметно увеличивая головное резонирование. Таким образом взаимное влияние приносит пользу обоим.

Маэстро Барра часто вспоминал слова своего учителя Фернандо де Лючия: «Для певца нездоровье - меньшее зло, чем отдых, ибо безделье причиняет голосу больший вред, чем болезнь». Очевидно, здесь имеются в виду не серьезные поражения голосового аппарата, а легкое недомогание, и это высказывание следует понимать в том смысле, что голос должен быть постоянно «разогрет» упражнениями, неустанным тренажем. Если же певец отдыхает, голос «остывает». Поэтому, даже если ученику «не поется», маэстро Барра использует в основном упражнения с закрытым ртом, с согласным М, обращаясь к более темному, прикрытому звуку.

Значительным подспорьем в воспитании певца, в усвоении им идеала звука, эталона певческого тона маэстро Барра считал прослушивание записей мастеров bel canto. При этом он постоянно подчеркивал два обстоятельства. Во-первых, творческие индивидуальности Карузо, Джильи, Руффо уникальны, их голоса неповторимы уже по своей природе. Поэтому целесообразнее сосредоточить внимание на изучении творчества Пертиле, Страччари, Раймонди, так как их записи позволяют с большой наглядностью следить

за мастерским владением вокальной техникой. Во-вторых, слепое подражание, бездумное копирование исполнительской манеры известных артистов, которым подчас грешат начинающие певцы, может принести ученику только вред.

Методика округления

Большое значение в работе над переходными нотами имеют **приемы округления и прикрытия звука**, которые не получили достаточно ясного пояснения в вокально-методической литературе в отношении женских голосов. В современной методической литературе приемы прикрытия и округления в значительной степени адресованы мужским голосам, а на долю женских голосов изредка отводится рекомендация одного округления. В то же время, профессор Венецианской консерватории Ирис Коррадетти, говоря о значительных расхождениях между итальянской и русской вокальной школами именно в вопросах выравнивания регистров, отмечает, что прикрытие верхних переходных нот касается как мужских, так и женских голосов.

Считается, что женщинам на участке медиума природой дано микстовое звучание, поэтому достаточно использовать округление звука, чтобы выровнять головной и грудной регистры. Задача педагога, хормейстера - помочь начинающим певицам найти смешанное, микстовое голосообразование на всем диапазоне. Голос в микстовом режиме звучит прикрыто и округло.

Регистры женского голоса

Основные общие принципы работы над ровностью диапазона у женщин те же, что и у мужчин: совершенствование смешанного голосообразования на центре, верная динамика звука, плавная подача дыхания, использование темных гласных *о* и *у* при формировании верхних звуков. Особое значение имеет и верное динамическое построение диапазона. При форсированном, перегруженном звучании регистровые переходы всегда выступают особенно резко. Не следует пытаться распространять грудное звучание чрезмерно высоко. Это допустимо в оперной манере пения только для контральто, имеющих мощно звучащие голоса, способные выносить грудной тип колебаний складок на большом протяжении диапазона. Основным правилом в воспитании равнозвучащего по всему диапазону голоса является культивирование свободного,

естественного смешанного звучания центра. Для этого надо обратить внимание на мягкость атаки, хорошую поддержку спокойным дыханием, на одновременное отзвучивание грудного и головного резонаторов, свободное, полное произношение гласных.

Необходимо учитывать как индивидуальные свойства голосового аппарата, так и специфику данного вида голоса. Одним голосам от природы свойственно головное звучание центра, другим - грудное, причем это природное свойство может быть скрыто в результате приобретенных речевых и певческих навыков. Зачастую только опытный слух педагога, интуиция, большая предшествующая работа позволяют после различных приемов и проб найти то, что действительно наиболее близко к естественной природе звучания голоса. Смешанное звучание центра у разных типов голосов имеет неодинаковую степень наполненности грудным и головным резонированием. Хотя всегда надо учитывать индивидуальность, все же можно сказать, что легкие сопрано, лирические и колоратурные голоса должны в смешанном звучании центра диапазона больше развивать высокое головное звучание, стремиться к легкой краевой работе голосовых складок, не теряя при этом, разумеется, определенной меры грудного резонирования. Это позволит им легче овладеть предельными верхними нотами, которые при затяжеленности центра грудным резонированием обычно не получают достаточной легкости. У таких голосов переход к нижнему грудному регистру должен осуществляться путем полного сохранения высокого и светлого смешанного звучания. Нельзя ниже переходных нот усиливать грудное звучание, как это допускается, например, у меццо-сопрано или драматических сопрано.

У более тяжелых голосов - лирико-драматических и драматических сопрано, меццо-сопрано, контральто - на центральном смешанном участке диапазона, наряду с высоким головным резонированием, должно в полной мере присутствовать более плотное, мясистое звучание, с достаточно выраженным элементом грудного резонирования. Переход вниз можно сделать незаметным, когда грудные ноты не будут чрезмерно открытыми, перегруженными. Надо вводить элементы головного резонирования, т. е. использовать принцип смешанной работы голосовых складок.

При нисхождении по звуковой шкале от центра, сохраняя смешанное голосообразование на переходных звуках, надо более интенсивно примешивать грудное звучание. Хорошо придерживаться принципа, при котором смешанное звучание переносится постепенно вниз. Сочный низкий регистр особенно важен для меццо-сопрано и драматических сопрано, так как некоторые места в партиях для этого типа голоса требуют хорошо насыщенного грудного звучания. Рекомендуем

стремиться к тому, чтобы звук всегда имел в своей основе смешанный характер и высокую позицию.

Для меццо-сопрано и контральто выравнивание перехода к нижнему отрезку диапазона, имеющему специфическое звучание, представляет особенную трудность. Насыщенный, глубокий низкий регистр очень ценен, и потому композиторы всегда стараются дать возможность использовать глубокие грудные краски голоса. Как во всех случаях работы над выравниванием диапазона, здесь требуется, прежде всего, найти правильную координацию голосового аппарата на центре, хорошую опору звука, верную динамику, умение распоряжаться своим дыханием и другие общие правила.

Естественно смешанный центр диапазона у женских голосов сильно облегчает задачу выравнивания голоса и не требует особых приемов при переходе к верхним нотам. Достаточно пользоваться округлением, т. е. созданием большей полости в глотке, для того чтобы достигнуть нужного импеданса и уменьшить максимальные усилия, с которыми связано пение на предельном верхнем участке диапазона.

Возможно, эти особенности регистрового строения женского голоса в известной мере определяют то положение, что певческие голоса у женщин встречаются, в общем, значительно чаще, чем у мужчин. Отсутствие коренной перестройки голосового аппарата в переходном возрасте также способствует выявлению и развитию вокальных данных у женщин. Навыки, приобретенные при детском пении, сохраняются и во взрослом голосе, так что технические возможности у женских голосов также относительно выше.

Различие в регистровом построении мужского и женского голоса часто приводит к конфликтам в вокальной педагогике, если неопытный педагог-женщина не учитывает регистровых особенностей построения мужского диапазона у своих учеников. Не зная прикрытия и не чувствуя разницы между смешанным типом центра диапазона у женщин и его грудного характера у мужчин, такие педагоги пытаются распространить грудной тип работы на верхнюю часть диапазона мужского голоса. Даже при самом бережном отношении к голосу и наиболее легком, "тонком" пении, т. е. наименьшем включении в работу массы голосовых складок, распространение вверх грудного звучания не приводит к полному освоению всего диапазона и, как правило, быстро изнашивает голос. Только те мужские голоса, у которых звук естественно и легко микстуется, могут успешно развиваться при такой системе воздействия, но это редкое исключение.

Некоторые приемы выравнивания верхнего регистра (для женских и детских голосов[21])

Выравниванию верхнего регистра предшествует длительная работа хормейстера по **закладке правильных певческих навыков в центральном участке диапазона**. Сначала в хоре отрабатываются элементы певческого дыхания и звуковедения, формируется близкий, собранный и округлый звук, настойчиво побуждается к озвучиванию головной резонатор, находятся и закрепляются вибрационные ощущения в голосе и т.д.

Накопление выше перечисленных вокально-хоровых навыков является той необходимой базой, на основе которой можно подойти к проблеме выравнивания верхнего регистра.

Грудной регистр занимает у низких голосов диапазон около квинты, у высоких - терцию. Ему свойственно озвучивание грудного резонатора и грудной тип смыкания голосовых связок. Выше грудного регистра после переходных нот (у сопрано - ми, фа, фа-диез I окт., у альтов - до, до-диез, ре I окт.) идет главный участок - центральный - медиум. Он имеет смешанное звучание от природы и распространяется на октаву вверх, головной и грудной резонаторы здесь работают одновременно, в работе голосовых связок наблюдается механизм и грудного, и головного колебания. После вторых переходных нот (у сопрано - ми, фа, фа-диез 2 окт., у альтов - до, до-диез, ре 2 окт.) начинается головной регистр. Для него характерно озвучивание головного резонатора и смыкание связок, приближающееся к фальцетному.

Следует помнить, что границы регистров даже однородных голосов могут не совпадать, а переходные ноты могут уходить от общеизвестных норм на тон и более.

Так как смешанное голосообразование на центральном участке диапазона существует от природы, то развитие ровности голоса и полного диапазона надо начинать именно с этого участка, постепенно расширяя его по полтона вверх и вниз.

Известно, что голоса малообученных певцов теряют свою ровность и “ломаются” в зонах переходных нот. Особенно это заметно в области верхнего регистра. Для достижения регистровой ровности в хоре необходимо настойчиво вырабатывать микстовое звучание на всем

[21] Фролова Т. М. Некоторые особенности вокальной работы в старшей группе детского хора. Приемы выравнивания верхнего регистра: Методические указания для студентов кафедры академического хора по курсу “Методика работы с детским хором”. - Кемерово, 1997. - 23 с.

диапазоне хоровых партий, механизм смешанного голосообразования следует перенести из центра на головной и грудной регистры.

При верном микстовом построении создается иллюзия отсутствия в голосе переходных нот: певцу нечего менять, так как оба механизма работы голосовых связок (грудной и головной) всегда присутствуют. Когда поются ноты верхнего регистра, то в работе участвует в основном головной резонатор, но одновременно на 20% должен участвовать и грудной. Если поются крайние звуки нижнего регистра, то наряду с работой грудного резонатора примерно на 20% задействован головной резонатор. У некоторых певцов можно наблюдать в построении голоса природное (или приобретенное) превалирование одного резонатора над другим. У сопрано на участке медиума должно преобладать головное резонирование, у альта – грудное.

На первом этапе, пока не сформирован ход к верхним нотам и не найдено смешанное голосообразование на переходных нотах, хормейстеру следует отказаться от погони за яркостью и силой звука в хоре. В этом случае можно использовать механизм фальцетного пения (или приближающийся к нему) как профилактику против форсированного пения с излишней тяжестью смыкания всей массы голосовых складок. Сначала на малой звучности (*p, mp*) отрабатывают верный механизм работы голосового аппарата (т.е. выполняется верная гимнастика голоса), и только после того, как найдена правильная координация мышц голосового аппарата, можно перейти к более громкому нюансу - меццо-форте.

В распевании развитие верхнего участка диапазона (по мнению М. Э. Донец-Тессейр) следует отрабатывать на упражнениях в проходящем и гаммообразном движении без остановки на верхних нотах. В работе над верхними звуками следует избегать моментов форсирования. Рабочий нюанс в этом случае не должен превышать меццо-форте.

Расширение диапазона в партии сопрано и альтов протекает медленно и постепенно.

При переходе к верхнему участку диапазона те установки, которыми певцам приходилось пользоваться в среднем регистре, несколько меняются. В этом вопросе большую педагогическую ценность представляют методические указания по выравниванию верхнего регистра профессора Киевской консерватории Марии Эдуардовны Донец-Тессейр.

Вот некоторые ее рекомендации: "Прежде всего, **со звуков второй октавы начинает укрупняться зевок, мягкое небо поднимается все выше и выше**: чем выше нота, тем большего раскрытия зева она требует, тем активней зевок. Верхние ноты требуют **большего открытия рта в ширину и повышенной активности губ и щек**. Если в первой октаве уклад губ и раскрытие рта естественные, то, начиная со второй, надо активно разводить углы рта, **петь на улыбке**. На высоких нотах **рот раскрывается широко, и челюсть несколько отходит назад**. Только при этих условиях голос получается яркий, звонкий, хорошо летящий в зал. Иногда ученицы сопротивляются приему "широкого рта", говоря, что это некрасиво. Тогда выбирай, - говорю я в ответ, - хочешь быть певицей или красавицей? Если певицей - то делай те движения, которых я требую! Надо усиленно работать над активностью губ, щек, рта и мягкого неба».

Ход к верхним нотам всегда связан с **повышением активности дыхания**, которое должно подаваться **собранной, сконцентрированной струёй**. Чем выше нота, тем **больше** надо **подтягивать низ живота**, то есть более активно подавать дыхание. Это не означает выталкивание дыхания, а, наоборот, подразумевает **активное удерживание его, плотность, сконцентрированность**. Весь ход наверх надо делать только подачей дыхания, следя за тем, чтобы не было горлового нажима.

Механизм краевого смыкания (фальцет)[22]

Фальцетное пение осуществляется краями связок, при этом голосовая щель смыкается не полностью, а частично, то есть между связками должен быть просвет. Фальцетное пение - это щадящий режим работы голосового аппарата, для которого характерен близкий, собранный, легкий звук и головное резонирование. Для сохранения ровного фальцетного звучания в нисходящих поступенных мелодиях необходимо придерживаться следующего правила: чем ниже звук, тем легче он должен быть исполнен. Для того, чтобы исполнить в фальцетном механизме восходящие скачки, необходимо облегчить нижний звук, брать его, как бы едва касаясь, и тем самым подготовить певческий аппарат для исполнения верхнего звука. Если нижний звук будет исполнен в механизме грудного смыкания (включение в работу всей массы голосовых

[22] Фролова Т. М. Некоторые особенности вокальной работы в старшей группе детского хора. Приемы выравнивания верхнего регистра: Методические указания для студентов кафедры академического хора по курсу “Методика работы с детским хором”. - Кемерово, 1997. - 23 с.

связок), то верхний звук незамедлительно потребует перестройки работы гортани в режиме краевого смыкания, что повлечет за собой потерю ровности в звучании голосов. При исполнении скачков в нисходящем движении сохранить фальцетное пение на нижнем звуке значительно проще, так как на верхнем звуке смыкание достигается естественным путем.

Следует заметить, что чистый фальцет в старшей группе детского хора используется редко, преимущественно как художественно-выразительный приём. В данном случае речь идет об использовании в хоре не чисто фальцетного звучания, которое очень бедно по своему тембральному оформлению и силе звука, а о звучании, приближенному к фальцетному, в котором есть некоторая доля микста. Легче всего удается извлекать фальцетный звук на гласных *И* и *У*.

Для того, чтобы вызвать краевой режим работы голосовых складок, необходимо расположить губы в полуулыбке.

Экспериментальным методом рентгенотомографии было зафиксировано, что если артикуляция всех гласных осуществляется на улыбке, то голосовые складки, рефлекторно становясь тоньше, настраиваются на краевой колебательный режим, и в результате звучание голоса по тембру получается светлое, легкое, приближающееся к фальцетному. Расположение губ в полуулыбке способствует нахождению близкой вокальной позиции, при которой проявляются лучшие качества голоса. Именно при пении фальцетом легче найти ощущение резонирования "маски". Чисто фальцетное звучание сопровождается естественным озвучиванием головных резонаторов.

В настоящее время появились новые исследования, посвященные вопросам фальцетного пения. Эти научные данные изложены в книге профессора Стуловой Г. П. "Развитие детского голоса в процессе обучения пению". Она выводит понятие о фальцете в детских голосах в низкой тесситуре, на что указывают признаки такого регистрового режима, как: 1) наличие щели в процессе фонации; 2) краевое колебание голосовых складок; 3) обедненность гармонического спектра голосов. В книге дается заключение о том, что фальцетное звучание можно воспроизвести на любом участке диапазона.

Для того, чтобы исполнять музыкальное произведение в механизме, приближенном к фальцетному, необходимо выполнить следующие рекомендации:

- сделать расположение губ в полуулыбке;
- исполнять музыкальный материал в тихих нюансах (p, pp, mp);
- дыхание подавать мягко, спокойно, экономно;
- прикасаться к звуку бережно, используя мягкую атаку.

Способы настройки голосов детей на правильное звукообразование в различных регистрах

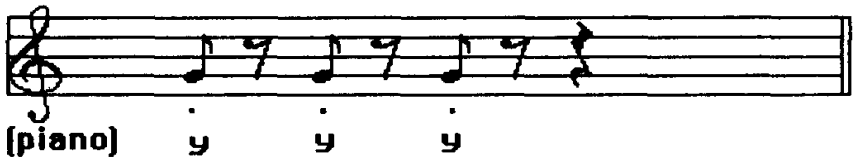
При любом регистровом режиме работы гортани нужно добиваться правильного звукообразования, т.е. пения свободного, но в меру активного, без форсировки и излишнего напряжения, в близкой вокальной позиции, звонкого, слегка округлого, с нормальным певческим вибрато[23].

Для настройки голоса на правильное звукообразование в ***фальцетном режиме*** используют определенные вокальные упражнения, которые создают соответствующие условия для работы гортани. При этом целенаправленно учитывают факторы, косвенно способствующие формированию того или иного типа регистрового звучания голоса на основе проведенного исследования, описанного в книге Г. Стуловой.

В данном случае, настраивая голоса детей на фальцетное звучание, выбираем следующие условия:

— тесситура - высокая и средняя, близкая к высокой (Соль1 - Ре2);
— динамика - от <pp> до <mp>;
— тип гласной - У, 0, А;
— способ артикуляции - губы в полуулыбке, умеренное открытие рта, ноздри слегка раздуты, гортань при произнесении различных гласных сохраняет настрой, полученный при артикуляции гласной <У>, т. е. естественно слегка приподнятое и округлое состояние мягкого неба;
— способ звуковедения - легкое стаккато, переходящее в легато;
— основное эмоциональное содержание - ласково, нежно, весело.

Упражнение № 1

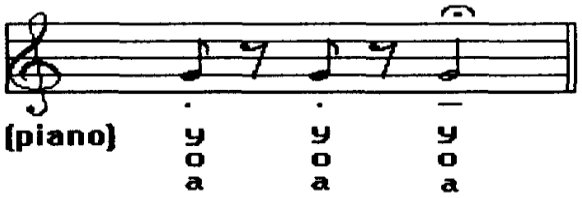


Цель - активизировать краевое смыкание голосовых связок в момент атаки звука. Это исключает сип, "подъезд", то есть обеспечивает интонационно точное начало. Легкость стаккато обеспечивается мягкой атакой. Образные сравнения: звуки-капельки, искорки; звуки-недотроги, как одуванчики и т.д.

[23] Стулова Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. - М., «Прометей», 1992.

Такой способ звукообразования исключает появление каких-либо мышечных зажимов или форсировку звука.

Упражнение № 2



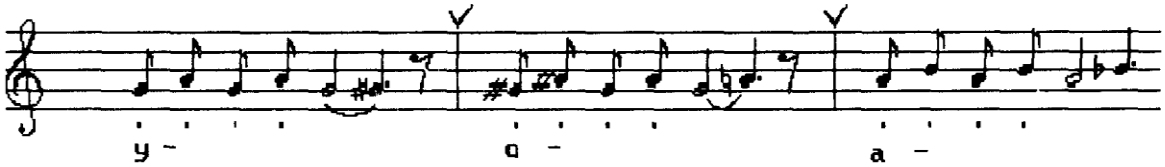
Цель - перенести краевое смыкание голосовых связок, возникшее при пении "стаккато", на последующее затем "легато". Диапазон g1-d2.

Каждый гласный звук исполняется с различным настроением (грустно, удивленно, радостно, ласково, строго и т.д.). Дети должны определить настроение учителя или друг друга и спеть так же. Это вносит разнообразие в упражнение, которое надо повторить неоднократно на разной высоте.

Начинаются упражнения со "стаккато", потому что это активизирует певческий аппарат. Если же сразу начать с протяжного звука, то голос может звучать у неопытного певца вяло или напряженно. Начальный отрывистый звук, переведенный затем в протяжное звучание, дает положительный результат при формировании необходимых качеств певческого звука и кантилены.

Это положение верно при любом типе фонации, а не только при фальцетном.

Упражнение № 3



Цель - сохранить полученный на "у" настрой гортани на различных гласных, уметь выравнивать гласные при смене высоты тона.

Дети должны запомнить, как сложилось горлышко при пении "у", и сознательно стремиться сохранить этот настрой неизменным при пении других гласных. За счет этого и обеспечивается округление гласных и выравнивание их по тембру. Даже при пении "у" губы спокойно расположены в полуулыбке, что в результате дает высокую певческую позицию.

В упражнении № 3 нижний звук специально надо облегчить, атакуя его сверху мягко, но достаточно активно. При модуляции нельзя допустить усиления звучности, иначе появятся мышечные зажимы. Можно при повышении звука сделать короткое, легким толчком, втягивающее

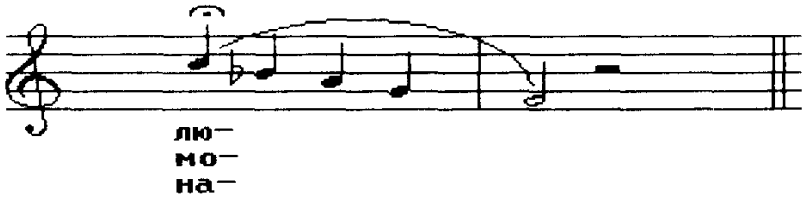
движение нижней частью живота, и это обеспечит необходимое увеличение подсвязочного давления для образования более высокого звука.

Если в более высокой тесситуре трудно петь, то можно ***пропищать*** заданный тон. Это обеспечит правильную работу мышц в фальцетном режиме и близкую вокальную позицию.

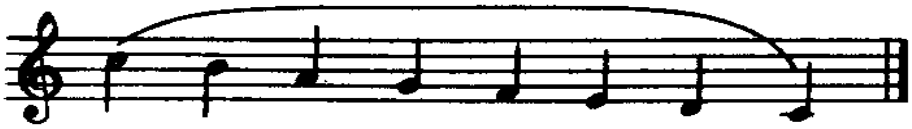
Чрезвычайно важен эмоциональный настрой. Эмоции ***удивления*** активизируют мягкое нёбо и всю голосообразующую систему.

На занятиях надо использовать различные игры: про маленького котеночка (писк), звуки паровоза большого и маленького (меняют тесситуру и силу голоса), зов кукушки и т.д.

Упражнение № 4



Упражнение № 5



(сольфеджио или вокализация)

Цель - распространить фальцетное звучание на другие тоны диапазона вверх и вниз.

Надо перенести полученный вверху настрой гортани на низкие тоны за счет сознательного их облегчения. Очень важно, что это нисходящее движение.

В следующих упражнениях могут быть скачки в мелодии на терцию, кварту, квинту с заполнением их нисходящим звукорядом.

Принципиально важно при исполнении восходящих интервалов научить детей сознательно облегчать нижний тон за счет динамики и атаки звука, как бы едва до него "дотронуться".

Если удается правильно настроить детей на фальцет, то они начинают петь свободно, используя такой способ звукообразования в диапазоне g - b2

Настраивая голоса детей на правильное звукообразование в ***грудном режиме***, выбираем иные условия:

— тесситура - низкая и средняя, близкая к низкой (СОЛЬ1 - СОЛЬ м);
— динамика - mf - f;

— тип гласной - А, И, Э;
— способ артикуляции - широкое вертикальное открытие рта, губы округлые, ноздри раздуты, мягкое небо приподнято;
— атака звука - мягкая, но активная;
— способ звуковедения - нон легато, переходящее в плотное легато;
— основное эмоциональное содержание - строго, торжественно, воодушевлено.

Главные изменения акустических условий фонации относятся к тесситуре, динамике и к способу артикуляции.

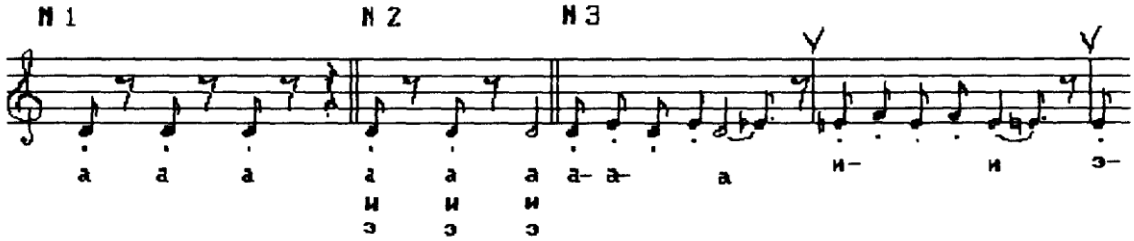
Если широко открыть рот, предельно опустив нижнюю челюсть, то еще до начала пения гортань тоже опускается вниз, и голосовые складки настраиваются на глубокое смыкание, что и лежит в основе грудного механизма фонации.

Что касается атаки звука, то, конечно, твердая атака, сопровождаемая сильным толчком подскладочного воздуха, приведет к более ярко выраженному грудному звучанию голоса, но при этом разрушаются другие ценные вокальные качества - звонкость, свобода голосообразования, кантилена.

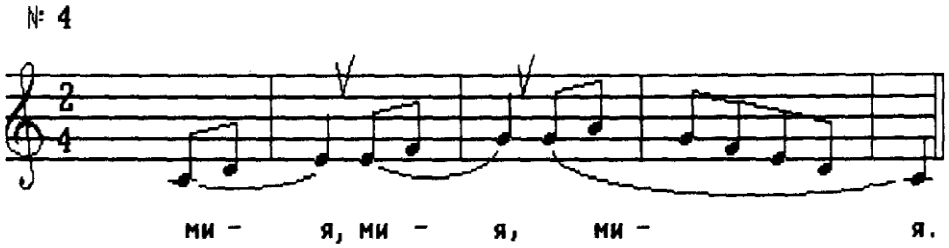
Твердая атака для настройки голоса на правильное звукообразование не может быть использована. Злоупотребление ею в пении вообще считается вокальным недостатком. Поэтому для настройки голоса на правильное звучание и в грудном режиме используют в основном мягкую атаку на коротких звуках.

Первые настроечные упражнения те же, что и в первом случае, хотя иной способ артикуляции и низкая тесситура. Начиная, примерно, от Ре1, работаем в диапазоне До1 - Соль1, затем расширяем диапазон до октавы: Соль м - Соль1 - Ля1. Сила голоса нарастает постепенно, по мере распевания.

Если сразу начать mf или f, то неизбежно появляется сип или напряженность в звучании голоса в результате мышечных зажимов голосообразующей системы. Те же симптомы проявляются, если перейти верхний предел звуковысотного диапазона, т. е. пытаться петь выше Ля1, используя тот же грудной настрой гортани. Поэтому при грудном способе фонации очень важно соблюдать ограничения по звуковысотному диапазону. Малейшие признаки появления излишней напряженности звучания служат показателем верхнего предела высоты на данный период работы.



С целью перенесения грудного звучания, полученного в низкой тесситуре, на более высокие тоны, мелодика упражнений строится на основе **восходящих** звукорядов.



Сравнение с такими естественными для человека звуками, как стон, плач, контролирует близкую вокальную позицию. Если ощущение близкой высокой вокальной позиции уже сложилось при формировании фальцета, то сохранить эту близкую (высокую позицию) в грудном режиме уже легче, так как есть определенный звуковой эталон. Поэтому вокальную работу с детьми целесообразнее начинать с фальцетного звучания (это для них более естественно).

Для настройки голосов на ***смешанное звукообразование*** выбираем условия, промежуточные между условиями формирования чистых регистров.

Настроить голос на уравновешенное микстовое звучание легче всего на центральных звуках диапазона при силе голоса mf.

Смешение регистров зависит от высоты тона: на верхних звуках микст ближе к фальцету, а на нижних - ближе к грудному типу. На средних же звуках можно добиться различной плотности микстового звучания: чем тише петь, тем легче будет микст, ближе к фальцету, и наоборот. Важен и эмоциональный настрой.

Настроить лучше всего микст в середине диапазона, начиная от f1 - a1 и в динамике mf. Главное - не допускать регистровой перегрузки на средних тонах, иначе голоса детей выше c2 начинают звучать напряженно.

Обычно говорят о необходимости выравнивания тембрового звучания голоса за счет микста по всему диапазону (что является одной из основных задач вокальной работы), однако это невозможно, особенно на крайних высоких звуках (e2 - f2 и выше), которые поются чистым фальцетом.

Речь идет о плавности регистровых переходов, о постепенности облегчения звука при повышении тона и наоборот.

В поисках красоты тембрового звучания голоса в любом регистровом режиме, а также с целью создания оптимальных условий для работы гортани в процессе фонации необходимо формировать у детей легкое певческое вибрато на тянущихся звуках. Чаще всего оно возникает само по себе при правильном звучании голоса как результат свободного звукообразования по принципу подражания голосу учителя.

Обучение детей пению, основанное на таких принципах и методах, должно выступать как причина, а процесс развития их голоса - как следствие.

Высокая позиция звука

Позиция звука - термин, употребляемый в вокальной педагогике для выражения влияния тембра на восприятие высоты звука.

Различают высокую и низкую позиции.

Наличие в тембре достаточного количества высокочастотных обертонов делает звук более ярким, звонким, светлым, полетным[24], т.е. высоким по позиции. При недостатке высокочастотных обертонов он при той же абсолютной высоте воспринимается как глухой, низкий. Обычно певец не слышит этих отклонений, а скорее ощущает их по неточности работы голосового аппарата.

Низкая, неправильная позиция связана с глухим, тяжелым и зачастую интонационно низким звуком. Пению на низкой позиции обычно сопутствуют перегрузка дыхания и форсировка. Иногда низкая позиция психологически связана с «ленивым» пением.

Пению на высокой позиции способствуют:

- настройка на средних (и выше средних) нотах диапазона;
- пение упражнений сверху вниз, сохраняя на нижних нотах «высокое» звучание;
- использование в упражнениях близких гласных (*и, е, э*) иногда в сочетании с согласными (*м, н, л, с, з*);
- запрещение «толстить» звук (т.е. искусственно густить);
- пение с закрытым ртом;

[24] Полетность - свойство правильно поставленного певческого голоса быть хорошо слышимым в зале. Полетность зависит от наличия в тембре голоса высокой певческой форманты, особенной хорошо воспринимаемой слухом. Полетный голос даже на pianissimo всегда достаточно звучен, неполетный голос, несмотря на видимые усилия певца, в зале слышен плохо.

- упражнения на легкость и подвижность голоса;
- произнесение ясного, осмысленного слова;
- психологическая окраска звука.

Для выработки высокой позиции звука требуется создание в голосовом аппарате определенных технических условий:

1. глубокое эластичное дыхание с обязательной активизацией брюшных мышц;
2. достаточно широко раскрытая надставная трубка (полость носа и рта), что обеспечивает свободную артикуляцию и беспрепятственный ток воздуха-звука;
3. прикрытый и округленный звук на всем диапазоне;
4. мягкая атака - наилучшее условие для выработки высокой позиции, т.к. пользуясь ею, легче всего управлять своим голосовым аппаратом;
5. высокое формирование гласных при обязательном подъеме нёбной занавески и расширении глотки;
6. общий приподнятый тонус певца, его волевая устремленность к достижению поставленной цели - немаловажное условие.

Это важнейшее качество интонации (позиционная точность звука[25]) является результатом умения певцов пользоваться головным резонатором. Звучание с большим головным резонированием субъективно ощущается как вибрация в области “маски”.[26] Эта вибрация (гудение от струи воздуха) у разных певцов ощущается в разных точках: у теноров - где-то над нёбом, в скулах лица; у басов - чаще всего за передними зубами, в верхнем нёбе; у сопрано - в переносице, между бровями, в лобной пазухе. ***Умение найти верный механизм звучания, при котором на всем диапазоне хорошо выражено головное резонирование, является залогом однородного высокого по позиции звучания голоса***. Именно ощущение “головы” придает пению высокую позицию, полетность. (У некоторых певцов показателем интенсивного головного резонирования может быть легкое головокружение.) Высокая позиция помогает легко достигать верхние звуки диапазона. Их надо научиться “думать” высоко, тем самым как бы предваряя исполнение, то есть сначала мысленно представить себе высоко звучащую точку в “маске”, своеобразный звуковысотный эталон, а потом уже воспроизводить звучание этой “мысленной” высоты заданного тона. “По-настоящему поет тот, кто умеет переносить звучание голоса в голову”, - говорят итальянские мастера пения. Действительно, головное

---

[25] Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. - М.: Музыка, 1988. - 175 с.

[26] Под термином «маска» вокалисты понимают верхнюю часть лица (до рта), соответствующую внутреннему ходу носоглоточного резонатора.

резонирование обеспечивает яркость, полетность голоса, его неутомимость и долговечность.

Умение пользоваться резонаторами, посылать звук в единственно нужную точку, где бы голос концентрировался, приобретал все свои лучшие качества в смысле акустическом и художественном - серьезная техническая задача вокального искусства. Очень точно говорил о ней итальянский педагог Барра: “Механизм правильного голосообразования строится на максимальном использовании резонирования. Не усилие гортани, не нажим на нее со стороны дыхания, не „кряканье", а мягкая, эластичная подача дыхания должна принести резонирующий звук. Он образно иллюстрировал свою мысль так. Ударял на рояле несколько нот и говорил, показывая на клавиши: „Голос - это не то, что я ударил на инструменте, а то, что звучит в зале, в помещении; то, что обогатилось звучанием пространства, получило отзвук, что продолжительно звучит. Все: упражнения, гаммы, слова и фразы - надо петь так, чтобы строить певческий тон не как удар по клавише, а как отзвук, как „резонативный" тон. Такой звук и есть правильный „певческий тон". Следовательно, все внимание певца должно быть направлено на возможно большее использование резонирования и нахождение мягкого, органичного голосообразования, которое позволяет легко, гибко использовать резонаторные возможности голосового аппарата”.

Наиболее резонирующими гласными считаются *и, е, у*, с которых рекомендуется начинать поиск верного звукообразования. Именно эти гласные способствуют выработке единорегистровости звучания диапазона голоса. Гласный звук *а* менее резонативен, и регистровая ломка проявляется больше и чаще всего на гласных *а, о*. Поэтому для нахождения верного механизма голосообразования лучше употреблять гласные *и, е, у* (с высокими голосами - чаще *и, е, а,* с низкими - чаще *у*).

Когда идет работа над выявлением точки головного резонирования, надо просить поющих направлять звук в головной резонатор, фиксируя его в одной точке, мысленно как бы собирая звук конусом, пучком в эту единственную точку. С помощью внутреннего слуха надо учиться мысленно представлять себе высоту звука и с помощью слухового контроля уметь корректировать его в соответствии со своим идеальным представлением о тоне. Посыл звука должен быть точным и ярким, гортань фиксируется в состоянии “зевка”, она свободна.

Каким же образом этого добиться?

Прежде всего, хормейстер должен иметь правильное представление о певческом тоне, иметь собственный слуховой идеал звучания, к которому он будет приближать свой хор. Для этого ему необходимо накопить как можно больше слуховых впечатлений, чаще слушать записи

и живое звучание лучших хоровых коллективов и отдельных исполнителей, имеющих от природы выдающиеся голоса, в которых эталон певческого звучания проявляется особенно ярко. В качестве примеров для подражания можно назвать имена замечательных певцов-солистов: Ф. Шаляпина, А. Нежданову, Н. Обухову, И. Архипову, Е. Образцову, О. Ковалеву, М. Мордасову, Е. Семенкину, А. Прокошину, а также коллективы: Северный русский народный хор, Государственный академический русский хор Союза ССР, Эстонский мужской хор, Академический женский хор Дома культуры имени Капранова в Ленинграде, Московский камерный хор и другие.

Руководитель формирует собственное понимание и слышание того эталона, к которому он будет стремиться в своей вокально-хоровой работе. На основе этого звукового эталона ведется вокальная работа по правильному формированию певческого звука. Одним из действенных приемов является пение с закрытым ртом (на *и*). Если у певца разболтан голос и вокальный инструмент еще не приобрел всех необходимых качеств: силы, выносливости, вариантов тембра и техники, пластичности в пении, - то нужно упражняться в «мычании». «Мычать» надо так, чтобы дыхание всегда захватывало головные резонаторы - не глухо, а звонко, собранно - и следить за тем, чтобы гортань не двигалась на всем протяжении упражнений. Такой тренировкой всегда занимался Карузо. Она хорошо организует правильную механику звукообразования и помогает нахождению головного резонирования.

Настройка голосового аппарата приемом пения с закрытым ртом и посылом легкого звука в головной резонатор - исключительно полезна и часто практикуется хормейстерами. При последующем переходе на пение с открытым ртом, с произношением текста надо обязательно просить певцов сохранить ощущение «головы».

В вокальной методике многие приемы строятся на чисто физиологических ощущениях певцов и на их слуховых представлениях. Для этого широко используются всевозможные образные сравнения.

Единая манера звукообразования

Голос певца, владеющего единой манерой формирования звука, отличается особой ровностью тембровой окраски, единым колоритом звучания в объеме всей звуковой палитры. Если певец не владеет единой манерой звукообразования, его голос звучит пестро, все гласные, с точки зрения певческой, формируются по-разному. Для хорового пения, в котором участвует целый коллектив певцов, вопрос единой манеры

звукообразования приобретает огромное значение, так как от этого зависит хоровой ансамбль, слитность звучания. Вот почему необходимо научить каждого хориста технике единой манеры звукообразования.

Под единой манерой формирования звука подразумевается ***правильное звукообразование с одинаковой степенью округленности гласных.*** Гласные в пении должны произноситься четко, чисто, по тембру одинаково, с округлением.

Степень округления в академическом и народном пении различна в зависимости от нужной характеристики звука. От индивидуальных свойств голоса округление проходит в разных "ключах". Так, академическое пение отличается ясной и ярко выраженной округленностью звука, которая достигается пением упражнений на гласные *у (ю)* и *о (ё)*, собирающие звук, округляющие его.

Народное пение характеризуется так называемой открытой манерой. Но и в ней должен присутствовать элемент округления гласных. В противном случае пение будет плоским, резким, "белым", неприятным по тембровой окраске. Такое пение не имеет ничего общего с подлинно народным исполнением.

Когда говорят о специфике академической манеры пения, прежде всего имеют в виду характерную окрашенность его - округленное, прикрытое звучание, которое легко достигается, если перед певцами поставить задачу округления гласных. Обычно это достигается путем формирования "открытых" гласных *а (я), э (е), и, ы* по образцу "прикрытых". Здесь полезно исполнение упражнений на гласные *у, ю, ё* и слоги *ду, ку, лю, лё*. Корректировка "открытых" гласных на манер "прикрытых" осуществляется мысленно. Например, поем *а*, а думаем *о*; поем *и*, думаем *ю*; поем *е*, думаем *ё* и т.д. Такая постоянная мысленная поправка исполнения "открытых" гласных на характер звучания "прикрытых" дает эффект единой окрашенности всех исполняемых гласных. Этим и достигается единая манера в пении, которой должен владеть каждый коллектив, независимо от его певческой манеры исполнения.

Прием округления необходим певцам и для того, чтобы преодолеть регистровую перестройку голоса. Как известно, наибольшей трудностью для певца является переход из одного регистра в другой, исполнение так называемых переходных звуков. Эта трудность всегда возникает в том случае, если для исполнения взято произведение большого диапазона. Тогда-то и приходится использовать прием округления верхних звуков, который помогает осуществить механизм звукообразования на переходных нотах, перестроиться на другой регистр (например, перейти из грудного регистра в смешанный микстовый, а из него - в головной).

Чтобы звук всегда был ровный и единообразный, надо стремиться к пению на соединении регистров - грудного и головного. Грудное резонирование придает голосу мощь, силу, компактность, а головное - блеск, яркость, полетность. Когда певец соединяет в пении оба регистра, его голос приобретает все перечисленные качества. Так, например, в высоких нотах, которые по своей природе легко звучат в головном регистре, всегда должны присутствовать грудные обертоны, иначе пение будет напоминать “головное” неопертое напевание. Чтобы добиться компактности, наполненности звучания в верхнем регистре, надо просить певцов спеть как бы “басовито”, “сердито”. И наоборот, звуки нижнего регистра петь легко, ощущая высокую “головную” позицию; тогда в грудном мощном звучании появится полетность, серебристость.

Выравнивание гласных в пении

«Вокальная методика отводит вопросу формирования гласных в пении большое место. Во-первых, на гласных совершенствуются вокальные качества голоса, а, во-вторых, умение петь фонетически ясные, неискаженные гласные и четко произносить согласные является показателем хорошей певческой дикции. Хорошая дикция при правильном вокале - трудное, но совершенно необходимое условие для выразительного пения[27].

Между обычной (бытовой) речью и пением имеются существенные различия. Эти различия наблюдаются в работе артикуляционных органов. Рентгеновским методом установлено, что если в речевом произношении объем и форма ротоглоточных резонаторов при произношении различных гласных сильно меняется, то в пении эти изменения незначительны. Это, по-видимому, и приводит к известному сглаживанию акустических различий в певческих гласных.

Для того чтобы продуктивно заниматься выравниванием гласных в пении, необходимо помнить, что все гласные имеют передний и задний уклад артикуляционных органов. К переднему укладу относятся губы и кончик языка, к заднему - гортань, корень языка, мягкое небо и глотка.

Выравнивание гласных идет благодаря стабилизации обоих укладов: переднего и заднего. Передний уклад артикуляционных органов различен

---

[27] Фролова Т. М. Некоторые особенности вокальной работы в старшей группе детского хора. Приемы выравнивания верхнего регистра: Методические указания для студентов кафедры академического хора по курсу “Методика работы с детским хором”. - Кемерово, 1997. - 23 с.

для партии сопрано и альтов. Для сопрано, у которых голосовые складки работают по краевому типу смыкания, свойственно положение губ в полуулыбке. Именно над таким стандартным положением губ и надо постоянно работать при выравнивании гласных в партии сопрано, особенно в области переходных нот. Методом рентгенотомографии было выявлено, что пение на улыбке рефлекторно утоньшает голосовые складки певцов и настраивает их на краевой тип смыкания.

Передний уклад в партии альтов характеризуется пением в округлой манере, нижняя челюсть и гортань в данном случае опускаются. Вследствие этого голосовые складки утолщаются и начинают работать в режиме глубокого смыкания. Для того чтобы выровнять (нивелировать) гласные в пределах заднего уклада, необходимо выработать мышечный рефлекс, вызывающий стабильное положение подвижной акустической формы мягких резонаторов: корня, языка, мягкого неба и ротоглотки».

Еще один способ, благодаря которому выравнивают и округляют гласные, - это смешение их с другими гласными - процесс формирования певческих фонем.

Профессор Дмитриев в своей фундаментальной книге «Основы вокальной методики»[28] описывает результаты своих исследований о положении артикуляционных органов и гортани во время речи и пения. На основании сравнения рентгеновских снимков он делает следующие выводы:

1. Если уровень гортани в речи меняется постоянно, то в пении гортань занимает стабильное положение, независимое от артикуляционных движений голосового аппарата. Положение гортани при пении не совпадает с речевым и требует нахождения новой певческой координации голосового аппарата.
2. Произношение согласных в речи и пении существенных различий не имеет. Это отличие в значительной степени касается гласных звуков, на которых, собственно, и осуществляется пение. Связано это с тем, что в пении не бывает чистых гласных, как в речи; певческие гласные более округлы, ровны и благородны по сравнению с речевыми. Однако фонемы их менее "чисты" по звучанию и поэтому ближе друг к другу, чем речевые. Так, например, певческий звук А звучит с примесью О, Е тяготеет к Э, И в своем звучании содержит Ы, а У тяготеет к 0. В области переходных нот эти смешения бывают в несколько ином сочетании, иногда соединяя три и более гласных одновременно.

Выравнивание гласных за счет смешения их с другими должно идти до определенного разумного предела. Нельзя допускать полного

[28] Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 2000. – 368 с.

уничтожения различий между гласными или их откровенного искажения. Например, в слове "сирень" ударный звук Е округляется через смешение с гласные Э, но все же фонетические признаки гласного Е должны преобладать над долей включения в его состав гласного Э, чтобы в итоге не получилось искаженное слово "сирэнь". Пренебрежение певца к фонетической индивидуальности гласных ведет к сильному искажению дикции. Большого мастера пения всегда отличает строгое чувство меры в отношении выравнивания гласных.

Еще один метод выравнивания гласных в хоре, который вольно или невольно использует каждый хормейстер во время распевания своего коллектива, - фонетический. Сущность этого метода заключается в том, что в начале распевания хормейстер использует вокально-хоровые упражнения, основанные на формировании какого-либо одного гласного, наиболее удобного и вокально звучащего в данном коллективе. На этом гласном вырабатываются лучшие певческие качества, а затем они переносятся на все другие гласные звуки. Эта задача - сделать гласные ровными - стоит перед каждым хормейстером, однако решается всеми по-разному. Если звук в хоре открытый и плоский, то целесообразно включать упражнения с использованием гласного О или У, если звук глухой и глубокий, полезны упражнения на И и Е, для снятия зажатия в пении и на переходных нотах верхнего регистра много пользы принесут гласные звуки А и 0. Таким образом, выравнивание гласных - стремление к однотипности их звучания, то есть к округленности, равнозвонкости, ясности произношения и похожести на фонетически правильный звук - есть необходимое условие художественного пения.

Работа над звуком с различными партиями хора

Строение и певческие функции мужского и женского дыхательного и голосового аппаратов вполне идентичны. Различие только в длине и толщине связок и длине надставных трубок: у женщин длина голосовых связок примерно от 14 до 21 *мм,* а длина надставных трубок 15-28 *см;* у мужчин длина голосовых связок от 18 до 24-25 *мм,* а длина надставных трубок - 19-25 *см*[29]. Толщина связок различна: от 2 до 5 *мм*[30].

Идентичность строения голосовых аппаратов у мужчин и женщин позволяет сделать вывод, что ***основные принципы в работе с различными голосами также должны быть одинаковы*:** принцип

[29] Дмитриев Л.Д. К вопросу об установке голосового аппарата в пении // Труды Гос. муз. пед. ин-та им. Гнесиных. Вып. 1. - М., 1959.
[30] Кантарович В.С. Гигиена голоса. - М.: Музгиз, 1955.

дыхания; характер атак звука; пение с закрытым ртом - звук обязательно должен быть у всех прикрыт сверху донизу; установка - у всех высокая, на базе головных резонаторов; формирование гласных и согласных и т. п.

Существенная разница заключается она в том, что мужские и женские голоса по-разному используют свои природные резонаторы. Нужно уметь различать ***границы и «дозировку»*** включения того или иного ***резонатора***. Одним из критериев может служить наиболее красивый, ровный и естественный звук.

В высоких женских голосах в основном преобладают головные резонаторы, а в мужских - грудные.

У легких сопрано бывает «проваливается» и не звучит или звучит очень мелко низ. Сопрано, как и все другие голоса, может и должно иметь крепкий звучащий низ. Для этого необходимо, подходя к нижнему отрезку диапазона, постепенно активизировать грудной резонатор, обязательно сохраняя высокую позицию звука, то есть окраску головными резонаторами.

Сглаживая регистры у контральто и меццо-сопрано, следует учитывать, что их спецификой является густой, виолончельного характера нижний регистр, резонирующий, в основном, в грудном резонаторе. Однако не следует допускать полного отключения головных резонаторов и перевода на чисто грудное звучание, так как результатом явится перелом между регистрами. Кроме того, меццо-сопрано, формирующие грудной регистр только на грудном резонаторе («грудью»), звучат сухо, очень часто понижают интонацию. Как неизбежный результат появляется резкий перелом и «провал» звучания среднего регистра. Верхний регистр при этом звучит иногда более или менее благополучно, но большей частью снят с «опоры» и имеет мелкое сопрановое, как бы «фальцетное» звучание.

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

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

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

Если у женских голосов на всем диапазоне звучат преимущественно головные резонаторы, то при работе с мужскими голосами следует всегда иметь в виду, что в их звучании преобладает грудной резонатор, который и придает им силу, блеск и мужественную, глубокую окраску.

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

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

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

получается необходимого разворота вокального образа, яркости и законченности его.

Кантилена

Главным видом голосоведения является **кантилена** - плавное, связное пение, плавный переход от звука к звуку. Кантиленные мелодии в каждой национальной школе имеют свои особенности, связанные с национальным же характером музыки. Так, у русских композиторов кантилена органично связана с русской протяжной песней. Но техника кантиленного пения в принципе едина для всех вокальных школ. Плавное, кантиленное пение - это умение петь legato, т. е. хорошо связывать ноты. Однако это определение не полное. Непременным элементом кантиленного пения является льющийся характер звука. Представим себе, например, сильно зажатый голос, который связно поет мелодию. Можно ли назвать это кантиленным пением? Безусловно, нет. Кантиленное пение включает в себя legato, но не сводится к нему. Кантиленность - певучесть - обязательно требует свободно льющегося звука.

Техническая основа. Кантиленное пение непосредственно связано с правильным звукообразованием. Кантилена вырабатывается постепенно, по мере освоения певческого голосообразования и голосоведения. При верной координации в работе голосового аппарата звук получается более сильным и ярким, приобретает опертость, устойчивость и начинает хорошо вибрировать. Вибрато придает звуку льющийся, кантиленный характер. Меньше расходуется дыхания, и его вполне достаточно для относительно долгих звуков, протяженных фраз. Обычно отмечают, что звук вырос по силе и приобрел профессиональные качества. Педагоги говорят, что звук "потянулся", или что у певца стало держаться дыхание, подчеркивая этим *верно найденную певческую координацию*. Это - ***первое условие*** кантиленного звучания.

Второе условие - *умение петь legato*. Начинают обычно с простых упражнений на legato, постепенно переходя к более сложным упражнениям, вокализам и затем художественным произведениям с текстом. Это позволяет петь связно относительно протяженные фразы.

Большое значение имеет отработка правильного звуковедения в различных видах мелодического движения: гаммах, арпеджио, в ходах на различные интервалы. При этом надо добиваться, чтобы ничто в работе голосового аппарата не менялось, чтобы звук все время был в одной позиции. Кантиленный и льющийся характер требует устойчивого вибрато при связном переходе от ноты к ноте. Если звук остается спокойным и

свободным при пении мелодии, то сохранится и устойчивое вибрато на каждом ее звуке.

Кантиленного пения в вокализах или при вокализировании художественных произведений добиться значительно легче, чем при пении со словами. Разные гласные звуки, если они не выравнены, меняют работу голосовой щели, а согласные и вовсе выбивают гортань из ее рабочего положения. Естественно, что сохранить ровность вибрато, правильность певческого звучания при произнесении речевого текста значительно сложнее. Необходимо иметь хорошо выработанные, выравненные в упражнениях гласные и усвоить навык правильного произношения согласных в пении, т. е. добиться того, чтобы гортань при произнесении согласных выбивалась из певческого состояния на минимальное время. Это позволит ей легче сохранить певческую установку и координацию, а вместе с ней и постоянство вибрато.

Элементы вокальной техники

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

Пение легато. Техника исполнения легато требует плавного переноса звука с одной ноты на другую на хорошем дыхании. Техника legato вырабатывается в процессе освоения дыхания, резонаторов и выработки микстового звучания голоса. Пение на legato требует исполнения на непрерывной воздушной струе, идущей под давлением из легких и бронхов.

Дыхание в технике legato надо подавать без толчков, подтягиванием нижней половины живота, особенно в восходящем движении. В нисходящем движении также необходимо сохранить ощущение, будто мелодия идет вверх, и также поддерживать мышцами живота каждую последующую ноту.

Выработка техники пения на legato должна начинаться с первых шагов обучения. Для его достижения возможно даже *временное снятие четкости слова.* Если же забыть о кантилене и работать главным образом над словом, то поистине будут «сизифовым трудом» старания привить это качество певцу, а тем более, целому коллективу.

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

При исполнении вокальных произведений с текстом сохраняется смычковый выдох, а согласные произносятся мгновенным единым движением формирующего их артикуляционного аппарата так, чтобы перерыв потока гласных был минимальным, и вместе с тем сохранялась бы дикционная четкость. Кроме того, применяется общеизвестный прием, когда все гласные в тексте открываются, а все согласные, переносятся к следующему слогу-звуку. В результате вырабатывается кантилена - легато (связное пение), то есть переход от одного звука к другому чисто, мгновенно, без перерыва звучания или перетягивания его через какие-либо промежуточные звуки (глиссандо или портаменто).

Кантиленное пение, кроме легато, должно иметь еще одно очень важное качество - свободно льющийся звук. Идеальную певучесть голоса и его льющийся характер определяет наличие в нем ровного вибрато - свойство хорошо поставленных голосов. Если выдох при пении остается устойчивым, подается ровно и спокойно, без форсирования, то вибрато сохраняется на каждом звуке.

Пение нон легато. Звуки не связываются между собой. Разделение звуков производится кратковременной задержкой (без возобновления) дыхания перед новым звуком. В момент задержки дыхания голос быстро и четко перестраивается на новый звук, который начинается без подъездов, имея готовую форму, не требующую корректирования в процессе пения.

Пение стаккато. Наравне с трелью пение стаккато - один из наиболее сложных технических приемов.

Разработка стаккато необходима для овладения им не только как исполнительским художественным штрихом, но и как вспомогательным

приемом для выработки легкости звучания и точности атаки, исправления интонации, уничтожения подъездов и пр.

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

Производится стаккато при помощи перемежающейся (прерывистой) воздушной атаки (выдоха), сопровождаемой активными толчками диафрагмы и мягкой, гибкой реакцией гортани. Звук (предпочтительно на гласном «а», разумеется, если он по тексту не связан с другим гласным) должен быть высоко стоящим - головным, то есть обязательно озвученным головными резонаторами. Нижняя челюсть, так же, как на кантилене, должна быть достаточно опущена, мягкое нёбо приподнято, звук прикрыт. Гласный должен формироваться высоко, сконцентрировано. Его нельзя насильственно выдвигать вперед, так как это повлечет сжатие глотки, мелкое, заторможенное движение и так называемое «стеклянное» (сухое) стаккато. Необходимо следить за тем, чтобы стаккато зарождалось не в результате удара гортанью, а на мягкой атаке и плотном дыхании. В противном случае позиция его будет низкая, и в нем не будет достигнута истинная легкость и подвижность.

Нужна очень длительная и настойчивая работа. Начинать разработку стаккато надо с очень медленного темпа. По руке дирижера хор поет стаккато на гласный «а» или временно с прибавлением какого-либо согласного (например, *«б»),* который позволит добиться более точной, одновременной атаки. Постепенно темп исполнения стаккато можно ускорять, но не раньше, чем будет достигнута мягкость и ровность движения.

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

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

При работе над нюансом piano надо очень внимательно следить за дыханием, ибо хор, снимающий piano с дыхания, начинает сипеть и звучит очень слабо и неустойчиво, хотя и слышен благодаря своей массе.

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

Обычно portamento легко осваивается, так как скольжение звука голоса свойственно естественной речи. Если прием portamento вызывает затруднение, полезно потренироваться в речи на интонациях удивления (portamento вверх) и на интонациях утверждения (portamento вниз), а потом предложить спеть какие-либо интервалы, сохранив это ощущение скольжения звука. Другой способ тренировки - представить, что между звуками, которые требуется связать приемом portamento, находится хроматическая гамма, которую нужно спеть в быстром движении.

Работа над ***техникой беглости*** заключается в развитии пластичности и подвижности гортани, приобретении навыков владения основными видами беглости. Основными элементами беглости являются гаммы, арпеджио, стаккато, скачки на большие интервалы, различные мелизмы. К очень трудному элементу вокальной техники относится трель, филировка.

Развитие подвижности голоса достигается как работой над специальными упражнениями, так и над соответствующим репертуаром. На первых порах нужно упражняться лишь в том диапазоне, темпе и роде упражнений, которые доступны ученику. Упражнения на беглость надо петь на все гласные, т.к. любой пассаж или украшение в произведении может быть на любой гласной.

Гаммы должны петься ровно, отчетливо, плавно. На первом этапе обучения лучше начинать петь гаммы с 2-3-х нот в разных темпах, затем перейти к коротким гаммообразным пассажам. Гаммы нужно петь на *о* и *а*, если у певца зажатый звук - *о* и *у*.

Арпеджио - сначала это будут трезвучия, затем октавные, децима и т.д.

Скачки на большие интервалы. Основным принципом освоения этого вида вокальной техники требуется позиционное единство, т.е.

нижний звук должен исполняться в позиции верхнего, а верхний не должен терять позицию нижнего звука интервала.

Сущность этого приема заключается в следующем: необходимо правильно - на высокой позиции - сформировать нижний звук таким образом, чтобы в нем технически и психологически перспективно уже был заложен верхний. Мягко, свободно открывается рот, гласный прикрыт, округлен, мягкое нёбо высоко приподнято. На верхнюю ноту звук переводится мгновенной и точной атакой «на себя и вверх», без перерыва или тормоза потока дыхания с сохранением краски и объемности звука. В этот момент глотка должна раскрыться немного больше и «принять в себя» верхний звук. При этом очень важно следить, чтобы верхний звук интервала не «отрывался» от грудного резонатора и в то же время позиционно не «задирался» слишком высоко, для чего его следует «осадить» приемом прикрытия.

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

Очень сложный вид вокальной техники - *хроматические гаммы*. В данном случае певец поможет себе, если:

- представит интонационную высоту первой и последней ноты определенной гаммы или пассажа;
- разделит ее на группы по 3, 4, 5 нот.

Очень полезно петь хроматические гаммы в виде отрезков, включенных в упражнения. При исполнении гаммы следует следить, чтобы все ноты были равной силы и тембра, чтобы дыхание поддерживало каждый звук.

Трель - один из наиболее сложных видов техники беглости. Под трелью понимается быстрое чередование двух звуков в интервале малой или большой секунды.

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

У колоратурных сопрано нередко бывает природная трель. По качеству ей не уступает и выработанная трель, но она требует очень длительной, иногда многолетней работы над собой.

Вырабатывается трель следующим образом: начинать надо с пения двух последовательных звуков (большая или малая секунда) в медленном темпе. Затем, очень постепенно, темп ускоряется и, наконец, доводится до

трели, которая получается в результате свободных колебаний гортани. Трель должна состоять обязательно из двух звуков, а не представлять вибрато на одном. Позиция ее неизменно должна быть высокой, как на стаккато. При этом не следует допускать каких-либо движений губами и челюстью. Начинать изучать трель надо на piano, лишь постепенно увеличивая силу ее звучания.

Филировка звука. В старину говорили: «Не умеешь петь легато и филировать, значит, ты не певец». И действительно, певец, не владеющий кантиленой и особенно филировкой звука, малоинтересен и обычно производит впечатление немузыкального человека.[31]

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

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

В начале работы над филировкой звука лучше разделить этот прием на две части, особенно если дыхание у ученика не очень крепкое; на одно дыхание вести звук от pianissimo к forte и на второе дыхание - от forte к pianissimo. Затем весь прием можно соединить в одно движение, то есть на одно дыхание. В хоре это разделение делать не обязательно, так как можно применить цепное дыхание.

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

Мастерство филировки звука делает певца даже с небольшими голосовыми данными значительно более интересным в сравнении с

---

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

певцом, обладающим выдающимся голосом, но не умеющим им управлять.

Воспитание навыков чистой интонации

Вокально-хоровая техника исполнения возможна лишь на базе развития слуха певцов. Звукоизвлечение и слух - два взаимосвязанных компонента. Звукоизвлечение никогда не будет интонационно чистым, если пение осуществляется без слухового контроля. Чем строже этот контроль, тем безупречнее интонация. Поэтому, приступая к вокально-хоровой работе, хормейстер с первых же занятий должен обращать внимание участников на соподчиненность голоса и слуха, на скоординированность их действий в процессе пения.

В дальнейшем **методика** должна строиться таким образом, чтобы у певцов постоянно вырабатывался и закреплялся навык координации между слуховым восприятием и работой голосового аппарата. Если пение фальшивое, руководитель, прежде всего, обязан выяснить причину. Это может происходить от недостатка слуха или техники исполнения, а также от непонимания правил интонирования. Для установления или уточнения причины иногда необходимо снять силу звука, предложить хору спеть трудно интонируемое место в более удобном регистре или же без текста (иногда мешает текст!).

В ходе интонационного воспитания певцов важно осознание ими процесса интонирования как слаженной работы системы различных звеньев: представления о нужной высоте звука в конкретном мелодическом обороте, вокально-технического выполнения звуковысотного слухового “задания” и сравнения реального звучания с представлением о высоте звука.

Причины возможной фальши:

- певец недостаточно внимательно слушал или плохо услышал звуковысотный тон настройки, сопровождения;
- у поющего вообще слабо развит слух;
- вследствие вялого дыхания (в этом случае интонация низкая);
- при форсировании дыхания (интонация в этом случае повышается);
- при недостаточном использовании грудного резонатора (звук становится поверхностным, повышенным);
- при излишне перекрываемом звуке, в результате чего интонация понижается;

- в случае болезненного или утомленного состояния голосового аппарата.
- Возможен и такой случай, когда необходимый звуковысотный тон услышан певцом правильно, но голосовые связки не в состоянии правильно проинтонировать его. Последний случай довольно распространен. В данной ситуации руководитель имеет дело с человеком, у которого отсутствует координация между слуховым восприятием и работой голосового аппарата. Такому участнику надо выделить время для индивидуальных занятий (каждое - по 10-15 минут). Иногда бывает достаточно восьми - десяти уроков, чтобы выработать сначала относительно чистую интонацию, которая постепенно перейдет в устойчивый, осознанный навык.

Методика работы с фальшиво поющими участниками хора сводится к следующим основным положениям:

1. Необходимо добиться осознанного ощущения чистой интонации. Для этого надо найти в диапазоне голоса один или несколько тонов, которые поющий постоянно и чисто воспроизводит (обычно это звуки примарной зоны). В первый момент очень важно, чтобы человек ощутил слияние своего голоса с заданным на инструменте тоном и поверил в свои возможности правильного интонирования.
2. К найденному примарному тону постепенно добавляются рядом лежащие звуки. Учащийся пытается их правильно проинтонировать, точно воспроизвести голосом и почувствовать унисон, слияние собственного голоса с заданным тоном. Так постепенно расширяется диапазон певца, укрепляется навык чистого пения, координации слуха и голоса.

- Чистота интонации может зависеть и от регистра: в высоком регистре, например, интонировать звуки труднее, чем в среднем. Поэтому трудные места, звучащие в высоком регистре, лучше отрабатывать в рабочем диапазоне голоса.
- Если мелодия движется вниз, надо просить хористов петь с ощущением движения мелодии вверх, то есть идти от обратного. Тогда интонация не будет по инерции понижаться. В восходящем движении мелодии на crescendo, если к тому же мелодия в высоком регистре, есть опасность повышения интонации (по инерции движения мелодии вверх). В этом случае хормейстер должен как бы “осадить”, успокоить певцов.

Выработке чистой интонации помогают следующие **приемы**:

- пение piano,
- филирование звука,
- пение с закрытым ртом,
- пение на гласную у (в ней меньше обертонов),

- пение без сопровождения,
- унисонное пение.

Каждый раз следует выбирать такое упражнение, которое в наибольшей степени соответствует конкретному случаю. Например, хор поет форсированно, и певцы не слышат себя, фальшивят. Здесь поможет пение с закрытым ртом, piano, филирование звука. Как только динамика утихнет, руководитель должен сосредоточить слуховое внимание хористов на правильном интонировании высоты задаваемого тона.

Контроль за интонацией осуществляется следующим образом. Хор или одна из его партий пропевает фрагмент разучиваемого произведения. На последнем звуке предложения, фразы руководитель показывает остановку и сверяет его со звучанием на инструменте. Если звуки не совпадают, не сливаются, пение фальшивое, руководитель обращает на это внимание участников. Здесь чрезвычайно важен момент “услышания” этой высотной разницы, фальши. Если регулярно выверять точность, чистоту пения по концам фраз или отдельным выдержанным звукам произведения, певцы скоро привыкают к постоянной работе слухового аппарата. Таким образом вырабатывается осознанный слуховой контроль за пением.

Сначала слух тренируется на интонации более легких для восприятия интервалов, на упражнениях в объеме терции, кварты и квинты. Эти интервалы как бы составляют интонационную “рамку” упражнения. Позднее можно переходить к упражнениям, заключающим в себе все звуки полного звукоряда гаммы.

Поначалу певцы должны накопить хотя бы небольшой опыт исполнения отдельных звуков или последовательностей, состоящих из двух-четырех звуков, уметь правильно интонировать тонику, вводные тоны к ней, трезвучия, различать большую и малую секунды. Опору слуха должны составлять чистые примы, октавы, квинты и кварты, то есть интервалы, наиболее стабильно интонируемые, акустически устойчивые. В пении трезвучий нужно обратить внимание на интонирование определяющей лад III ступени. Позднее на основе тонического трезвучия интонируются гаммы, причем ладово-неустойчивые звуки должны петься со стремлением приблизить их к опорным ступеням. Особенно сужаются малые секунды, обостряющие интонирование вводного тона, нисходящее тяготение VI ступени в миноре. В дальнейшем происходит овладение навыками интонирования различных аккордов, увеличенных и уменьшенных интервалов, арпеджио.

Изучение особенностей интонирования различных ступеней лада и интервалов желательно связывать с изучением сольфеджио на хоровой основе и с музыкальным материалом из текущего репертуара хора. Такая работа будет способствовать эмоциональному отношению певцов к

интонированию, большей выразительности исполнения, творческой заинтересованности, активизации слухового внимания. Пение в качестве вокально-хоровых упражнений отрывков из знакомых песен и хоровых сочинений очень нравится участникам самодеятельности. При этом певцы воспринимают особенности звуковысотного интонирования не механически, а в связи с эмоционально-смысловым содержанием музыкально-поэтических образов конкретных произведений, осознают, что правила интонирования исходят из самой музыки. Конкретность и в то же время типичность исполняемых интонационных оборотов обусловливает прочное запоминание их и живое восстановление слуховых представлений при встрече с аналогичными интонациями в другом конкретном случае.

Вычлененные из произведений мелодические обороты могут быть использованы как подготовительный интонационный материал для последующей работы над всем произведением. Кроме того, они могут быть прекрасными вокально-техническими упражнениями и исполняться в разных тональностях в пределах рабочего диапазона хора. Ценность таких упражнений состоит в том, что они тренируют в единстве острое слуховое восприятие и голосовой аппарат при ясном понимании художественных целей интонации.

В работе над репертуаром руководитель обязан выделять наиболее сложные в интонационном отношении места и находить эффективные способы для чистого и свободного интонирования их.

Особенности работы с академическим хором[32]

Вокальная работа с академическим хором характеризуется прежде всего выработкой такого мелодического звука, правильно оформленного певческого тона, который своей кантиленой, красотой, колоритом волновал бы слушателей, а безупречно ровным звучанием напоминал звук инструмента. Поэтому вокальные упражнения для работы с академическим хором преследуют именно эту цель: развитие красивого голоса как такового.

Особое внимание в академическом пении уделяется моменту округления звука, “так как оно дает необходимую ровность голоса по всему диапазону и способствует выявлению эталона правильного певческого звучания голоса”.

[32] Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. - М.: Музыка, 1988. - 175 с.

От степени округления звука зависит окраска, характер звучания голоса: он может быть более прикрытым, далеким, матовым или более звонким, близким, ярким. Эти вокальные штрихи диктуются конкретными музыкально-художественными образами. Вместе с тем тембровые краски осуществляются на основе крепкого, прочного владения певцами единой манерой звукообразования, вокальной системой, школой пения. Исполнение классики, как правило, требует строго академического, прикрыто округлого характера звука; исполнение народных песен допускает более открытый, светлый звук, имитирующий своей звонкостью, близкой подачей звука подлинно народный стиль исполнения.

Поскольку хоровое пение возможно лишь при одновременности действий всех певцов и академическое пение осуществляется под жест дирижера, очень важным становится момент слаженности процесса пения. Для этого руководитель должен оттачивать свою дирижерскую технику, особенно хорошо показывать ауфтакт - жест, предваряющий, предвосхищающий по времени различные технические и художественные моменты исполнения, которые необходимо показывать певцам. Если перефразировать известный афоризм “искусство пения - это искусство дыхания”, то “искусство дирижировать - это искусство ауфтакта”. Действительно, в ауфтакте заложено все - темп произведения, динамика, метроритмическая организация, характер дыхания и исполнения в целом.

Участники хора должны владеть приемом единовременного дыхания и вступления по руке дирижера. Приучить участников к дирижерскому жесту - значит привить им навыки пения по руке. Для исполнения произведений академического хора это очень важно, так как в них масса различных вокально-технических задач, нюансов, штрихов, вступлении хоровых голосов и т. д., которые без управления дирижера трудно выполнить.

Совершенствование вокальной техники в хоре предполагает работу над расширением диапазона голосов. Формирование верхнего участка диапазона связано с техникой округления верхних звуков, взятия их приемом “на себя” и сверху; при этом начинать формировать звук следует с фальцетного легкого звучания, раскрывая динамику постепенно, с помощью брюшного пресса (он как бы чуть-чуть выдвигается вперед). К нижнему участку регистра надо двигаться от звуков примарной зоны - зоны естественного звучания голоса, стремясь сохранить смешанное (микстовое) звучание с большой долей головного резонирования в средней и нижней частях диапазона. Все звуки диапазона должны пропеваться единым тембром, при едином механизме звукообразования, на зафиксированном положении открытой гортани, “зевке”.

Рассмотрим **наиболее типичные недостатки** в академическом пении самодеятельных хоров.

1. Тусклое, бестембровое звучание. Возникает в результате отсутствия навыков дыхания, неумения пользоваться резонаторами, а также вследствие общего пассивного тонуса поющих. Путь к преодолению указанных недостатков - в выработке навыков певческого дыхания, пения на диафрагме, на опоре, в нахождении точки головного резонирования. Помогает также развитие музыкально-образного мышления певцов, которое, в свою очередь, активизирует эмоциональное отношение поющих к исполняемому репертуару.

2. Форсированное, напряженное звучание. Выделяется чрезмерно повышенной динамикой, резкостью, грубостью исполнения. Сила звука в этом случае является ложным критерием художественной оценки пения, и громкость достигается не использованием резонаторов, а интенсивным выталкиванием звука. В результате возникающего высокого подсвязочного давления происходит “нажим” на связки. Такое пение не только некрасиво и неприятно на слух с точки зрения эстетической, но и вредно для певческого аппарата. Кроме того, хоры, поющие форсированным звуком, как правило, детонируют, фальшивят, не умеют петь кантиленно.

Прежде всего, следует психологически перестроить певцов такого хора, объяснить им, что красота голоса и полноценное звучание достигаются не физическим напряжением органов дыхания и работой гортани, а умением пользоваться резонаторами, в которых голос приобретает нужную силу и тембр. Задача руководителя - снять напряженность в работе дыхательных органов певцов, излишнюю активность, найти точку головного резонирования. Поможет в этом пение упражнений с закрытым ртом в высокой позиции, пение на цепном дыхании в динамике piano, mezzo-piano, филирование звука, упражнения на кантилену, ровность звука, спокойное, удержанное дыхание.

3. Плоский, мелкий, “белый” звук. Очень часто такое звучание в академическом хоре отождествляют с народной манерой пения. Мы уже говорили, что “белый”, плоский звук ничего общего с подлинно народным пением не имеет. Хоровые самодеятельные коллективы, поющие таким звуком, как правило, не имеют четкого представления ни о народной, ни об академической манерах пения, их вокально-хоровая техника беспомощна. Руководителю коллектива следует, прежде всего, определиться в художественно-исполнительском направлении своего коллектива. Если хор будет развиваться как академический, руководитель обязан заняться правильным звукообразованием. Необходимо, в первую очередь, снять пение на горле, перенести его на диафрагму и обязательно

выработать у певцов навык “зевка”, посыла округленного звука в точку головного резонатора. Выполнять все это следует в единой манере формирования звука; при этом полезны упражнения на “прикрытые” гласные ё, *ю, у,* а также пение выдержанного звука на слоги *ми, мэ, ма, мо, му* с округлением всех гласных.

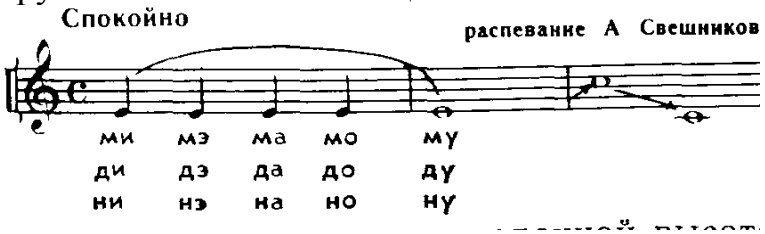
4. Пестрое звучание. Характеризуется отсутствием единой манеры формирования гласных, то есть “открытые” гласные звучат светло, открыто, а “прикрытые” - более собранно, затемнено. Происходит это оттого, что певцы не умеют в процессе пения сохранять зафиксированное положение “зевка” в задней части ротового канала. Зев принимает положение, соответствующее той гласной, которая поется. Отсюда пестрота звучания, которую хормейстер обязан слышать. Чтобы ликвидировать ее, певцам необходимо научиться петь в единой манере, то есть формировать все гласные (в том числе и “открытые”) способом округления.

5. Глубокое, “задавленное” звучание. Может возникнуть из-за чрезмерного перекрытия звука, когда “зевок” делается очень глубоко, близко к гортани. Такое пение всегда остается несколько глухим, далеким, часто с гортанным призвуком. Прежде всего следует облегчить “зевок”, приблизить звучание, упражняясь на пении слогов с “близкими” гласными - *зи, ми, ни, ди, би, ли, ля, ле* и т. п. Исправлению недостатка поможет также включение в репертуар произведений светлого, прозрачного звучания, с использованием легкого staccato.

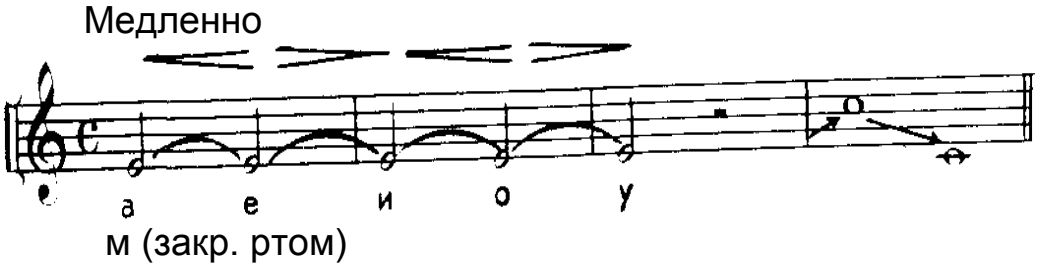
Лучше всего искоренять недостатки и прививать правильные певческие навыки, как говорилось выше, на специальных упражнениях. Каждое вокальное упражнение должно быть посильным для исполнения, иметь четко сформулированную руководителем вокально-техническую задачу, а также ключ к ее решению. Руководитель должен либо сам продемонстрировать технику исполнения того или иного вокального задания, либо доходчиво объяснить механизм его выполнения, фиксируя внимание хористов на правильных и неправильных моментах исполнения. Чтобы делать это квалифицированно, руководителю необходимо научиться хорошо слышать недостатки пения, знать причину и способы исправления их. Надо избегать формального пения упражнений, бесцельного “вокализирования”.

Вокально-хоровые упражнения для академического хора[33]

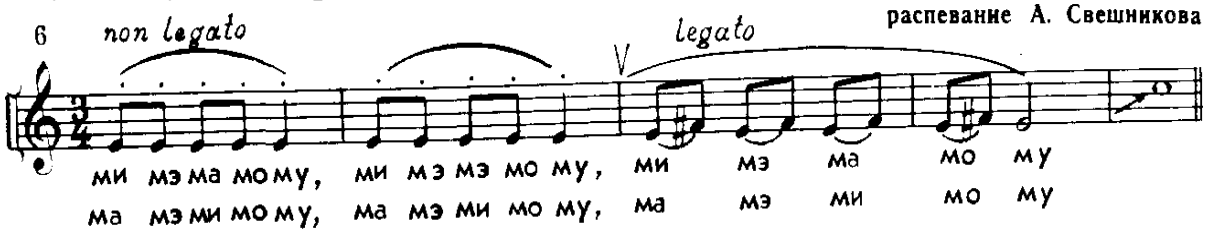
1. Исполняется спокойно, протяжно, на удержанном дыхании. Последний звук тянется на цепном дыхании и снимается по руке хормейстера. Следить, чтобы все слоги с разными гласными звучали единообразно, округло и в высокой позиции:



2. Задача певцов: удерживать на заданной высоте один выдержанный звук приемом цепного дыхания. Небольшое изменение силы звука (piano—forte—piano) делается по руке дирижера, который отсчитывает жестом половинные доли. Упражнение исполняется с закрытым ртом и на различные гласные. Следить за ровностью звука и чистотой интонации:



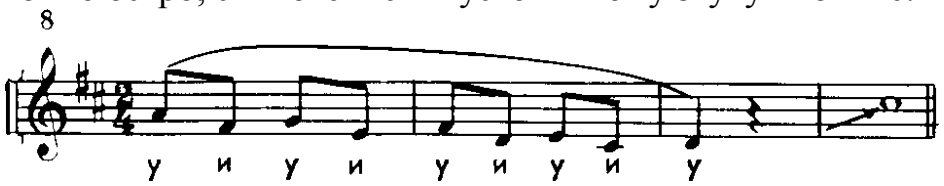
3. Первая часть упражнения исполняется поп legato с ощущением опоры на диафрагму, вторая часть - legato. Последний звук—унисон—необходимо выстроить и дать возможность певцам послушать его. Следить, чтобы повторяющийся звук позиционно “не падал”, а большая секунда звучала широко, чисто:



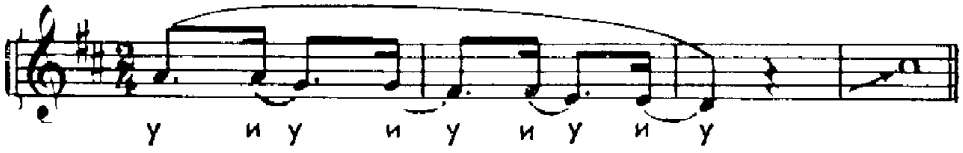
4. Освоение интонации большой терции, выработка ровного звука на удержанном дыхании. Последний звук исполняется на fermato:

[33] Здесь и далее все вокально-хоровые упражнения исполняются по полутонам вверх и вниз в пределах указанного диапазона либо по ступеням диатоники.

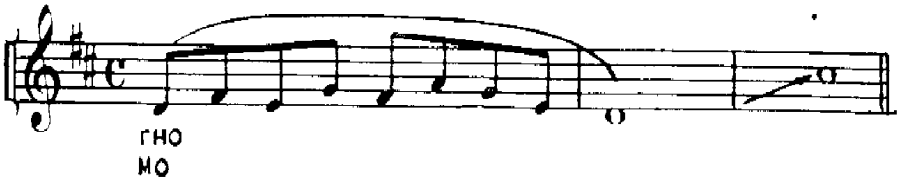
5. Секвенцеобразное движение мелодии по терциям вниз в объеме чистой квинты. Трудность во вступлении голосов, которые начинают упражнение с верхнего звука квинты. Можно рекомендовать певцам мысленно подготовить верхний звук, представив его высоко звучащим, и взять как бы сверху. Гласная у помогает собрать звук в “маску”. Обратить внимание на вводный тон в конце попевки, который должен исполняться интонационно остро, с тяготением к устойчивому звуку - тонике:



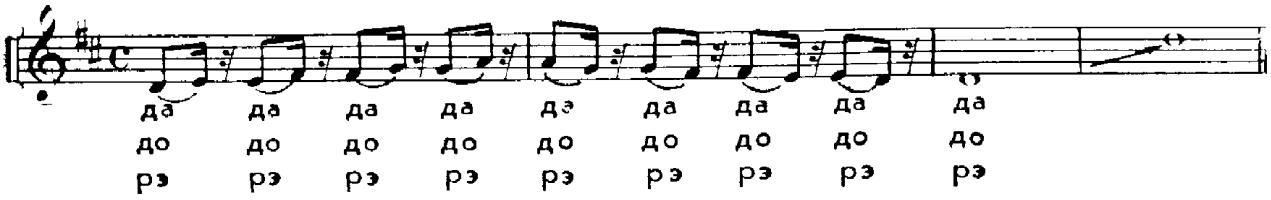
6. Исполняется legato, очень вязко, на опоре. Ноту с точкой тянуть до предельного конца, а шестнадцатую исполнять легко, коротко, со стремлением к следующей восьмой с точкой:



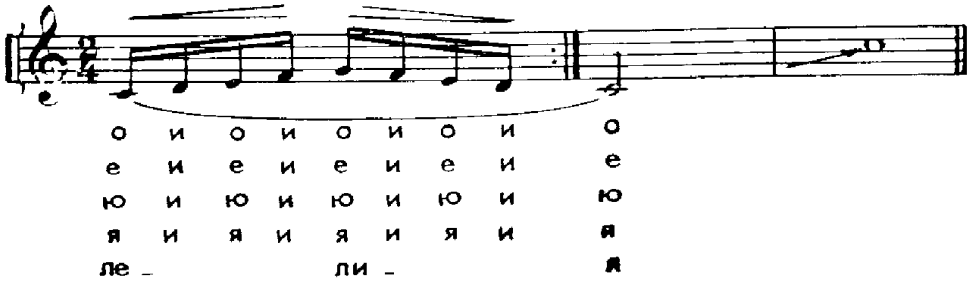
7. Движение мелодии по терциям мажорного трезвучия вверх и вниз помогает отрабатывать гибкость, пластичность, подвижность голоса и чистоту интонации:



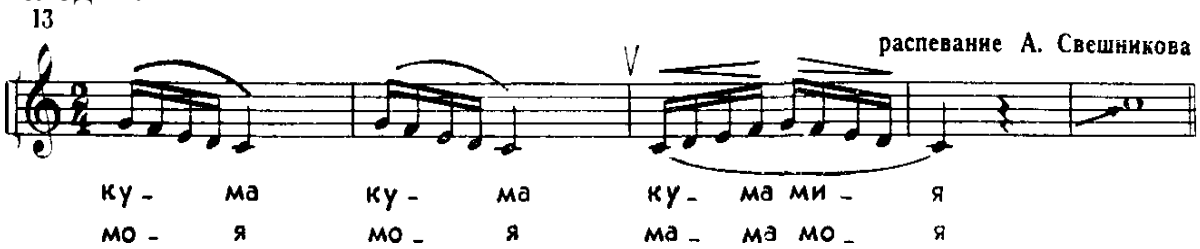
8. Исполняется на одном, удержанном дыхании, с ощущением опоры “на живот”. Слоги да, до, рэ помогают освободить нижнюю челюсть. Каждую вторую ноту из двух залигованных следует петь легко, без нажима, как бы ослабляя дыхание:



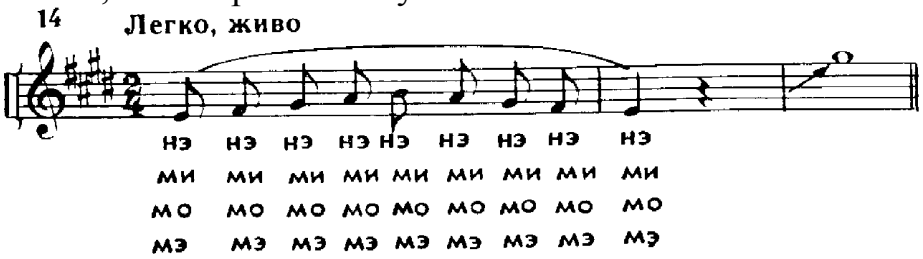
9. Выработка навыков подвижности голоса, чистоты интонирования гаммообразной мелодии по звукам мажорного трезвучия вверх и вниз, плавного перехода с одного звука на другой:



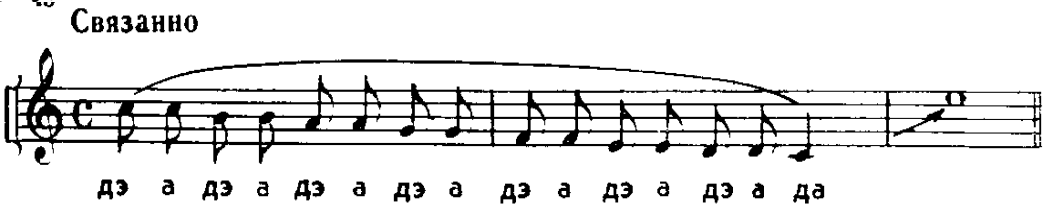
10. Дальнейшая работа над гибкостью и подвижностью голоса. Первая часть упражнения (два такта) исполняется legato. Следить, чтобы верхний звук, с которого начинается попевка, интонировался чисто, сверху, “без подъезда”. Нисходящие звуки не должны терять позиционную высоту. Во второй части следует облегчить исполнение попевки изменением силы звука (piano - forte - piano) соответственно движению мелодии:



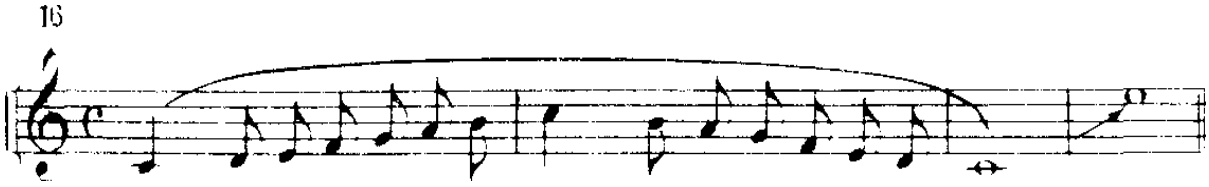
11. Знакомую попевку мажорного наклонения следует исполнять в подвижном темпе, легко “работая” губами и кончиком языка:



12. Пение полного звукоряда мажорной гаммы сверху вниз, с опорой на дыхании. Слог дэа “раскрепощает” нижнюю челюсть. Начальный звук брать сверху, “на себя” и “в живот”:



13. Пение мажорной гаммы вверх и вниз, отработка чистоты интонации, усвоение названий нот:

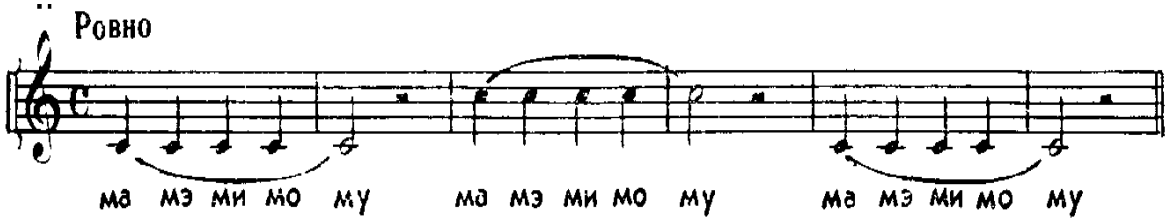


до ре ми фасоль ля си до си ля сольфами ре до

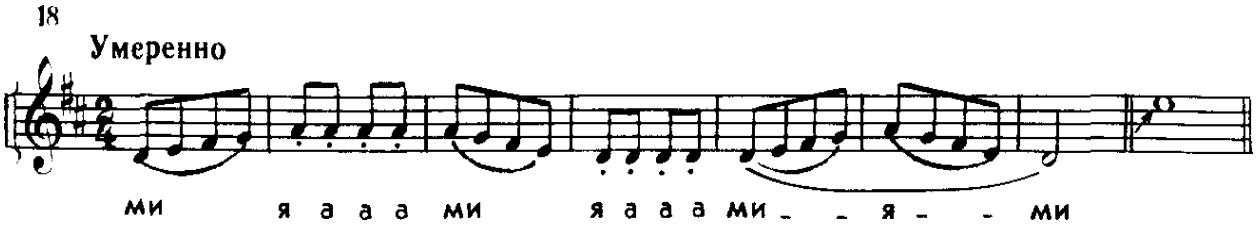
ре ми фа соль ля си до ре до си ля соль фа ми ре

ма ма о ма о ма о ма ма о ма о ма о ма

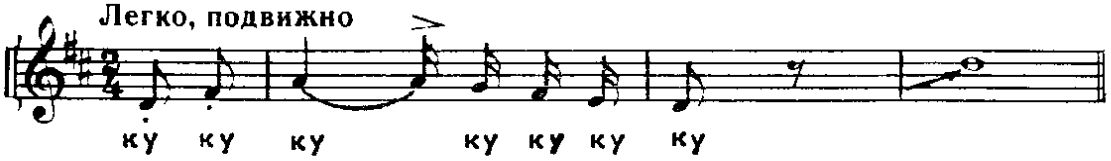
14. Исполнение чистой октавы дает возможность хормейстеру поработать над навыками соединения регистров. Верхний звук октавы исполняется на том же опертом дыхании, что и нижний. При этом основание - нижний звук - следует петь “близко”, как бы на передних зубах, тогда перестройка на верхний звук будет происходить органично, так как он позиционно будет подготовлен “высоким” исполнением нижнего тона:



15. Чередование legato со staccato помогает вырабатывать в сочетании ровность, подвижность и легкость голоса. Следить, чтобы восьмые на staccato не снимались с дыхания:

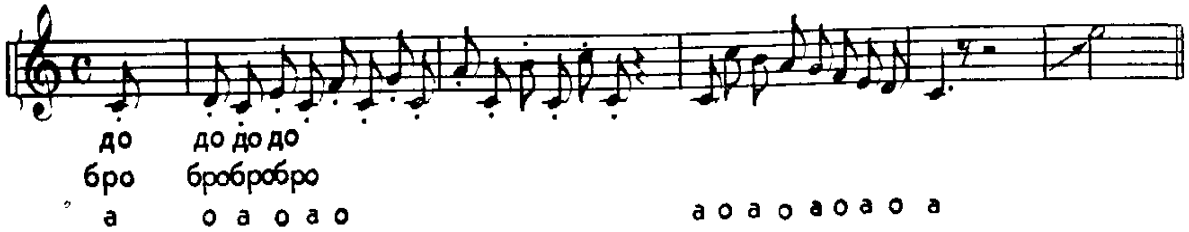


16. Быстро и легко “взлететь” голосом на верхний звук - сильную долю, от которого как бы оттолкнуться (акцент на вторую 1 долю) и на staccato спуститься вниз. Упражнение следует начинать с медленного темпа, который позволит проконтролировать чистоту интонации (особенно при движении голоса вниз):

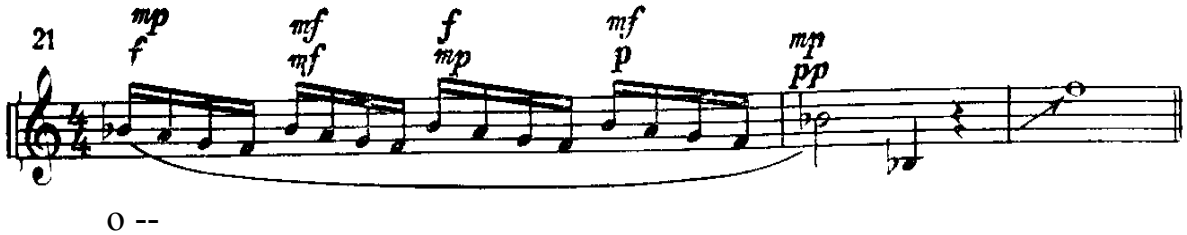


17. Исполняется первоначально в медленном темпе. Когда интонирование станет уверенным, можно постепенно ускорять темп. Упражнение развивает виртуозность голоса, чистоту интонации. В

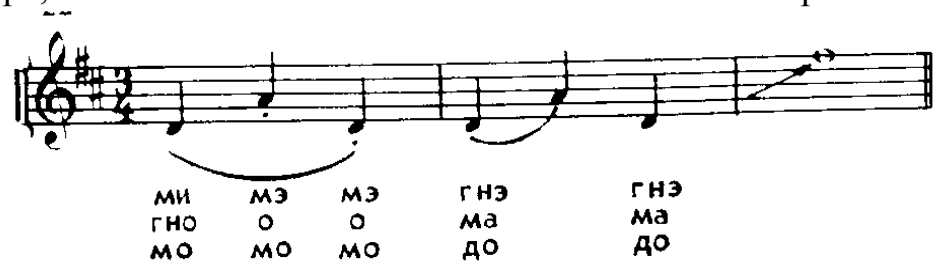
медленном темпе каждый звук staccato фиксировать легким ударом мышц брюшного пресса. Вторую часть упражнения можно исполнять legato:



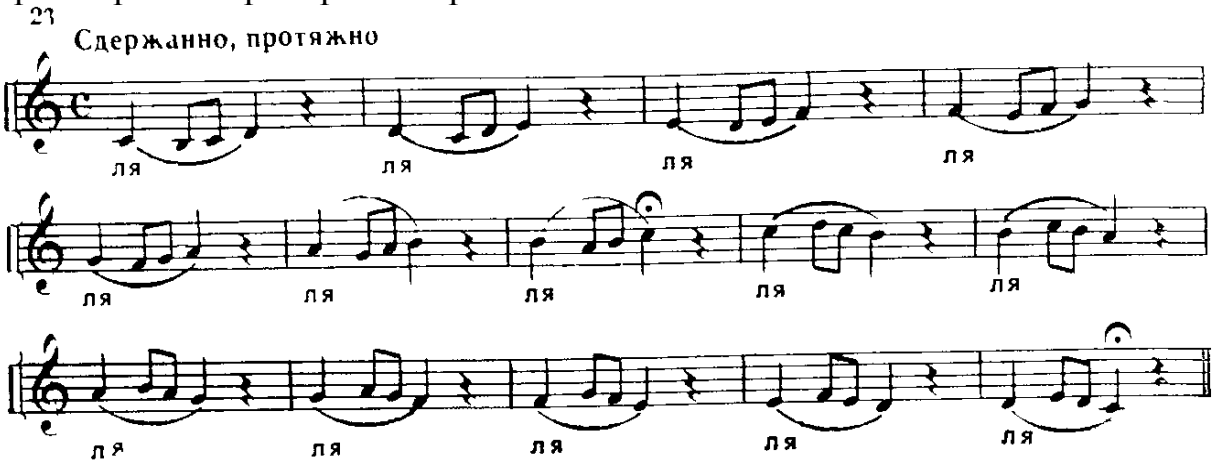
18. Петь вязко, пропуская воздушный “столб” через себя. Следить, чтобы гортань была свободной. Все внимание сосредоточить на мышцах брюшного пресса, который должен регулировать силу звука согласно указанным динамическим оттенкам (чем громче звук, тем большая тяжесть ощущается в области живота).



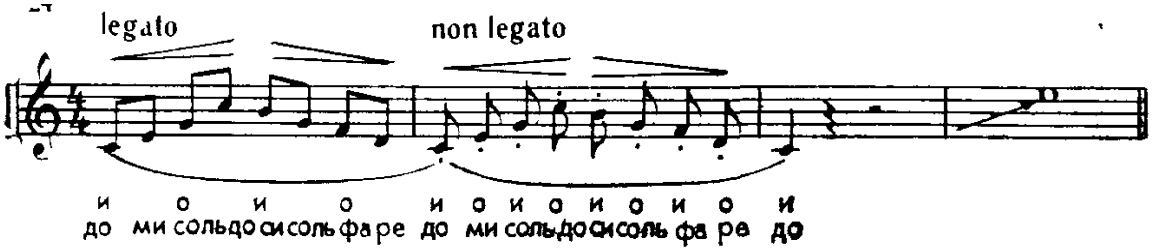
19. Чередование поп legato и legato, пение чистой квинты. Первый, нижний звук формировать близко и высоко, второй, высокий - там же, на той же опоре, в том же месте - точке головного резонатора.



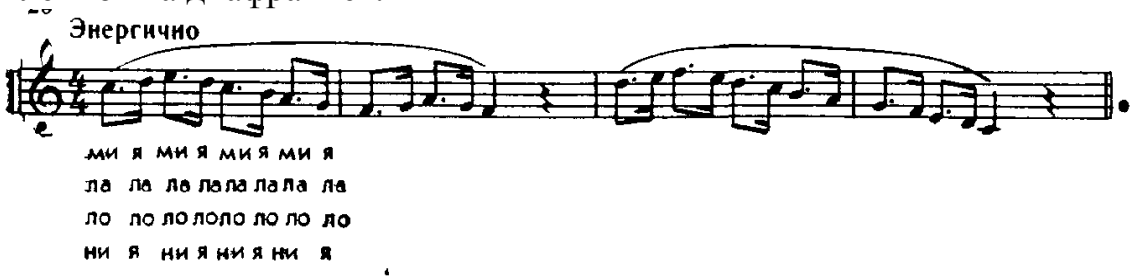
20. Упражнение на ровность звука, кантилену и удержанное дыхание, которое берется через три-четыре такта:



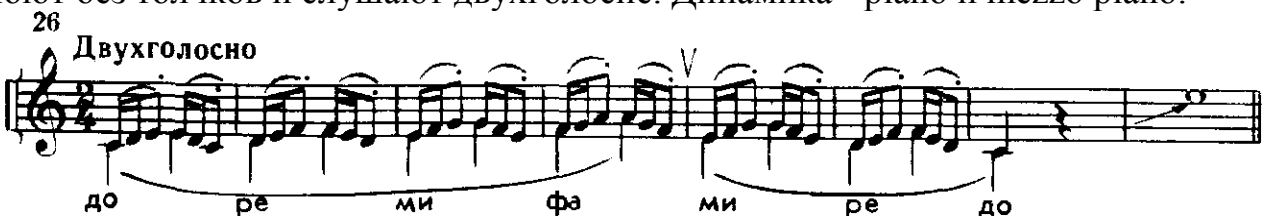
21. Освоение интонирования полного разложенного мажорного арпеджио (вверх) и доминантового терцквартаккорда (вниз). Здесь требуется большое дыхание: обе части - legato и поп legato - выполняются на одном дыхании. Если возможности позволяют, верхний звук можно исполнить fermato:



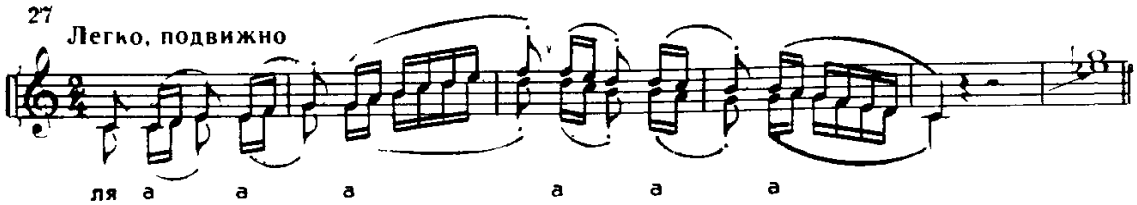
22. Гаммообразная мажорная мелодия исполняется энергично, звонко, близким звуком. Упражнение способствует расширению диапазона, укреплению певческого тона. Верхние звуки следует брать округленно “на диафрагме”:



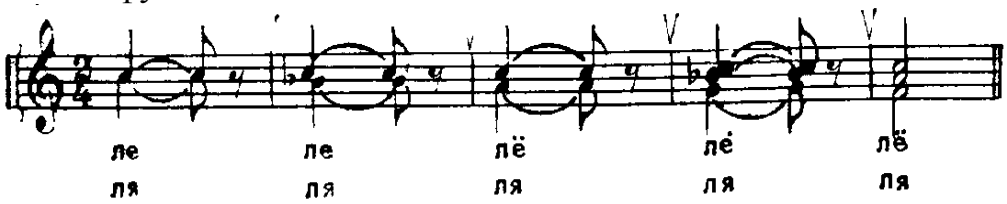
23. Исполняется с названиями нот в два голоса. В середине певцы одновременно должны взять дыхание. Нижний голос ведет мелодию на crescendo, а к концу затихает. Верхний голос выделяет сильную долю такта, а слабую исполняет эхообразно. Все следят за ровностью звука, поют без толчков и слушают двухголосие. Динамика - piano и mezzo piano:



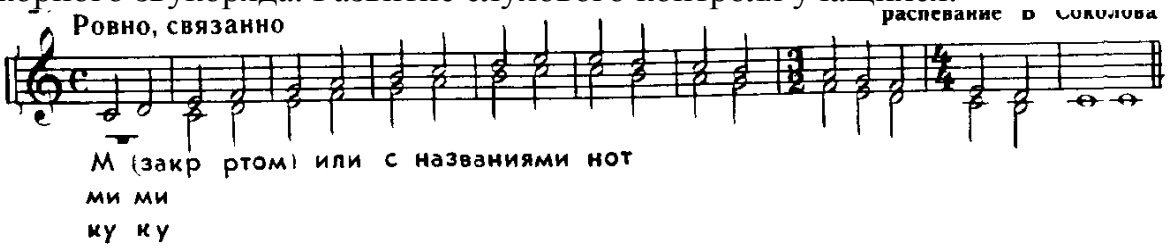
24. Развивает диапазон голоса, его подвижность. Начинать следует с медленного темпа, спокойного пропевания мелодии legato; подголосок со вторыми голосами целесообразно поучить отдельно. Упражнение исполняется на одном дыхании с luft-паузами, легко, на “зевке”, в высокой позиции:



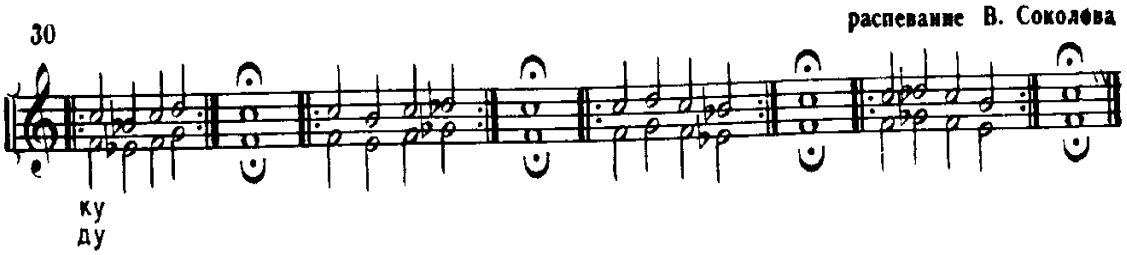
25. Освоение элементов трехголосия, развитие гармонического слуха. Обратить внимание певцов на чередование устойчивых звуков с неустойчивыми. Упражнение целесообразно приурочить к теме о доминантовой функции:



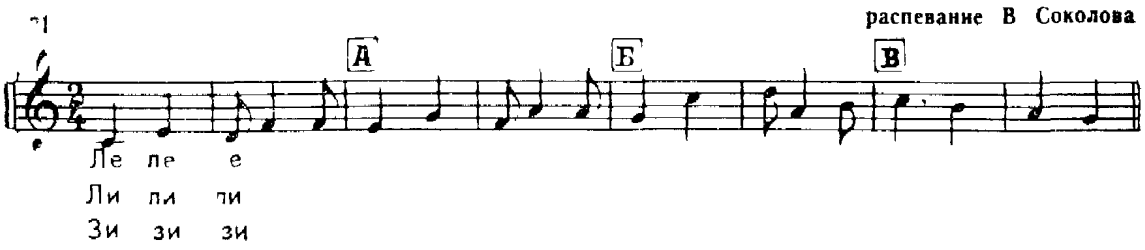
26. Освоение терцового двухголосия в диапазоне полного мажорного звукоряда. Развитие слухового контроля учащихся:



27. Выстраивание чистых квинт и сопоставление тонов и полутонов в двухголосии. Работа над интонацией и слухом:



28. Простой бесконечный канон поможет подойти к исполнению произведений, в которых встречается имитационная полифония. Мелодия канона сначала твердо выучивается всеми вместе. Затем хор разбивается на две, три или четыре группы, которые поочередно вступают через каждые два такта. Таким образом, канон можно исполнить на два, три или четыре голоса, в зависимости от подготовленности певцов:



Фонопедический метод развития голоса

Данная методика является подготовительной, вспомогательной и фонопедической по отношению к вокальной педагогике как целостному процессу воспитания певца-музыканта и адресована, прежде всего, тем, чьи голосовые данные не позволяют успешно обучаться традиционными методами.

Критерии технологии академического оперно-концертного пения[34].

Основным общим критерием является **преобладание стационарности в положении голосового аппарата и стационарных процессов в его функционировании, сокращение времени, затрачиваемого на переходные процессы до минимума**. Все нижеследующие частные критерии расшифровывают общий, организовывают самонаблюдение и самоанализ певца, концентрируют внимание на конкретных частях голосового аппарата и конкретных голосообразующих процессах.

Гортань

1. Сохранение колебательного процесса голосовых складок (непрерывность фонации) при интонировании интервала на гласном, или на последовательности гласных, или со звонкими и сонорными согласными. Отсутствие «придыхания» между соединяемыми тонами и гласными, принцип «сирены», глиссандо, портаменто, реализуемого незаметно для слушателя.
2. Независимость режима работы гортани (регистра) от высоты тона (произвольное управление регистровой механикой).
3. Независимость режима работы гортани (регистра) от силы тона. Произвольное управление динамикой тона в допустимых физиологических и акустических пределах с сохранением избранного режима работы гортани (регистра).
4. Независимость силы тона от его высоты.

---

[34] Емельянов В.В. Фонопедический метод развития голоса: Методическая разработка / Составитель Трифонова И. - С-Петербург, 2000. – 25 с.

5. Независимость силы тона от его продолжительности.
6. Независимость силы тона от объема и формы гласного.
7. Независимость режима работы гортани (регистра) от объема и формы гласного.
8. Прекращение фонации вдохом.

Рупор

9. Взаимонезависимость движений артикуляционной мускулатуры.
10. Сохранение формы рупора при изменении высоты тона, т.е. при интонировании интервала на гласном**. Сохраняются неизменными только наблюдаемые и управляемые компоненты рупора (челюсть, губы, передняя часть языка, лицевая мускулатура). Изменения рупора при изменении высоты тона обязательно происходят на уровне саморегуляции. Эти изменения либо не осознаются, либо осознаются через сопутствующие внбро-, баро- и проприоощущения.**
11. Установка объема и формы гласного до начала фонации и до произнесения предшествующего согласного.
12. Сохранение объема гласного в момент прекращения фонации. В момент прекращения звука рот не должен закрываться.
13. Независимость формы и объема гласного от продолжительности тона: в течение всей длительности тона гласный должен выдерживаться в одних объеме и форме**.**
14. Независимость формы и объема гласного от высоты тона на нижнем и среднем участках диапазона (имеются в виду наблюдаемые и управляемые компоненты - см. п. 2).
15. Независимость формы и объема гласного от силы тона: гласный не должен изменяться в процессе крещендо и диминуэндо (также имеются в виду наблюдаемые и управляемые компоненты).
16. Сохранение специально найденного оптимального объема гласного при крещендо и диминуэндо на неизменной высоте тона - «филирование».
17. Сведение к минимуму различий укладов гласных. Минимализация артикуляторных движений с повышением тона. Переход в верхнем участке диапазона к артикуляции на базе нейтрального гласного. **Певческий тон существует вне гласных, но ему может быть придана форма того или иного гласного минимальным артикуляционным действием. Певческий гласный, возникающий на базе певческого тона в результате такого минимального действия, фонетически и акустически очень сильно отличается от своего речевого аналога. Это отличие увеличивается с повышением тона. Восприятие семантики вокальной речи происходит по другим законам в сравнении с речью разговорной. Артикуляция гласных разных языков существенно**

различается в разговорном речевом потоке. В академическом пении гласные практически одинаковы на всех языках.

Вибрато

18.Произвольная управляемость частоты и амплитуды вибрато. Использование этой управляемости для реализации стилистических особенностей вокальной музыки как фактора эмоциональной выразительности певческого тона.

19.Неучастие видимых частей артикуляционной мускулатуры в пульсации вибрато. (Отсутствие тряски челюсти и/или языка синхронно с пульсацией вибрато).

20.Сохранение неподвижности видимой части гортани, ее неучастие в пульсации вибрато. (0тсутствие вертикальных колебаний гортани синхронно с пульсацией вибрато).

21.Интенсивность пульсации внутренней дыхательной мускулатуры как генератора вибрато, достаточная для отражения этой пульсации на нижнем участке брюшной стенки, и/или на боках, и/или в нижней части спины, и/или в промежности (в зависимости от индивидуальных особенностей и интенсивности тона). Этот критерий действует на координационно-тренировочном этапе - обязательно, а далее - индивидуально в зависимости от высоты и интенсивности тона.

22.Независимость частоты и амплитуды вибрато от высоты тона. В верхнем участке диапазона допускается небольшое уменьшение частоты и изменение амплитуды (уменьшение и увеличение), малозаметное для слушателя, но контролируемое исполнителем.

23.Независимость частоты и амплитуды вибрато от продолжительности тона. Равномерные и одинаковые пульсации вибрато от момента атаки тона или произнесения слога до снятия тона или до следующей согласной, т.е. в течение всей длительности тона.

24.Независимость частоты и амплитуды вибрато от объёма и формы гласного.

25.Сохранение характеристик вибрато при переходе с гласного на гласный.

26.Сохранение характеристик вибрато при переходе с тона на тон на одном гласном и со сменой гласных.

27.Независимость характеристик вибрато от предыдущих и последующих согласных.

28.Сохранение характеристик вибрато в процессе изменений метроритмической структуры мелодии. Если абсолютная продолжительность тона позволяет возникнуть пульсации вибрато, т.е. вибрато «успевает сработать», его параметры должны сохраняться

независимо от нотного обозначения относительной длительности: четверть, восьмая, шестнадцатая...

Дыхание

29.Короткий бесшумный вдох ртом или одновременно носом и ртом (второе - предпочтительнее).

30.Независимость положения грудной клетки от движений мышц живота. Поднятая и расширенная неподвижная грудная клетка при подвижной стенке живота.

31.Сохранение поднятого и расширенного положения грудной клетки при изменении высоты и силы тока.

32.Реакция низа брюшной стенки на произнесение согласных и на атаку гласных.

33.Пульсирующая реакция низа брюшной стенки на пульсации вибрато, (см. п.3.4.).

34.Независимость уровня активности фонационного выдоха от изменений высоты тона (движение мелодии).

Согласные

35.Сохранение силы тона перед произнесением согласного и после его произнесения.

36.Сохранение формы и объема гласного перед... и после...

37.Сохранение характеристик вибрато перед... и после...

38.Сохранение активности фонационного выдоха перед .. и после . при минимальном времени прерывания выдоха произносительными движениями.

39.Произнесение звонких и сонорных согласных на высоте тона последующего гласного.

40.Сравнимость звонких и сонорных согласных по интенсивности звучания с гласными.

41.Сравнимость глухих согласных по затрате дыхательных и артикуляторных усилий со звонкими и сонорными согласными и с гласными.

Интервалы и гласные

Спецификой связного "кантиленного" пения в академическом вокальном искусстве является глиссированное, скользящее соединение ступеней в интервалах, отсутствие "придыхания" между ступенями интервалов или гаммы. Этот способ соединения ступеней может быть заметен для слухового внимания аудитории и тогда воспринимается как "подъезд" или "портаменто", а может быть незаметен и тогда воспринимается как кантилена. Для освоения этой технологии необходимо длительное время осваивать глиссирующий способ соединения ступеней, постепенно сокращая время глиссирования.

Соединение гласных или переход от одного гласного к другому производится противоположным способом: быстрым, резким. Но для понимания сути этой технологии необходимо принять следующую непривычную идею: ПЕВЧЕСКИЙ ТОН СУЩЕСТВУЕТ ВНЕ ГЛАСНОГО, примерно так же, как вне гласного существует тон любого музыкального инструмента. Но тон, например, трубы, может быть видоизменён с помощью сурдины и так называемой "квакушки" вплоть до имитации гласного. Примерно в этом суть специфики фонетики академического пения: певческий тон не должен меняться от изменения гласных. Такой способ певческого произношения назовём условно "МАСКИРОВОЧНОЙ АРТИКУЛЯЦИЕЙ". Этот термин обозначает, что певческий тон, который существует вне гласного, определёнными точными наблюдаемыми и управляемыми движениями артикуляционной мускулатуры "маскируется" под требуемый гласный. Но при этом сохраняются все тембральные качества тона.

Разборчивость в академическом пении: произнесение согласных

Согласные в академическом пении отличаются от гласных, в основном, энергетическими затратами и точной фиксацией момента произнесения во времени развития музыкальной ткани.

Критерий энергетики формулируется как сравнимость дыхательных усилий с усилиями, необходимыми для фонации гласных. Глухие согласные произносятся по этому критерию, а звонкие и сонорные по критерию произнесения на высоте тона последующего гласного. КРИТЕРИИ ТЕХНОЛОГИИ АКАДЕМИЧЕСКОГО ПЕНИЯ - ИНСТРУМЕНТ САМОКОНТРОЛЯ И САМОАНАЛИЗА В ПРОЦЕССЕ ИСПОЛНЕНИЯ.

Упомянутые критерии являются словесной моделью, описывающей соотношение стационарных и переходных процессов в пении, различия этих соотношений по сравнению с речью. Критерии описывают динамику, фонетику, дыхание, регистры. Критерии являются рабочим языком общения в процессе обучения пению при оценке эстетических качеств певческого процесса, в отличие от процесса голосообразования.

Роль вокализов в ежедневном тренажном и творческом алгоритме

Вокализы - способ торможения речевого двигательного стереотипа, создания инерции постоянного акустического объёма и инерции фонационного выдоха. Вокализы являются абстрактной моделью реального певческого исполнительского процесса без конкретного, поэтического или прозаического текста. На вокализах происходит тренаж исполнительских навыков связи творческой актёрской фантазии, разных сценических самочувствий, действий и отношений с музыкальным текстом вокализов, разными приёмами технологии голосообразования,

разным темпо-ритмом существования и исполнения и разной динамикой и тембральными красками голоса.

Принципы фонопедического подхода и фонопедического метода[35]:

1. Первый принцип состоит в рассмотрении трех уровней голосовой активности:

— доречевого (кашель, чихание, выдувание, плачь, шип, рычание, гудение, крик, смех, вой, писк и т.п.);
— речевого (обычная речь, напевание, речь громкая, пение фольклорное, эстрадное, исполнение рок-музыки);
— певческого (профессиональная сценическая или ораторская речь).

Уровни голосовой активности выступают в виде диалектической триады. Речевой уровень, представляющий собой вторую сигнальную систему, есть отрицание доречевого, а певческий - отрицание речевого, т.е. отрицание отрицания. Последний можно рассматривать также как возврат к доречевому на более высоком витке диалектической спирали, ибо, с точки зрения физиологии и акустики, певческий уровень есть не что иное, как голосовые сигналы доречевой коммуникации.

2. Второй принцип - формирование сложного певческого двигательного навыка на операционном уровне - в полном виде выглядит так: навык складывается из элементарных двигательных операций, каждая из которых абсолютно доступна любому человеку. Если навыка от природы нет, т.е. нет певческого голоса, то певческий навык в его "черновом", технологическом, виде может быть постепенно сформирован путем синтеза элементарных операций.

3. Голосовой аппарат - саморегулирующаяся система. Поэтому третьим принципом будем считать соотношение управления и регуляции. Во время пения непрерывно происходит сопоставление воспринимаемого акустического результата с регулировочным образом своего голоса как представлением об оптимальном субъективном звучании.

Чем же можно реально управлять, т.е., проще говоря, двигать, непрерывно ощущая и контролируя процесс движения? Мышцами лица: губами, принимающими участие в артикуляции, мышцами щек, жевательной мускулатурой: нижней челюсти, языком, с помощью которого можно поднимать и опускать гортань (но нужно ли - другой вопрос!).

Ну, а как же дыхание? Иногда вокальные педагоги говорят: дыханием нельзя управлять, но его можно ощущать. Вот, пожалуй, самая

[35] Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг. – СПб.: «Лань», 2000. – 192 с.

разумная позиция. Добавим: дыхание можно и нужно тренировать только вместе с голосом.

Таким образом, жизнеобеспечивающее дыхание подчиняется и управлению и регуляции. Мы можем задержать его произвольно, ускорить темп, увеличить или уменьшить глубину вдоха, скорость и интенсивность выдоха, словом, делать то, что необходимо при пении. Мы даем волевой импульс - задание: задержать дыхание, а дальше начинает действовать регуляция. Правда, природа поставила ограничения: мы можем задерживать дыхание лишь до определенного момента, пока не включится автоматическая защита организма от кислородного голодания. Таков принцип подхода к голосовому аппарату как к саморегулирующейся системе.

4. Четвертый принцип - принцип однородных действий при обучении пению - заключается в многократном выполнении простейших операций, в ходе которых голосовой аппарат как саморегулирующаяся система автоматически находит оптимум, одновременно тренируя соответствующие мышечные системы. Один из первых примеров научного осознания этого принципа в вокальной педагогике разработал А. В. Яковлев. Начальный этап работы с вокалистом, в том числе и по исправлению дефектов певческого голосообразования, автор строит на многократном повторении стаккато в нижнем участке диапазона.

5. Принцип наблюдаемости - визуальной и осязательной.

6. Принцип самоимитации: повторение не чужого звука, воспринимаемого только слухом, а своего, со всем комплексом вокально-телесных ощущений (вибро-, баро- и проприорецепция[36]).

7. Принцип эстетического негативизма: пение нарочито некрасивым голосом с целью переноса внимания с контроля тембра на контроль вибро-, баро-, проприорецепции и фонетики.

Координационно-тренировочный этап

Координационно-тренировочный этап содержит в себе:

---

[36] Виброрецепция - восприятие вибрации от внутренней волны (колебания, идущие по внутренним воздухоносным каналам - евстахиевым трубам), костной волны (восприятие звука слуховым органом через колебания костей черепа, передающихся слуховым косточкам и барабанной перепонке механическим путем), вибрации костей и тканей черепа и костей и тканей грудной клетки, находящихся в непосредственной близости от гортани.
Барорецепция - восприятие изменения давления (во время пения в определенных местах тела увеличивается воздушное давление, причем у певцов - многократно).
Проприорецепция - проприо - восприятие себя - восприятие работы большого количества мышц (стенки живота, бока, грудная клетка, лицевая мускулатура, передняя часть языка, мышцы шеи), некоторые из которых непосредственно сообщают мозгу о своей работе и занимаемом положении.

— создание материальной базы, инструмента для решения музыкальных задач;
— осознание действий мышц, участвующих в голосообразовании (прямое осознание скелетной и лицевой мускулатуры, косвенное - внутренней дыхательной, гортанной, глоточной - через вибро-, баро- и проприорецепцию, через близлежащие взаимодействующие группы мышц, представленные в сознании);
— осознание ощущений вибрации, давления, действия мышц отдельно от восприятия звука своего голоса;
— осознание работы голосового аппарата в разных режимах (регистрах) через разные ощущения;
— осознание связи этих разных режимов с разными тембрами и разной силой голоса;
— осознание связи действия разных режимов работы голосового аппарата с разными участками диапазона;
— осознание связи действия разных режимов работы голосового аппарата, разных тембров и разной силы голоса с разными энергетическими затратами;
— формирование связи представлений о разных режимах работы голосового аппарата с разными объемно-пространственными и эмоционально-образными представлениями;
— формирование связи всего предыдущего со слуховыми представлениями о высоте отдельных тонов и об интервалах;
— формирование навыков выбора режима работы гортани, оптимального для реализации слухового представления о высоте тона;
— формирование навыков выбора энергетических затрат, оптимальных для реализации слухового представления о высоте тона;
— формирование навыков выбора режимов гортани или их последовательности, оптимальных для реализации слухового представления об интервале;
— формирование навыков выбора оптимальных энергетических затрат для реализации слухового представления об интервале, его ширине, преодолении этой ширины;
— дозированную тренировочную нагрузку на разные группы мышц, участвующих в голосообразовании, имеющую целью устранение неравномерности развития и подготовку к решению звуковысотных, динамических и тембровых задач, которые могут возникнуть в музыкальных произведениях.

Показатели певческого голосообразования

Этой условной категорией будем называть некоторый комплекс признаков, отличающих академическое певческое голосообразование от

обычного, применяемого в бытовой разговорной речи. Необходимым и достаточным условием первого приближения к академическому певческому тону является наличие четырех показателей:
— целесообразное использование режимов работы гортани или регистров;
— голосообразующий (фонационный) выдох, многократно превышающий по длительности и интенсивности речевой и жизнеобеспечивающий;
— певческое вибрато и произвольное управление его параметрами: частотой и амплитудой;
— специфическая певческая акустика ротоглоточных полостей, специфическая артикуляция, существенно отличающаяся от речевой.

Под ***целесообразным использованием режимов работы гортани (регистров)*** будем понимать соотношение звуковысотности или диапазона и использование того или иного регистра, в зависимости от возраста и пола поющих. Применительно к академическому пению предлагается такая схема.

Детский и женский голос (детский - мальчики и девочки) в употребительном диапазоне:
— от фа-соль малой октавы до ре-ми первой, но не выше - «грудной» режим;
— от ми-фа первой до ля-си второй - «фальцетный» режим;
— от ля-си второй до ми-фа третьей и выше - может быть «свистковый» режим, но это сольный вариант.

Мужской голос:
— независимо от типа (бас, баритон, тенор) весь диапазон, употребляемый в современном хоровом и сольном пении (приблизительно, от ДО большой до ДО второй октавы в реальном звучании), исполняется «грудным» режимом в его разных модификациях, по-разному именуемых в разных школах, традициях и системах;
— независимо от типа голоса может быть использован «фальцетный» режим преимущественно в первой октаве как специфическая «краска» в нюансе пиано и пианиссимо или для имитации женского голоса;
— независимо от природного типа голоса мужчиной-вокалистом может быть использован «фальцетный» режим как основной рабочий для пения по женской модели сопрано и меццо-сопрано. Такой голос так и называется «мужское сопрано», «мужское меццо-сопрано» или «контртенор». Диапазон и включение «грудного» и «фальцетного» режимов полностью совпадает с женской моделью академического пения.

Второй показатель, формулируемый как ***активный фонационный выдох***, в первом приближении имеет отношение к силе тона или, научно говоря, - «интенсивности звукового давления», что субъективно воспринимается как громкость.

Сила тона находится в прямой связи с силой подскладочного давления, а проще - с силой выдоха. Установлено, но менее известно, правда, и более точное явление: у одного и того же вокалиста качество певческого тона тем выше, чем больше воздуха проходит через его гортань за единицу времени и чем, следовательно, выше скорость протекания воздуха. Как этот выдох развивать, чему и как в этом процессе можно учиться - будет рассмотрено подробно.

Певческое вибрато и тем более управление им является в педагогике пения наиболее запретной «зоной» и считается чем-то непознаваемым. В то же время в инструментальной педагогике на целом ряде инструментов выработка вибрато, хотя иногда и под другими названиями, например, «вибрация» у смычковых струнных, обязательно входит в программу определенных этапов обучения.

Для профессионального вокалиста вопрос его колористических возможностей и тембрального соответствия разным стилям во многом определяется умением регулировать частоту и амплитуду вибрато, делая голос более или менее совпадающим по тембру с разными инструментами или, наоборот, ярко выделяющимся.

Решающим показателем, выделяющим академических вокалистов из певцов других, неакадемических жанров, является ***особая специфическая форма ротоглоточного рупора, выражающаяся в особом специфическом способе формирования гласных и особом способе произнесения согласных.***

Распознавание вокальной речи в академическом пении происходит по законам, существенно отличающимся от законов распознавания обыденной разговорной речи и неакадемических жанров пения.

Наиболее сложной задачей обучения пению и является нахождение тончайшего баланса между «неестественной», в принципе, формой гласных в академическом пении и необходимостью сделать эту неестественность незаметной для слушателя, сделать ее воспринимаемой как естественную. «Искусство - быть искусным в искусственности». Этот афоризм как нельзя более точно определяет задачу академического вокала.

Критерии отбора приемов, программ и упражнений ФМРГ

- Точность описания.
- Однозначность понимания.
- Безусловная выполнимость.
- Мгновенная результативность.
- Независимость эффективности от уровня одаренности и подготовленности обучаемого и учителя.
- Элементарность обучающих операций.

- Минимальный шаг двигательной программы.
- Контроль визуальный, осязательный и через качественные характеристики звука, минимально искажаемые субъективным восприятием поющего.
- Тренирующая дозированность.

Под мгновенной результативностью понимается, конечно же, не чудесное появление певческого голоса, а тот результат, который предусмотрен приемом: искомый режим работы гортани, или требуемая на данном этапе активность выдоха, или точные изменения ротоглоточного рупора.

Минимально искажается субъективным восприятием поющего частота и амплитуда вибрато и фонетика. Если поющий слышит шесть пульсаций вибрато в секунду, то и слушающий - столько же. Если для поющего размах вибрато полтона (по четверти тона вверх и вниз от основной высоты), то и для слушающего - так же. Если педагог поет гласную «А», то вряд ли ученик запоет «И». И уж, конечно, лучше один раз увидеть в зеркале свой кривой рот, чем сто раз слышать это от учителя. А если учителя не устраивают какие-либо вялые или зажатые мышцы ученика, то последнему надо просто их потрогать, и довериться не проприорецепции, которая еще не развита, а собственным пальцам, которые сразу же почувствуют вялость и перенапряжение.

Двигательный смысл приемов

Приемом будем называть организацию некоторых условий, ***не позволяющих*** издать звук привычным способом, т.е. только под влиянием слухового представления или регулировочного образа, если таковой уже имеется. (Обратите внимание: не позволяющих!)

Все многообразие упражнений может быть уложено всего в четыре приема, один из приемов, последовательность их или одновременное сочетание (комбинацию):

1) Речевой или певческий процесс начинается с атаки гласного либо произнесения согласного. Первый прием заключается в замене этой атаки непривычным неречевым, непевческим движением голосообразующей системы, при котором провоцируется искомый режим работы гортани, или стимулируется фонационный выдох, или вызывается певческое вибрато, или организуется рупор. В результате вносятся изменения в регулировочный образ.

2) Замена певческой или речевой атаки гласного введением дополнительного режима работы гортани регистра, располагающегося выше или ниже искомого. При переходе от дополнительного регистра к искомому срабатывает межрегистровый пороговый эффект. Он приносит в искомый регистр свойства и особенности дополнительного, и является

условием саморегуляции голосообразующей системы. Меняется регулировочный образ.

3) Отключение какой-либо части управляемой мускулатуры (артикуляционной и внешней дыхательной). Цель: активизация и тренировка не управляемых произвольно (не представленных в сознании непосредственно) компонентов голосообразующей системы, участвующих в выполнении слухового задания. Провоцирование специфических вокально-телесных ощущений, связанных с действием этой мускулатуры. Коррекция регулировочного образа своего голоса введением в него представлений об этих ощущениях.

4) Инспираторная фонация (издавание звука во время вдоха). Цель: поиск режима работы гортани (штро-баса, фальцетного, свисткового), нереализуемого почему-либо обычным способом и другими приемами; осознание специфических вокально-телесных ощущений, вызываемых ею.

Дыхание

В науке есть разные взгляды на функцию органов дыхания и то, как она проявляется в пении. Часто эти взгляды доходят до взаимной противоположности с достаточно убедительной с обеих сторон аргументацией.

Убедительно следующее: весь опыт пения и вокальной педагогики, описывающий ощущения (!) певцов, связанные с дыханием, укладывается в сферу проявлений биологической активности, называемой экспульсивными актами (экс-«наружу» в данном случае) т.е. действиями, связанными с выведением наружу воздуха и слизи: кашель, чихание, сморкание, выплевывание, выдувание, зевание. То же самое можно сказать о голосовых сигналах доречевой коммуникации и непроизвольных голосовых реакциях. Ощущения, связанные с дыханием при издавании упомянутых звуков идентичны тому, о чем говорят и чему учат певцы.

Вопрос о количестве воздуха, необходимого для пения, весьма неоднозначен. С одной стороны, многие большие мастера говорят о пении на «малом дыхании», о пении не на избыточном, а на остаточном воздухе (воздухе, который остается в легких после обычного спокойного жизнеобеспечивающего выдоха). Говорят образно, что «ни одна частичка воздуха не должна выйти из гортани, не превратившись в звук». С другой стороны, многие певцы с большими голосами говорят о большом расходе воздуха, у многих певцов слышна утечка воздуха (характерная сипловатость, слышимая только вблизи). Имеются достоверные исследования, выводящие прямую зависимость качества певческого тона от количества и скорости воздуха, протекающего через голосовую щель в единицу времени. При подробном рассмотрении оказывается, что некоторые компоненты певческого тембра вообще могут быть образованы

только аэродинамическим путем, т.е. в результате интенсивного движения потока воздуха через специально создаваемые сужения голосового тракта.

И еще информация к размышлению. На уровне здравого смысла очевидно, что средний человек может говорить, а профессионал может петь с насморком, тонзиллитом, фарингитом, даже ларингитом. Если воспалена трахея - в большинстве случаев голос пропадает, даже при здоровых голосовых складках и других лор-органах. Это уже наводит на мысль о важности трахеи (точнее - трахеобронхиального древа) для процесса голосообразования и не только как органа дыхания. Гипотеза о том, что трахея может играть и играет не только энергетическую (дыхательную) роль, но и генераторную (т.е. непосредственно голосообразующую), возникла давно, но в зарубежной литературе ее разработки не встречаются. У нас эта идея (фонационная функция трахеи) разрабатывается последовательно только в работах А.Н. Киселева (Санкт-Петербург).

Чтобы завершить теоретическую информацию о дыхании, рассмотрим еще один непривычный подход к соотношению работы дыхания и гортани. Мы привыкли к тому, что для того, чтобы издать звук, надо сомкнуть складки. Все наоборот! Сомкнутые складки - это только подготовка. Есть даже такое выражение: складки в «приведенном» (наверное, «в готовность») положении. Чтобы возник звук, складки должны разомкнуться. Когда складки отходят от линии смыкания (серединная линия) и пока они находятся в разомкнутом положении (фазы удаления, размыкания), из голосовой щели вырывается порция сгущенного подскладочным давлением в трахее воздуха и создает в ротоглоточном рупоре (и далее в пространстве) зону сгущения, которая является звуковой волной. Совершенно очевидно, даже без знания аэродинамики и акустики, что, чем дольше складки будут в разомкнутом положении, чем большая порция воздуха вырвется из голосовой щели, и чем сильнее он будет сжат в трахее - тем большую энергию получит зона сгущения звуковой волны, тем дальше она распространится в пространстве и, следовательно, тем сильнее она надавит на барабанные перепонки слушателей, вызвав ощущение сильного звука. Также очевидно, что при этом будут возникать шумовые процессы в голосовом тракте, субъективно воспринимаемые поющим как сипловатость и слышимые вблизи. Не забудьте только о том, что весь этот процесс происходит со звуковой частотой! Голосовые складки размыкаются, например, при пении тона ЛЯ малой октавы 220 раз в секунду. Эта информация объясняет суть таких приемов ФМРГ, как вибрация губ и пение с выдуванием воздуха через вытянутые губы.

Вопрос соотношения фаз смыкания и размыкания подробно разобран в книге астраханского хормейстера С.Е. Комякова. С точки зрения этого подхода, те, кого называют поющими «на горле» - это поющие на увеличенной фазе смыкания, а поющие «без опоры» - на чрезмерной фазе размыкания. Например, характерная сипловатость и «безопорность» фальцетного режима детей и женщин в первой октаве - это увеличенная фаза размыкания. Для увеличения фазы смыкания на этом участке диапазона есть такие упражнения 1 комплекса ФМРГ, как «зубы на зубы» и «уточка». Вообще же - лучшим «оптимизатором» соотношения фаз смыкания и размыкания является принцип саморегуляции и межрегистровый пороговый эффект (регистровый порог).

Подводя к дальнейшей информации, в том числе о резонаторах, необходимо упомянуть реальную резонаторную функцию трахеи. Установлено, что собственная частота резонанса трахеи (Ван ден Берг) 50 Гц, что приблизительно соответствует «ля-бемоль» контроктавы. Чтобы это было понятно музыканту, не имеющему специальной подготовки в области теории колебаний и акустики, объясним на бытовом уровне. Если взять обычную бутылку емкостью 1 литр и осторожно подуть в ее горлышко, то она издаст низкий звук около «ЛЯ» большой октавы (звук будет точным и легко фиксируемым на фортепиано, но его высота будет зависеть от длины горлышка бутылки - не забудем, что емкость указывается для количества жидкости, а сама бутылка несколько больше, так вот от этого «несколько» и будет зависеть разница в высоте тона). Это и будет собственной резонансной частотой объема воздуха, заключенного в бутылке. Двухлитровая бутыль даст частоту вдвое меньше, т.е. звук - на октаву ниже (примерно - «ЛЯ» контроктавы). Нетрудно подсчитать, что если камертонное «ЛЯ» первой октавы 440 колебаний в секунду (ГЦ), малой - 220, большой - 110, контр - 55. Это нехитрое рассуждение привело нас к тому, что в трахее и бронхах находится около двух литров воздуха. Читатель может спросить: - все это понятно, но кто и как будет дуть нам в трахею? Дуть не обязательно. Продолжим «бутылочный» эксперимент. Зафиксировав высоту тона, которую издает бутылка при дутье в горлышко (дети и женщины могут воспользоваться пол-литровой бутылкой - «ЛЯ» малой октавы), можно издать этот же звук голосом, подражая звуку, который был при дутье. Бутылка ответит так же. Это уже будет резонансный ответ на работу гортани. Звуковая волна попала в бутылку изо рта через воздушное пространство. Но поскольку звуковые волны распространяются во все стороны, то в нашу внутреннюю «бутылку» (трахеобронхиальное древо) звуковая волна попадает - от работающих голосовых складок и там резонирует. Читатель вправе усомниться: резонатор обязательно должен быть открыт в окружающее пространство, а

гортань-то закрыта сомкнутыми складками! Все так. Но во время фазы размыкания, особенно на низких тонах, где время расхождения относительно велико, звуковая волна, учитывая ее скорость, успевает «проскочить» в нашу «бутылку» и возбудить там резонанс.

Для удобства подсчета представим, что длина трахеобронхиального древа взрослого мужчины около 33-х сантиметров. Тогда звуковая волна, скорость распространения которой в воздухе 330 м/сек, пройдет это расстояние за одну тысячную секунды. Такое время фазы размыкания будет у складок на частоте тона 500 кол/сек, (между «СИ» первой и «ДО» второй октав). Отсюда становится понятным, почему в более высокой тесситуре невозможно испытывать «грудное резонирование» - его просто не может быть. Соответственно, чем ниже мы будем опускать основной тон голоса, тем большее количество грудных вибрационных ощущений мы будем испытывать, ибо время для прохода волны в трахею будет увеличиваться. И, соответственно, певцы, поющие на увеличенной фазе размыкания, всегда будут иметь более «грудные» голоса, а поющие на увеличенной фазе смыкания более «головные». Естественно, что резонанс трахеи для уха слушателя будет трудно выделяем из общей звучности певческого тона, но именно он будет придавать тембру то, что называют мягкостью и наполненностью, т.е. низкочастотную составляющую, называемую еще ундертоном (в отличие от обертонов, лежащих выше основного тона).

Вибрато

Вибрато является наиболее надежным показателем для самоконтроля певца: сколько пульсаций в секунду сами у себя слышим - столько же и другие слышат, какой размах по высоте сами слышим у себя - такой же слушатель воспринимает, вопрос только в том, чтобы сконцентрировать внимание на вибрато, отвлекшись от всего остального в голосе. И по поводу происхождения вибрато меньше всего разногласий.

Как сконцентрировать внимание на вибрато. Есть такое забавное слово «ОБОРОНОСПОСОБНОСТЬ». Если записать его одними гласными, то получится «ОООООООО». Если не объявляя слова показать кому-либо эти семь «О», то и воспринято будет только как семь «О». Смысла, как правило, никто не обнаруживает. Если же показать это же слово, записанное одними согласными «БРНСПСБНСТЬ», любой очень быстро прочитает адекватно. Этот пример наглядно доказывает, что семантика в речи передается в основном согласными.

Произнесем теперь это слово не так, как оно звучит в нормативной речи (абаронэспасобнэсть), а без редукции гласного «О» - «Обороноспособность». Теперь произнесем его только гласными: «ОООООООО». Если мы произнесем точно так же, но три-четыре раза

подряд, сколько хватит дыхания, да еще без интонации (т.е. на одном тоне), то получится звук с пульсацией, весьма похожей на певческое вибрато.

Этот нехитрый эксперимент доказывает слогоделительную концепцию происхождения вибрато, т.е. певческое вибрато является продлением механизма речевого слогоделения на выдержанную гласную. Есть достаточное количество убедительных научных исследований, подтверждающих близость к истине такого подхода. Главное же, что он выводит нас на действующий алгоритм выработки или развития в голосе вибрато.

Механизм слогоделения возникает по двум причинам. Первая - прерывание фонации гласных согласными, т.е. либо сильным сужением речевого тракта, либо полным выключением гортани на глухих согласных. Вторая - необходимость разного подскладочного давления на разных гласных. Дело в том, что строение гласных таково, что при одинаковом подскладочном давлении гласные будут разной громкости: «А» будет самой громкой, «О» и «Э» тише, а «И» и «У» - совсем тихими. Для того, чтобы гласные были одной громкости, у маленьких детей в период формирования речи вырабатывается автоматический механизм регуляции подскладочного давления (вспомните медленную, громкую растянутую, певучую речь малышей). Само собой разумеется, что механизм это очень тонкий, и работа эта осуществляется напряжением гладкой мускулатуры трахеи и бронхов, сознанием не ощущаемой. Прерывание потока дыхания согласными и работа трахеобронхиального древа отражается на диафрагме, а через нее на мышцах стенки живота, боках, спине. Поэтому у многих певцов вибрато можно ощутить, прикладывая руку к стенке живота. Естественно, что в этой работе не может не участвовать гортань и глотка. Часто у певцов, а особенно у певиц, можно увидеть колебания гортани по вертикали, совпадающие по частоте с колебаниями вибрато. Также можно заметить и колебания языка, совпадающие с колебаниями гортани и пульсациями вибрато. Хорошо это или плохо, нужно или не нужно - другой вопрос. По крайней мере - это видно. Но певцы рассказывают и о других ощущениях: пульсации вибрато могут быть столь интенсивными, что доходят вниз до тазовой диафрагмы, попросту говоря, промежности. В таких случаях вокалисты говорят о глубокой опоре дыхания. Важно не забывать, что источником всех этих ощущений является слогоделительная работа трахеобронхиального древа, артикуляционных органов. В свое время эти ощущения породили целую концепцию о роли тазовой диафрагмы в регуляции певческого выдоха.

В качестве резюме по поводу дыхания в пении и певческого вибрато можно предложить наукообразную формулировку. Все ощущения от

работы внешней дыхательной мускулатуры являются сигналами обратной связи в системе управления певческой фонацией, получаемыми от работы неосознаваемой части дыхательной и голосообразующей мускулатуры. Все эти ощущения являются только следствием верной работы голосового аппарата, а не причиной.

Но есть обратная зависимость: если при пении с вибрато можно ощутить пульсации стенки живота, то если певец тянет звук, в котором нет вибрато, - искусственная пульсация стенки живота, вызванная механическим способом (руками) вызовет вибрато в тоне голоса. Конечно, сразу возникает недоумение: что же, петь и трясти живот руками, чтобы было вибрато? Нет. Вспомните, что такое коррекция регулировочного образа своего голоса. Достаточно бывает включить в регулировочный образ представление о вибрато, как начинает работать саморегуляция и организм сам вырабатывает новую адаптацию. Ведь петь с вибрато удобнее, экономичнее и звучнее, чем без. Но ведь и слушать удобнее. В науке это называется помехоустойчивость. Голос с вибрато более помехоустойчив. А можно сказать и так: вибрато вносит разнообразие в звук, по сравнению с ровным безвибратным тоном. А мера разнообразия называется еще информацией, т.е. звук с вибрато более информативен, чем без. На исполнительском уровне принято называть звук с вибрато более «теплым», «эмоционально насыщенным», льющимся» и т.п.

Исходя из вышесказанного, предлагаемые приемы развития вибрато целесообразно назвать скорее приемами внесения вибрато в регулировочный образ голоса обучаемого. Упражнения, имеющиеся в 1 комплексе ФМРГ, являются имитацией слогоделения на выдержанной гласной, причем выход на выдержанную гласную производится через предварительную сегментацию (слогоделение) на ступенях гаммы, создавая как бы эффект разбега, вырабатывая инерцию работы дыхательной мускулатуры. Упражнения на «пульсацию с продуванием» усугубляют и делают еще более яркими ощущения пульсации вибрато в нижней части туловища, так сказать, «углубляют опору».

Характеристики певческого голоса, обозначающие «вибратные» качества.

Начнем с безвибратного голоса.

«Воче дура» (итал. - голос прямой) и «воче ригида» (голос жесткий, напряженный) - отрицательные и эстетически неприемлемые характеристики голоса, в котором вибрато отсутствует как таковое.

«Воче ферма» (голос остановленный) - положительная, эстетически приемлемая характеристика голоса, иногда необходимая в красочной палитре вокалиста. Это голос, в котором вибрато произвольно тормозится, делается практически неразличимым для слуха, но звук сохраняет все остальные певческие качества и является эстетически ценным, как,

например, звук какого-либо музыкального инструмента, при игре на котором использование вибрато не предусматривается. Удобно, полноценно звучащий «воче ферма» может выражать особый покой, безмятежность, может быть необходимым для музыки духовного содержания, музыки барокко, для имитации флейты, например, в каденциях и т.п.

«Воче вибрата» — это основной характер певческого тона с нормативным вибрато, которое не воспринимается слушателями отдельно от тембра голоса вообще. Это очень важно. Как только вибрато начинает различаться слушателями (особенно неквалифицированными, что называется «широкой публикой») как свойство голоса, т.е. осознаваться отдельно от его других показателей, компонентов, составляющих, обертонов - как угодно - это первый признак неблагополучия. Неквалифицированный слушатель не может обозначить точно, что не устраивает, но голос такой просто не нравится, не воспринимается.

Дефекты вибрато.

Дефекты вибрато - это отклонения частоты пульсаций в большую или меньшую сторону от эталонной и отклонения амплитуды (размаха) пульсаций по высоте за пределы примерно четверти тона в ту и другую стороны.

Эталонной частотой вибрато считается зона 5-8 колебаний в секунду. Скорость же слогоделения в речи или, по-другому, количество слогов в секунду установлена 7 (плюс-минус 2).

«Воче баламенте» (голос качающийся) - скорость пульсаций становится меньше 5 Гц, а амплитуда превышает полтона (обычно эти процессы взаимосвязаны).

«Воче тремула» (голос тремолирующий) - скорость пульсаций увеличивается и превышает 8-9 Гц. При тремоляции амплитуда вибрато обычно уменьшается.

«Воче каприна» (итал. капра – коза, «козлетон») - одновременно увеличивается и частота и амплитуда.

«Воче сениле» (голос старческий) - частота и амплитуда вибрато все время меняются и становятся не периодичными (неравными друг другу по течению времени).

Необходимо особо уточнить термин «тремоляция». Строго говоря, скорость вибрато выше 8-9 Гц сама по себе не является дефектом. История вокального искусства знает достаточно вокалистов с так называемым «барашком» в голосе или, скажем нейтрально, быстрым вибрато. Собственно тремоляцией называется дефект, при котором имеется размыкание голосовых складок и периодическое, более 8 Гц, прекращение звука. Графически такое звучание выражается уже не волнистой линией с

разным количеством и высотой волн в единицу времени, а прерывистой линией, пунктиром. Это указывает на серьезные нарушения голосовой функции.

Однозначно можно сказать следующее. Дефекты вибрато обычно связаны с каким-либо нарушением равновесия основных голосообразующих факторов: выдоха, работы гортани, формы резонаторов. Тремоляция, прямой, жесткий безвибратный голос, как правило, связаны с перегрузкой гортани. Качание и безвибратный голос, как правило, имеют причиной перегрузку дыхания, когда гортань не справляется с мощным давлением дыхания, а резонаторы ротоглоточного рупора не создают достаточного сопротивления, облегчающего работу гортани. Это наиболее общая закономерность.

Дефект вибрато всегда связан с регулировочным образом голоса певца.

Поэтому устранение дефекта обычно начинают

- с резкого изменения регулировочного образа, вплоть до временного отказа от певческого тона в привычном его понимании, перехода на какой-то «новый» голос, обычно с резким же понижением динамики, понижением тесситуры, общим снижением энергетических затрат и общей релаксацией.
- Необходим также длительный отказ от репертуара, на котором действуют привычные стереотипы фонации. Работа эта тяжела в психологическом плане и не всем под силу.
- Если же использовать заявленную выше терминологию, то голос с дефектом вибрато надо привести в вид «воче ферма», а затем, используя механизм слогоделения, выработать представление о «новом» вибрато, скорректировав регулировочный образ.

Ротоглоточный рупор

Под ротоглоточным рупором понимают воздушное пространство, ограниченное снизу поверхностью голосовых складок, с боков и сзади - стенками гортани, глотки, щек, сверху - мягким и твердым небом, спереди - зубами и губами, выходом в окружающее пространство. Внутреннюю конфигурацию рупора могут очень сильно менять: язык, обладающий большой подвижностью, надгортанник и весь комплекс мышц входа в гортань. Подвижным является мягкое небо, регулирующее проход воздуха и, соответственно, звуковую волну в носовую полость. Решающее значение для объема и формы рупора имеет подвижность нижней челюсти. Есть данные о важности для пения состояния зубов.

Большая часть компонентов рупора нами не осознается, прямо не ощущается, а результат работы этих компонентов воспринимается нами косвенно через акустический результат (тон голоса и фонетику) и вибрационные ощущения в полостях костей черепа и, прежде всего, -

лицевых. Все звуковое, тембральное и фонетическое восприятие является составляющей регулировочного образа вместе с вибрационными ощущениями.

Реальное воздействие на загадочные неощущаемые полости возможно только через создание оптимальных условий для их автоматической регуляции. Эти условия создаются через точные движения управляемых частей рупора или, что чаще бывает, через точное бездействие этих частей, т.е. какое-то фиксированное, точно наблюдаемое их положение или, что опять же бывает чаще - через точно наблюдаемое расслабление их.

К управляемым и наблюдаемым частям рупора относятся губы, нижняя челюсть, видимая часть языка, лицевые мышцы. Только через их действие или бездействие можно реально что-то сделать с рупором, добиваясь каких-то качественных изменений в акустическом результате.

Вопрос: Каких же изменений добивается вокальная педагогика применительно к рупору? *Ответ:* После того, как установлен требуемый режим работы гортани, организован и натренирован активный фонационный выдох, запущено певческое вибрато, вся остальная и главная (!) работа по формированию тембра (кстати - любой жанровой ориентации) идет через рупор.

Давайте обратимся к аналогии с бутылками. Представим, что у нас есть некая отдельно взятая и отдельно натянутая струна, настроенная (для удобства вычислений) на частоту 100 Гц (примерно между соль и соль-диез большой октавы). У этой струны нет ни деки, ни каких-либо других резонаторов. Как в таком случае ведет себя эта струна и генерируемая ею звуковая волна? Когда мы дергаем струну или ударяем по ней молоточком, т.е. выводим ее из положения равновесия-покоя (читай - молчания), то мы слышим, в основном, именно тот тон, на который струна настроена. Это волна, получаемая от колебания всей массы, всей длины струны. Этот тон и называется основным тоном. Но одновременно с основным тоном и колебаниями всей длины будут возникать колебания частей струны. Колебания половины струны даст октаву 200 Гц (условно - соль малой), колебания трети струны дадут 300 Гц (ре первой – квинту), колебания четверти - 400 Гц (опять октаву соль первой), пятая часть струны будет давать 500 Гц (условно си первой – терцию), шестая часть (на октаву выше трети) - условно 600 Гц (ре второй), седьмая часть - условно 700 Гц (даст фа второй, седьмая низкая), восьмая - 800 Гц (опять октаву соль второй) и так далее. Все это будет называться натуральным звукорядом. Само собой разумеется, что все звуки, лежащие выше основного тона (выше - «обер»), называются обертонами и звучат тише основного во столько же раз, во сколько они выше. Если мы досчитаем, к

примеру, до 24-го обертона, который у нас будет составлять 2400 Гц, условно ре четвертой октавы, то он в общем звуке натурального звукоряда свободно колеблющейся струны будет настолько слаб и неразличим, что его присутствие будет чисто теоретическим.

Теперь предположим, что мы располагаем неким набором сосудов разных размеров, причем, наливая в них воду, мы можем подобрать размер сосуда (бутылки) достаточно точно. Начнем подставлять наши бутылки под струну. Каждая бутылка будет улавливать и усиливать тот обертон, на который она настроена своим объемом. Как определить собственную частоту объема воздуха, заключенного в бутылке, мы уже знаем: достаточно подуть в нее. Но вспомним, что возбудить колебания воздуха в бутылках можно, не только дуя в них, но и голосом, если петь именно ту высоту тона, на которую отзывается бутылка.

Ротоглоточный рупор представляет собой некоторое количество таких «бутылок», называемых полостями, каждая из которых усиливает какой-то из обертонов того основного тона, который дает голосовая щель и колебания краев голосовых складок, которые так же, как и струна, колеблются не только всей своей массой, но и частями. Разумеется, работа голосовых складок несравнимо сложнее колебаний струны, отсюда и тон, который дает гортань, намного богаче обертонами. Так что полостям ротоглоточного рупора, образно выражаясь, есть «что усиливать».

Так, например, есть теория, по которой в момент расхождения и непосредственно перед сближением голосовых складок голосовая щель успевает издать очень высокий свистящий звук. Эти свистки гортани сливаются в последовательность, идущую в очень быстром темпе - со скоростью колебаний голосовых складок на каждом конкретном тоне, определяемом количеством колебаний в секунду. В ротоглоточном рупоре находится маленькая полость, которая усиливает эти свистки и превращает их в то, что называется высокая певческая форманта. Полость эта находится прямо над голосовыми складками и образуется мышцами и хрящами входа в гортань. В естественном виде эта полость возникает при механизме натуживания, поднятия тяжестей, стоне и т.п., т.е. при действиях, которые требуют жесткости грудной клетки и затвора воздуха, находящегося в ней. Отсюда - столь распространенные в вокальной педагогике рекомендации «пения на стоне», представления о поднятии тяжестей, кряхтении, натуживании и пр.

Очень важно, что глоточная полость, изменяясь, может резонировать на свою комбинацию частот, а ротовая полость, изменяясь, - на свою. Комбинацию частот глоточной и ротовой полости мы воспринимаем как гласные звуки. Чем больше глоточная полость - тем ниже ее частота. Чем меньше ротовая полость - тем выше ее частота. Так, например, очевидно,

что на гласной «И» рот практически закрыт, т.е. челюсти не раздвинуты, а растянуты только губы, а это значит, что полость рта очень мала и должна резонировать на высокую частоту. Так оно и есть - по исследованиям акустиков и фонетистов ротовая частота гласного «И» находится в зоне около 2250 Гц. Эта частота приближается уже к высокой певческой форманте, и понятны поэтому рекомендации многих педагогов настраивать голос на гласном «И», добиваясь «высокого», «звонкого» тона. На гласном «У» глотка достаточно широко растягивается и резонирует на достаточно низкую частоту около 300 Гц. Отсюда рекомендации использования гласного «У» для нахождения «грудного резонирования», «мягкого», «объемного» тона. На гласном «О» частота глоточной полости около 535 Гц, а ротовой - около 780. Разность между этими величинами самая малая, по сравнению с другими гласными. Это значит, что глоточная и ротовая полости приближаются друг к другу по своему объему и что весь ротоглоточный рупор становится в какой-то степени однородным по форме. Поэтому многие вокальные педагоги, стремясь к «округлости» и ровности певческого тона, используют для упражнений и настройки голоса гласный «О».

В общем-то, получается все очень просто: для звонкости - «И», для мягкости - «У», для округлости и благородства - «О». И нет проблем. Представьте себе - все верно, все так и есть. С одной только маленькой подробностью: изначально высокое природное качество певческого тона ученика, хороший вокальный слух учителя, верно налаженные процессы самонаблюдения, самоанализа и самоимитации и т.д. и т.п.

Проблема в том, что в фонетике приводятся данные о речевых гласных. А эти гласные в разных языках весьма разные. У хороших же певцов гласные одинаковые по тембру и качеству тона, независимо от языка, на котором они поют. Происходит это потому, что законы самого восприятия гласных звуков при тембре и динамике звучания академического певческого голоса существенно отличаются от законов восприятия гласных в разговорной речи.

В большинстве случаев (за исключением так называемых «от природы поставленных» речевых голосов) во время бытовой разговорной речи, в том числе и у профессиональных вокалистов, на разных гласных гортань занимает разное положение, т.е. в речевом потоке постоянно «путешествует» вверх-вниз. Во время пения же, по результатам целого ряда исследований, гортань занимает какое-то достаточно стабильное положение (в зависимости от типа голоса, а иногда и в зависимости от силы тона) и сохраняет его на всех гласных и, как правило, на всем диапазоне. Уже за счет этого певческие гласные будут существенно отличаться от речевых, причем отличаться объективно (по аппаратурным

исследованиям), даже если субъективно и поющий, и слушающий вполне точно идентифицируют исполняемую гласную.

Далее. Речевые гласные, в принципе, короткие - вспомните частоту слогоделения - т.е. в среднем - 0,15 сек. Певческие гласные во много раз длиннее, и уже поэтому будут восприниматься по другим законам. Речевые гласные в слоге всегда имеют затухающий вид, т.е. за короткое время звучания успевает возникнуть маленькое усиление (сразу после атаки или произнесения согласного) и тут же - быстрый спад до следующей согласной, которая, как правило, в речи активизирует выдох. В пении же гласный звук тянется в одной звучности, т.е. требует совсем другой - более продолжительной и стабильной работы мышц-выдыхателей. И, наконец, в певческом гласном есть вибрато (заменяющее слогоделение), которое не успевает возникнуть в речевом и существенно меняет как субъективное, так и объективное восприятие.

Довольно давно были проделаны опыты, причем весьма простые - их может проделать кто угодно, имея катушечный (не кассетный) магнитофон. Первый опыт заключался в том, что из магнитофонной ленты, на которой был записан длительный гласный звук (фермата) какого-либо выдающегося певца, вырезалось начало звука (с согласным) и конец. Отрезок ленты склеивался в кольцо и пускался на воспроизведение. В таком виде любая гласная теряла свою форму и превращалась в некий звук вообще. Причем это свойство усиливалось со звуковысотным удалением певческого тона от тесситуры разговорной речи.

Второй опыт еще проще. Записанная речь пускается на воспроизведение в обратном направлении. При таком прослушивании сразу же выступает свойство затухания речевых гласных. Мы не воспринимаем это свойство при нормальном прослушивании, ибо привыкли к нему, а в противоположном движении (инверсивный вариант) резко слышна обратная динамика - крещендирование каждого слога, что сразу же вызывает дискомфорт восприятия.

Все вышесказанное, конечно, важно, но даже и не оно главное в разнице восприятия речевых и певческих гласных. Речь в большинстве случаев реализуется в довольно узком участке диапазона и у мужчин, и у женщин, и у детей - в верхней части малой и нижней части первой октав. Ниже говорят мужчины с низкими голосами, да и то, когда говорят тихо. При малейшем усилении голоса тон автоматически повышается, и даже природные «басы» попадают в ту же тесситуру, которая к тому же является тесситурой оптимального восприятия речи.

Пение же происходит в тесситуре оптимального восприятия речи только у басов. Баритоны уже весьма часто выходят за эти пределы, а тенора, в основном, поют выше. Женские же и детские голоса поют на

октаву и выше речевой тесситуры. Только самые низкие «грудные» тоны оказываются в речевом диапазоне.

Как бы ни резонировали, как бы ни усиливались отдельные обертоны, характеризующие гласные, - совершенно очевидно, что энергия, а значит, и звучность основного тона будет во много раз больше любого обертона, в том числе и тех, за счет которых распознается гласный.

Что же это значит? Разный объем глоточной полости, дающий на разных гласных разную частоту, меняется, в том числе и за счет перемещений гортани по вертикали (выше - ниже). Это в речи. Но вот певец или певица вышли по высоте за пределы тесситуры разговорной речи. Посмотрим, есть ли смысл точно артикулировать гласные? Вспомним, что на гласном «У» глоточная полость имеет частоту около 300 Гц (глоточная форманта). Это примерно соответствует тону «РЕ» первой октавы. Следовательно, все звуки, спетые выше «РЕ» первой октавы своим основным гоном будут заглушать глоточную форманту гласного «У». Соответственно гласный «О» своей глоточной формантой будет соответствовать примерно «ДО» второй октавы - выше восприниматься не будет. «И» имеет глоточную форманту около «СИ» малой! «Е» - «ЛЯ» первой, «А» - около «ФА» второй.

Если отталкиваться от глоточной форманты, то получается, что для восприятия певческого тона женского голоса на центральной части диапазона совершенно безразлично, какой гласный будет петь глоточная полость. Восприниматься будет в основном форманта гласного «А».

Если так же рассмотреть ротовые форманты речевых (!) «гласных», то получится, что «У» не идет выше «МИ-бемоль» второй, «О» - выше «СОЛЬ» второй, а вот «А», «Е» и «И» уже выходят за пределы певческого диапазона даже женского голоса. А еще в русском языке есть гласный «Ы», который имеет глоточную форманту на «РЕ» первой, а ротовую - 1480 Гц - на «ФА-диез» третьей октавы, т.е. уже приближающуюся так же, как «И», к зоне высокой певческой форманты.

За счет чего же у хороших певцов и певиц происходит распознавание гласных и, вообще, как возникает хорошая дикция в пении? Вспомните, пожалуйста, нашу «обороноспособность», записанную согласными. Распознавание речи, оказывается, происходит в основном за счет согласных, а если сказать совсем точно - за счет переходных процессов!

Дикция хорошего певца реализуется так: мощная, но очень короткая согласная, после которой на очень маленькое время возникает форма речевого гласного. Затем ротоглоточный рупор принимает особое специфическое певческое положение - стабильное и оптимальное для данного типа голоса, данной высоты тона и данной силы его, включается

певческое вибрато, уравновешивающее и стабилизирующее все процессы. Все это сохраняется неизменным до следующего момента перехода на другой гласный или согласный. Во время стабильного положения ротоглоточного рупора он дает лишь некоторые признаки какого-либо гласного, в том числе - визуальные. В основном это форма губ и положение языка.

Все это больше всего напоминает некий смешанный гласный звук, одновременно имеющий признаки нескольких других: нечто вроде немецкого «УМЛЯУТА», вносящего некоторое искажение в базовый гласный.

Таким образом, певческую артикуляцию можно назвать смешанной артикуляцией, а базовый певческий гласный - смешанным гласным, всегда имеющим признаки не одного, в отличие от речевого, а двух и даже трех сразу. В фонетике есть понятие «**нейтральный гласный**», т.е. гласный, включающий в себя признаки нескольких, т.е. нераспознаваемый однозначно. Певческий гласный, особенно в верхнем участке диапазона, может быть назван нейтральным.

Как это выглядит в двигательном отношении. Челюсти расходятся, как на гласном «А» большого объема, губы принимают положение «О», выходя вперед, но оставляя открытыми передние верхние и нижние чубы, а язык занимает положение, промежуточное между «Е» (точнее, «Э» закрытое, как в слове «к ней»), «И» и «Ы». При этом глотка автоматически принимает объем гласного «У», т.к. глоточные объемы «Ы» и «У» - одинаковы. В таком положении нейтральный гласный только через слуховое восприятие волевым усилием маскируется под гласной «А» с сохранением неподвижности языка и, значит, только за счет неосознаваемых движений глоточной мускулатуры. В первой октаве можно в качестве базового гласного использовать хорошо распознающийся гласный «А», маскируя его движениями губ и языка под все остальные.

Такой способ певческой артикуляции, когда в нижней и центральной частях диапазона в качестве базового используется гласный «А», маскируемый под требуемый, а в верхнем участке - нейтральный гласный, маскируемый под требуемые, можно условно назвать маскировочной артикуляцией.

Учитывая вышесказанное, будет понятна необходимость осторожности, с которой надо относиться к имеющимся в мемуарной и методической литературе рекомендациям вокализировать на тот или иной гласный. В частности, знаменитые упражнения Энрико Карузо на гласный «У» могут быстро уничтожить голос певца - носителя русского языка, ибо гласный «У» итальянского языка, носителем которого был Карузо, и гласный «У»

русского языка существенно отличаются друг от друга: так итальянский «У» по характеру звучания гораздо более высокочастотен, чем его русский аналог, и приближается к итальянскому же «И». Русский «У» находится на противоположном конце фонетического ряда и по ротовой форманте близок к «О». То же - и с гласным «И». Русский «И» гораздо более сжат и узок по сравнению итальянским аналогом, который ближе к русскому «Е» (закрытому «Э») и «Ы». Поэтому тренаж на русском «И» тоже может привести к большим неприятностям.

Все то же самое относится к любому изолированному гласному в его речевой форме. В фонетике есть термин «чистый гласный». Это достаточно абстрактное понятие, как и все научные понятия. В реальной речи гласные, во-первых, сильно индивидуализированы, а во-вторых - имеют «смазанную» форму, на которую сильно влияют как предыдущие, так и последующие звуки - гласные и согласные. Точное указание численного значения глоточной и ротовой формант имеет отношение только к такой абстрактной «чистой» форме гласного. На самом же деле каждый гласный имеет некую зону восприятия, достаточно широкую, в пределах которой он идентифицируется слухом как именно этот. Так, если глоточные форманты «А» - 700 Гц, а «О» - 535 Гц, то примерно до 610 Гц мы будем воспринимать постепенно высветляющееся «О», а от 700 до 620, как постепенно затемняющееся «А». Где-то между 610 и 620 Гц восприятие будет зависеть от предыдущей и последующей фонемы и от контекста слова.

Итак - резюме. Сводим вышеизложенные сведения с привычной для вокальной педагогики терминологией.

«Гласные должны быть ровными по тембру» или «гласные должны быть в одном месте» конкретно - в «маске». *Присутствие* в тембре голоса на любой гласной высокой *певческой форманты* (свист голосовой щели, усиливаемый сужением входа в гортань) вызывает *резонанс лобных и гайморовых пазух*, воспринимаемый как вибрационные ощущения в лицевых костях черепа. Гласные должны «формироваться в переднем плане», «звучать близко», «не заваливаться назад, в глотку»: *стабильность положения гортани* на всех гласных и на всем диапазоне создает условия для неучастия глоточной полости в артикуляторных действиях или минимализации такого участия реальные гласные не произносятся, вместо них идет *маскировочная артикуляция* либо на базе гласного «А», либо на базе нейтрального гласного за счет минимальных движений языка и губ. (Пение «умляутами»).

«Должен звучать высокий купол», «гласные должны быть объемными и резонировать в груди»: стабилизация положения гортани, сокращение корня языка при положении нейтральной гласной создает достаточно

широкую полость в глотке, резонирующую на достаточно низкую частоту («У», «Ы» - 300 Гц), эта *полость* достаточно *ограничена от ротовой* поднятым телом языка (нейтральная гласная - сумма «Э закрытого», «И», «Ы»), все это создает хорошие условия для *резонанса трахеи* (увеличение фазы размыкания голосовой щели) – возникают грудные вибрационные ощущения.

«Близкое слово», «близкое, четкое произношение*»: стабилизация всего ротоглоточного рупора, активность губ и языка, концентрация внимания на переходных процессах* делает их более воспринимаемыми, что улучшает дикцию. «Близкое слово» - реально это неучастие мышц задней половины языка и глотки в артикуляторной работе или минимализация этого участия, неизменность всей формы рупора в течение всего звучания гласного.

Последний тезис очень точно иллюстрируется графически: петь надо не «овалами», а прямоугольниками». Если представить себе рисунок, заключающийся в цепочке горизонтально положенных рядом, прилегающих друг к другу овалов, то места «слипания» овалов будут обозначать переходные процессы, например, согласные. Сами же овалы будут изображать гласные, с изменяющейся формой и объемом на протяжении времени звучания. Это неверно. Верное пение будет изображать рисунок также прилегающих друг к другу меньшими сторонами и лежащих на больших сторонах прямоугольников. Их параллельные стороны и будут символизировать неизменные объем, форму и динамику (здесь - силу тона) гласных. Соответственно, очень краткое время согласных. ()()()()() []][][][][]

Знаменитый тезис вокальной педагогики (наряду с голосом в «маске») - язык, лежащий «лодочкой» или «ложечкой». Особенно - на верхних тонах. Что это значит реально. Все то же: *стабильность формы ротоглоточного рупора на разных гласных, отсутствие реальных речевых гласных, форма нейтрального гласного, «умляутное» положение артикуляторных органов*. Такая форма передней части языка действительно часто наблюдается у квалифицированных вокалистов. Часто, но не у всех и необязательно. У Лючано Паваротти, например - наблюдается, а у Пласидо Доминго и Николая Гедды - не наблюдается. У них язык на верхних тонах обычно занимает положение близкое к положению языка на согласном «К» или заднеязычном носовом сонанте «Н - носовое». Само собой разумеется, что такое положение похоже и на русский гласный «Ы», произнесенный с сильно открытым ртом.

Но строение аппарата певца очень индивидуально. Отсюда разные варианты. Но во всех вариантах обязательно работают все необходимые механизмы. И те певцы (естественно и певицы, и дети), у которых язык

лежит «лодочкой», все равно работают задней частью и спинкой языка на нейтральный гласный. Язык является столь хитро устроенной мышцей, что его передняя и задняя части способны одновременно двигаться в противоположных направлениях. Те, кто был у фониатра, могут вспомнить, как врач, держа язык пациента марлевой салфеткой и вводя гортанное зеркало в глотку, просит при этом петь гласный « И» (!). Вроде бы - зачем? Ведь язык и так весь снаружи. Да. Но только передняя его часть. Задняя же в это время при фонации, например, гласного «А» может благополучно отойти назад и вниз, опуская надгортанник и закрывая вход в гортань. На гласном же «И» задняя часть языка идет вперед и вверх, поднимая надгортанник и открывая гортань для обозрения. Разумеется, что передняя часть языка, удерживаемая пальцами врача, во всех этих движеньях не принимает никакого участия.

Во многих упражнениях фонопедического метода есть рекомендации положения языка на нижней губе в расслабленном виде. У итальянцев это положение очень точно называется «кантаре, коме имбечилло» (петь, как идиот-имбецил). Вспомните характерное выражение лица умственно отсталых людей. Встречаются еще рекомендации «собачьего дыхания»: здесь резон двоякий - во-первых - устранение перебора воздуха, своего рода поверхностное «бутейковское» дыхание, а во-вторых - часто дышащая собака держит язык расслабленный и слегка свисающий из пасти. (Собака, правда, по другой, непевческой причине: она через язык «потеет», устраняет перегрев организма.)

Опыт, накопленный вокальной педагогикой за четыреста лет развития и изложенный при помощи эмоционально-образной терминологии, требует и заслуживает уважения, пристального внимания и тщательного изучения с позиций современных знаний. Осмеяние же не этично и не конструктивно. Точно так же, как пение с лицом идиота и как «собачье дыхание», и все остальные рекомендации вокальной педагогики могут и должны быть разобраны и переведены на общедоступный алгоритмизованный язык, как бы странно они ни звучали в оригинале.

Итак, почему язык на губе? Для укладывания языка «лодочкой» иногда применяли даже насильственные меры: надавливание ложкой. Это нецелесообразно, так как при любом механическом воздействии рефлекторно напрягаются неосознаваемые мышцы языка и глотки и, даже если язык займет искомое положение, - этот метод не будет работать вследствие напряжения вокруг. Другая рекомендация состояла в положении языка (кончика его) у нижних зубов. Это уже нормально, но есть опасность, что старательный учащийся, найдя кончиком языка собственные зубы, для надежности упрется в них языком, что опять же вызовет напряжение. Положение языка на губе (ни в коем случае не «под

губой») не очень отличается «территориально» от положения «у нижних зубов», но зато гарантирует релаксацию.

Но надо учесть, что все упражнения ФМРГ с расслабленным языком поются на очень небольшой энергии звучания и с общей релаксацией всего голосообразующего комплекса. При увеличении энергии звучания (на других упражнениях или на произведениях) реакция артикуляционного аппарата обязательно чуть отодвинет весь язык назад, и он займет классическое положение. Что же оно дает?

Вспомним опять же «маску». Под «маской» подразумеваются полости лицевых костей (гайморовы и лобные). В них есть воздух, но они не имеют выхода в окружающее воздушное пространство. Следовательно, со строгих акустических позиций резонаторами, как устройствами для накопления колебательной энергии и выведения ее наружу, они не являются. Но само явление резонанса и процесс резонирования в этих полостях происходит и наличествует. Как видим, для дальнейшего нашего общего понимания дела необходимо заметить, что резонанс как явление, резонирование как процесс и резонатор как устройство не равны друг другу и не являются одним и тем же.

Принято считать, что эти пазухи резонируют на высокую форманту. И если голос «в маске», то, значит, высокая форманта имеется. Позволим себе в этом усомниться. Известно уже, что высокая форманта локализуется в области «РЕ» четвертой октавы (чтобы не загружать изложение числами). Легко установить, какой объем воздуха будет резонировать на столь высокий тон: возьмите маленький колпачок от шариковой ручки, но не тот, который закрывает стержень, а еще меньший, который закрывает отверстие трубки для пишущего стержня. Если сильно дунуть в этот колпачок, он даст сильный и очень высокий свисток. Найдите на клавиатуре этот тон. Таким образом, несложно подобрать колпачок нужных размеров, ибо сейчас разновидностей шариковых ручек очень много. Когда нужный размер найден - мы убеждаемся, что он очень мал - порядка кубического сантиметра. Кстати, если взять трубку от шприца с делениями кубиков - можно и точно вычислить. Конечно, наши эксперименты смешны, ибо все это давно известно науке, но наука все это описывает так, что музыкантам понять трудно, нам нужна наглядность и простота. Пазухи лицевых костей значительно больше и будут резонировать на более низкие частоты. Следовательно, объем резонирующей полости во рту (рупоре) должен быть больше. Этим объемом является полость, образуемая твердым небом, зубами, щеками и передней частью языка, лежащей «лодочкой» (или не лодочкой», а просто - плоско, или отходящей чуть назад, ближе к спинке языка), ограниченная сзади поднятым телом (спинкой) языка и спереди - имеющая выход

наружу (т.е. являющаяся реальным резонатором). При этом рот не открыт очень сильно, а открыты зубы, и все положение наружных артикуляционных мышц больше всего похоже на улыбку. Вспомним опять рекомендации вокальной педагогики: «пойте на улыбке!». Но улыбка улыбке – рознь, и можно так «заулыбаться» во время пения, что напрягутся сильные жевательные мышцы, и это напряжение моментально передастся и языку, и гортани. Поэтому некоторые педагоги, понимая опасность ситуации, пытаются найти меру и говорят о «полуулыбке!» (такую же опасность несет, в общем-то, верная рекомендация «петь на зевке», и ее заменяют выражением «полузевок»).

Усиление описанной полостью рупора определенных частот (примерно на октаву ниже высокой форманты и близкой к ротовой форманте гласного «Ы») вызывает ответное резонирование лицевых пазух. Но у нас нет органов восприятия резонанса, а есть нервные клетки (рецепторы), воспринимающие вибрацию, которую создает явление резонанса в пазухах. Это позволяет понять, почему многие певцы, чья технология базируется, в основном, на «маске», поют верхний участок диапазона, не открывая сильно рта или даже уменьшая его раствор (Козловский Мазурок).

Они стремятся сохранить неизменной резонирующую полость в передней части рупора. Как же находят «маску» те певцы, у которых язык не ложится «лодочкой»? Они создают полость, дающую примерно ту же частоту, между телом языка и линией твердого неба на уровне примерно коренных зубов (рекомендации петь «веером через коренные зубы»).

Широко распространен прием поиска «головного резонирования» или «маски» через упражнения *на заднеязычном носовом сонанте* («Н - носовое» или назализация). В этом случае звуковая волна, попадая в носовую полость, вызывает механические (а не вызываемые резонансом) вибрационные раздражения, наталкивающие певца на поиск их при обычной фонации. Этот прием не работает в том случае, если переход с носового звука к гласному происходит с резким изменением положения языка. Если же «открывать» гласный (лучше сначала нейтральный или русский «Ы» с носового звука постепенно и через согласный «Г»), то есть шанс возникновения резонирующей полости рупора и сохранения вибрационных ощущений в «маске» на гласном звуке. Дальше - вспомните тезис о «маскировочной артикуляции» (только в слове маскировочная не надо корень «маск» отождествлять с вибрационными ощущениями в «маске»).

Точно также можно разобрать и уже упомянутые выше «зевок» и «полузевок». Как и в речи о стабилизации передней части рупора, так и рекомендации, связанные с зеванием, имеют цель - *стабилизацию*

глоточной части, независимость ее формы от изменения гласных в потоке вокальной речи. *Пение на носовом звуке* в данном случае соединяет обе рекомендации, т.к. работа корня языка при назализации дает расширение и стабилизацию глоточной части рупора, создающие ощущения, сходные с актом «зевания» (зевание есть не что иное, как экспульсивный акт - вспомните первый принцип ФМРГ). В это же время тело (спинка) языка создает условия для резонанса в ротовой части рупора. Наверное, на этом и основаны столь распространенные упражнения на назализованном тоне. А теперь, чтобы была понятна связь с практикой - будьте добры, забегите вперед и посмотрите в следующем разделе описания фонопедических упражнений на формирование нейтрального гласного.

Как связать все вышесказанное с частыми рекомендациями максимального открывания рта в упражнениях ФМРГ? Эти рекомендации даются только для формирования навыка управления артикуляционной мускулатурой. В дальнейших упражнениях (на «маскировочную артикуляцию» и во втором комплексе ФМРГ) эти рекомендации заменяются, например, на «гласный малого объема». Далее работает принцип саморегуляции, и каждый отдельный певец или певица на каждой отдельной высоте и силе тона автоматически найдет оптимальный размер выходного отверстия своего рупора, а, говоря проще, насколько откроется рот.

Еще одно замечание для исповедующих пение «на зевке» или «полузевке». Ведь акт зевания - это безусловно рефлекторный вдох, очищающий легкие, и, как правило, мы фиксируем внимание именно на вдохе. Попробуйте организовать самонаблюдение во время выдоха после зевания. Он производится той самой мускулатурой, которая должна работать при пении.

И последнее, по поводу рупора. Ничего удивительного нет в том, что в главе, посвященной теоретической информации, параграф о рупоре потребовал больше всего места. Ведь основное педагогическое воздействие на певца и основное управление голосом у певца идут через рупор, независимо от субъективных убеждений певца. Информация о работе рупора в пении тоже воспринимается труднее всего.

Чего нельзя делать, или ограничения

В параграфе о регистрах уже упоминалось об опасности использования грудного (не фальцетного) режима (регистра) работы гортани в первой октаве детских и женских голосов, точнее - выше «МИ» - «ФА» первой октавы.

Первое, чего нельзя делать, - это разрешать детям и женщинам петь и, тем более, учить их петь грудным регистром в первой октаве.

У мужчин ситуация та же, но с некоторыми уточнениями. Мужчинам можно петь в первой октаве, но с использованием известных защитных механизмов, которые и составляют суть академической манеры пения. Если же мы берем мужской голос в его первозданном, необработанном, в академическом смысле, виде, так называемый «натуральный», «открытый», «неприкрытый» голос, то его использование в первой октаве будет зависеть от типа голоса и перспективных звуковысотных возможностей. Так, низкий необработанный мужской голос в первую октаву особенно стремиться и не будет - ему это неудобно, трудно, а слушать его тоже тяжело - он будет звучать крикливо. Поэтому басы находятся в наиболее удобном положении: в их партиях редко встречается даже «МИ» первой октавы, а этот тон при определенном эстетическом чутье может вполне приемлемо звучать у баса и в натуральном виде. А уж более часто встречающиеся «ДО» и «РЕ» - тем более. Баритоны отличаются не сильно. У них приемлемо может звучать натуральное «МИ» и даже «ФА». Тенор в натуральном звучании может подняться еще выше - до «СОЛЬ» первой октавы.

Женщины же, использующие грудной регистр в первой октаве, как это делают певцы народного и эстрадного направлений, как правило, рано или поздно нарабатывают себе функциональные, а то и органические расстройства голосообразования.

Тем более, дети. Несмотря на более высокий уровень общей функциональной защищенности детского организма (т. е. дети гораздо меньше включают сознание в любом виде мышечной деятельности, а значит, действует приспособительный механизм саморегуляции), дети, поющие в первой и в начале второй октавы грудью, дают очень высокий уровень заболеваемости ларингитами и узелковыми ларингитами. Это в равной мере касается и девочек, и мальчиков.

Первое ограничение, на котором строится вся технология ФМРГ: ***принципиальный запрет на использование грудного (не фальцетного) регистра детского и женского голоса выше «МИ-бемоль» («РЕ-диез») первой октавы.***

Второе ограничение вытекает из всей предшествующей информации о фонетике и восприятии гласных в зависимости от высоты тона.

Для женского и детского голоса, использующего как основной рабочий диапазон первую и вторую октаву в фальцетном режиме, ограничение в фонетике будет формулироваться так: ***принципиальный запрет на использование речевой формы гласных (чистых гласных) выше «МИ-бемоль» («РЕ-диез») второй октавы, переход на маскировочную артикуляцию на базе нейтрального гласного.***

Попытка преодолеть это ограничение приведет к нецелесообразным изменениям формы ротоглоточного рупора, разрушению акустических защитных механизмов голосообразования (того, что в вокальной педагогике именуется «прикрытием») и, как следствие, заболеваниям.

Для мужских голосов первое и второе ограничения совпадают, т. к. защитные механизмы фонации, позволяющие мужчинам безнаказанно преодолевать всю первую октаву в грудном регистре - это, по преимуществу, механизмы акустические, а значит, фонетические. Для мужского голоса ограничение можно сформулировать так: ***принципиальный запрет на использование натурального звучания (открытого грудного голоса) и чистых речевых гласных как основного, преимущественного способа нения выше «СИ» малой октавы - для баса, «РЕ» первой октавы - для баритона, «ФА» первой октавы - для тенора.***

Оговорка об основном, преимущественном способе пения предусматривает возможность использования натурального звучания на чистом гласном как эпизодически употребляемое специфическое выразительное средство.

I уровень: РАЗВИВАЮЩИЕ ГОЛОСОВЫЕ ИГРЫ[37]

1 цикл. Артикуляционная гимнастика

1. Четыре раза слегка прикусите зубами кончик языка. Повторите четыре раза (по четыре). (Далее - каждое задание исполняется четыре раза).
2. Высовывайте язык до отказа, слегка прикусывая последовательно кончик языка и все более далеко отстоящие поверхности.
3. Покусайте язык попеременно правыми и левыми боковыми зубами, как бы жуя его.
4. Сделайте языком круговое движение между губами и зубами с закрытым ртом, как бы очищая зубы. То же в противоположном направлении.
5. Упритесь языком в верхнюю губу, нижнюю губу, в правую щеку, в левую щеку, пытаясь как бы проткнуть их насквозь.
6. Пощелкайте языком, изменяя форму рта. Обратите внимание на изменения щелкающего звука. Попытайтесь произвольно издавать более высокие и более низкие щелчки. (Предложите детям пощелкать всем одинаково, т.е. выстроить унисон низкими и высокими щелчками. Игровое

[37] В. Емельянов, И. Трифонова. - С.-Петербург, 1999.

задание: большие лошадки цокают медленно и низко, маленькие – пони – цокают быстро и высоко.)

7. Покусайте нижнюю губу, верхнюю губу, втяните щеки и закусите боковыми зубами их внутреннюю поверхность.

8. Выверните наружу нижнюю губу, обнажив десны и придав лицу обиженное выражение.

9. Приподнимите верхнюю губу, обнажив десны и придав лицу подобие улыбки.

10.Чередуйте два предыдущих упражнения в ускоряющемся темпе.

11.Пройдите по всему лицу от корней волос на лбу до шеи пальцами круговым разминающим массажем. Обратите внимание на то, чтобы пальцы не терли кожу лица, а сдвигали всю мягкую ткань относительно лицевых костей.

12.Пройдите по всему лицу поколачивающим массажем кончиками согнутых пальцев. Удары должны быть достаточно сильными, чтобы лицо «загорелось».

13.Поставьте указательные пальцы горизонтально под глаза и попытайтесь приподнять пальцы мышцами лица, контролируя таким образом активность мышц.

14.Поставьте указательные пальцы на переносицу и проконтролируйте «сморщенный нос».

15.Одновременно приподнимите мышцы под глазами и наморщите нос, пытаясь при этом широко открывать глаза и поднимать брови.

16.Помассируйте пальцами челюстно-височные суставы.

17.Сделайте нижней челюстью круговое движение вперед-вниз.

18.Сделайте нижней челюстью круговое движение вперед-вправо-назад-влево-вперед.

19.Соедините движение нижней челюсти вперед-вниз с оттопыриванием (выворачиванием) нижней губы с обнажением десен.

20.Соедините движение нижней челюсти вперед-вниз с поднятием верхней губы с обнажением десен.

21.Соедините движение челюсти вперед-вниз с выворачиванием нижней и верхней губ, обнажением десен, приподниманием мышц под глазами и наморщиванием носа. Глаза широко открыты, брови подняты. В этом положении сделайте четыре резких движения языком вперед-назад при неподвижной челюсти и губах. При этом надо не задерживать дыхание, дышать спокойно и бесшумно.

Исполнение упражнений, связанных с работой губ и открыванием рта, необходимо контролировать в зеркале. В дальнейшей работе также желателен постоянный визуальный контроль.

Условные обозначения, используемые в ното-графическом описании упражнений фонопедического метода.

[А] — пауза с максимально раскрытым ртом

V —бесшумный вдох одновременно носом и ртом

АОУИЫЭ —прописные буквы — гласные звуки в грудном регистре

аоуиыэ — строчные буквы — гласные звуки в фальцетном регистре

× × × — stroh-bass-regester — шумовой регистр — скрип, шорох, штро-бас

↗ — восходящая интонация

↘ — нисходящая интонация

П — момент срабатывания межрегистрового порогового эффекта (регистровый порог)

h — шепотный звук (шипение гортанью)

(Р)(р) — лабиовибрант — губной вибрант с голосом: прописная буква — грудной регистр, строчная — фальцетный (имитация звука "р" вибрацией губ)

(У)(у) — фонация гласного "у" (прописная буква — грудной регистр, строчная — фальцетный) с продуванием воздуха через вытянутые трубочкой сомкнутые губы

▼ — толчки живота руками

(Г)(г) — согласный звук "г-придыхательный" (прописная буква — грудной регистр, строчная — фальцетный)

(И) — гласный "и" с шумом, производимым воздухом, проходящим между зубами, небом и языком, находящимся в положении "й".

Хь — звук голоса в грудном регистре с шумом, производимым воздухом, проходящим между зубами, небом и языком, находящимся в положении "хь", то есть с боковыми краями, прижатыми к верхним боковым зубам

[Г] — звук голоса в грудном регистре с шумом, производимым воздухом, проходящим между небом и языком, находящимся в положении "г" — "гуление"

ŋ — заднеязычный носовой сонант - “н-носовой”

(ЫI) (ЫI) — нейтральный гласный — максимально открытый рот, открытые передние зубы, язык в положении “ы” (прописная буква — грудной регистр, строчная - фальцетный).

2 цикл. Интонационно-фонетические упражнения

Упражнение 1. Исходное положение: рот открыт максимально движениями челюсти вперед-вниз, верхняя и нижняя губа оттопырены так, чтобы были видны десны, при этом углы рта (губная комиссура) не должны напрягаться, но только натягиваться (натяжение тканей можно проверить пальцами), рот должен иметь форму прямоугольника, поставленного на меньшую грань. Это положение рта обозначается условно буквой [А]. В таком положении производится бесшумный вдох ртом (в перспективе - одновременно ртом и носом). Целесообразно использовать в работе с детьми активизацию через работу кистей рук: руки поднимаются на уровень рта, кисть раскрывается так, чтобы пальцы были растопырены и напряжены, ладонь обращена вперед. Положение кистей совпадает с исходным положением рта. Само упражнение состоит в сильном активном произнесении согласных звуков:

[Ӑ] ш [Ӑ] ш [Ӑ] ш [Ӑ] ш [Ӑ] и т.д. в последовательности: ш, с, ф, к, т, п, б, д, г, в, з, ж.

Каждый звук произносится четыре раза. Перед и после каждого звука фиксируется исходное положение рта и делается бесшумный вдох (условно обозначаемый знаком цезуры над «А» в квадратных скобках). Одновременно с произнесением согласных работают кисти: производится сильный короткий удар третьего пальца о большой с быстрым возращением пальцев в исходное (растопыренное) положение.

Особенности произношения: звуки «П» и «Б» произносятся вытянутыми трубочкою губами так, как если бы надо было произнести слоги «ПУХ»» и «БУХ» (можно уточнить и так: звуки «П» и «Б» произносятся влажными частями губ). Звуки «К» и «Г» произносятся только за счет движений языка без закрывания рта, без движения челюсти, т.е. с сохранением исходного положения. Звуки «Т» и «Д» произносятся с прикусыванием кончика языка. При произнесении звуков «В», и «Ж» необходимо обратить внимание на прекращение звука вдохом, что при размыкании голосовых складок и артикуляторных органов не происходило дополнительного озвученного выброса воздуха (примерно: «В-В-В-Ы!», «З-З-З-Ы!», «Ж-Ж-ЖЫ» этого быть не должно!). Прекращение произнесения согласного при помощи вдоха надо

тренировать на глухих продленных согласных «Ф», «С», «Ш». Целесообразно вне рамок настоящего задания осознать тот самый момент смены направления движения воздуха, т.е., момент перехода выдоха во вдох. Это полезно сделать на озвученном вдохе (инспираторная фонация) на гласной «А», добиваясь одинакового по высоте, тембру и силе звука на выдохе и вдохе, причем ориентиром должен быть звук, получающийся на вдохе. (Принцип самоимитации).

Упражнение 2. **«Страшная сказка».** Исходное положение: рот открыт движением челюсти вперед-вниз, губы расслаблены, пальцами рук проверьте мягкость губной коммисуры, проткнув щеки, т.е. поставив пальцы так, чтобы ощущать провалы между верхними и нижними боковыми зубами, не давая рту закрыться. В таком положении произнесите гласные тихим низким голосом. Глаза широко раскрыты, брови подняты, общее выражение лица - испуганное. Для детей это упражнение называется «Страшная сказка», т.к. последовательности гласных звуков можно рассматривать как псевдослова, которые складываются в псевдофразы

Произносить гласные нужно без видимых движений губ и челюсти.

Абстрактный вариант	*Конкретный вариант*[38]
У	СЛУШАЙ…
У-О	СЛУШАЙ ШОРОХ…
У-О-А	СЛУШАЙ ШОРОХ ЧАЩИ…
У-О-А-Э	СЛУШАЙ ШОРОХ ЧАЩИ ЛЕСА…
У-О-А-Э-Ы	СЛУШАЙ ШОРОХ: ЧАЩА ЛЕСА ДЫШИТ ГУЛКО ГОНИТ ГАЛОК ВЕТЕР ВЫШЕ…
Ы	ДЫШИТ…
Ы-Э	ДЫШИТ ЛЕСА…
Ы-Э-А	ДЫШИТ ЛЕСА ЧАЩА…
Ы-Э-А-О	ДЫШИТ ЛЕСА ЧАЩА: ШОРОХ…
Ы-Э-А-О-У	ДЫШИТ ЛЕСА ЧАЩА: ШОРОХ СЛУШАЙ… ВЫШЕ ВЕТЕР ГАЛОК ГОНИТ ГУЛКО…

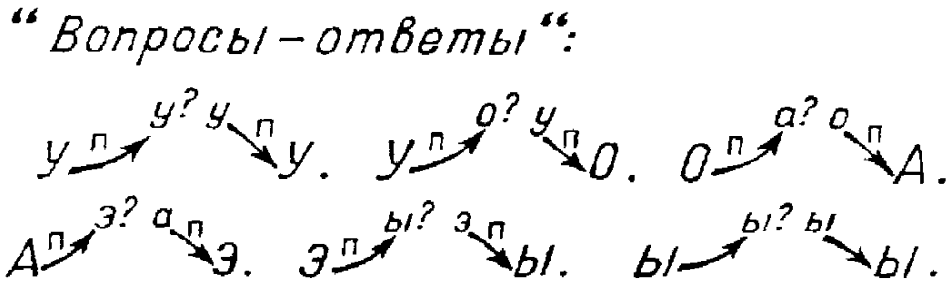
Упражнение 3. **«Вопросы – ответы».** Исходное положение такое же, как в предыдущем упражнении.

Основным элементом упражнения является скользящая (глиссирующая) восходящая и нисходящая интонация с резким переходом из грудного в фальцетный регистр и из фальцетного - в грудной с

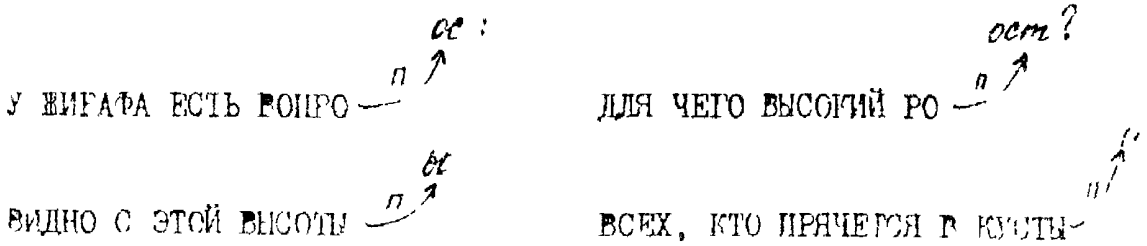
[38] От авторов: Предлагаемые тексты ни в коей мере не претендуют на литературные качества. Преподаватели, использующие «Развивающие голосовые игры», свободны в импровизации аналогичных текстов, помогающих детям осваивать голосообразующие действия.

характерным «переломом» голоса, который условимся называть «регистровым порогом». Условно этот момент срабатывания регистрового порога обозначается буквой «П». В эмоциональном отношении в упражнении присутствует удивленный вопрос-недоумение (восходящая интонация) и ответный возглас облегчения (нисходящая интонация).

Абстрактный вариант:



Конкретный вариант:



Упражнение 4. Вибрант гортани (штро-бас-регистр).

Стихи читаются рокочущим звуком шумового характера без возникновения фиксированной звуковысотности. (Только штро-бас!)

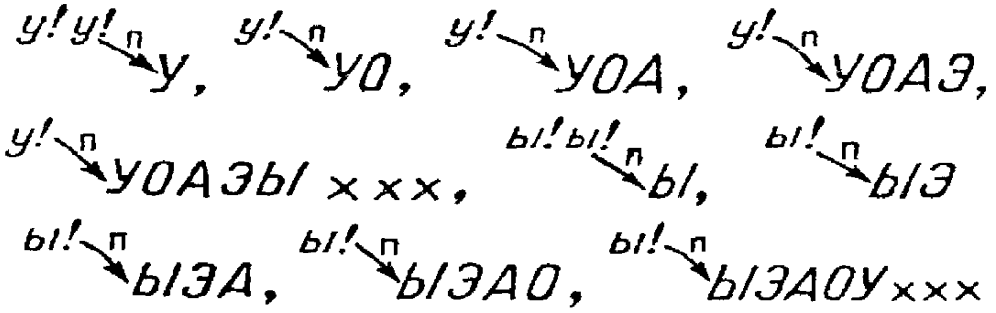
х х х КРОКОДИЛИЙ ГОЛОСОК –
х х х ОН НЕ НИЗОК, НИ ВЫСОК…
х х х РОКОТ, ШОРОХ, СКРИП И СКРЕЖЕТ…
х х х ПАСТЬ РАЗИНЕТ – УШИ РЕЖЕТ…

Упражнение 5. «Бронтозаврик». Упражнение не требует какого-либо специального исходного положения и состоит в последовательности звуков, обратной предыдущему упражнению. Издается легкий высокий звук в фальцетном регистре, через нисходящую глиссирующую интонацию и регистровый порог переводится на том же гласном в грудной регистр. В грудном регистре гласные переводятся из одной в другую в установленной последовательности с последующим переходом в штро-бас.

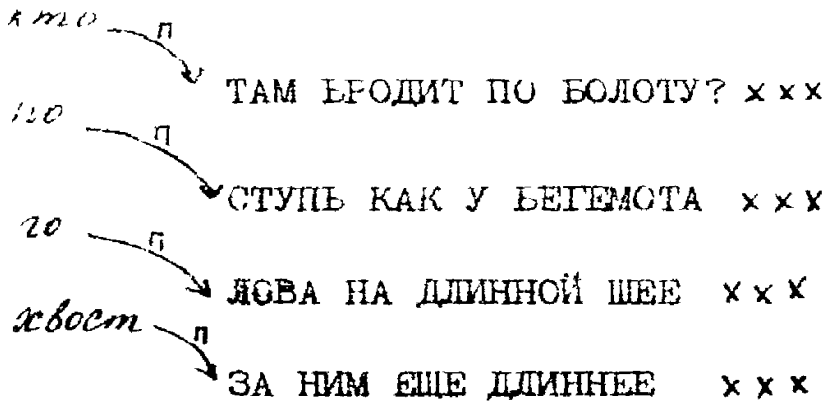
В эмоцинально-образном отношении это упражнение может быть ключом к начальному этапу работы над голосом в раннем возрасте. Целью упражнения является установление связи голосообразующих движений с объемно-пространственными представлениями. В качестве примера такой деятельности дается задание нарисовать голосом бронтозавра при помощи

разных регистров и разных гласных, разной звуковысотности и разной силы звука. Имея в виду перспективу выразительного естественного пения, на начальном этапе формирования голоса в раннем возрасте целесообразно воспитать у ребенка способность передавать голосом следующие антиномии незвукового характера: долгий-краткий, длинный-короткий, толстый-тонкий, много-мало, большой-маленький, высокий-низкий (не о звуке!), твердый-мягкий, теплый-холодный, острый-тупой, темный-светлый, блестящий-матовый, гладкий-шершавый.

Абстрактный вариант:



Конкретный вариант:

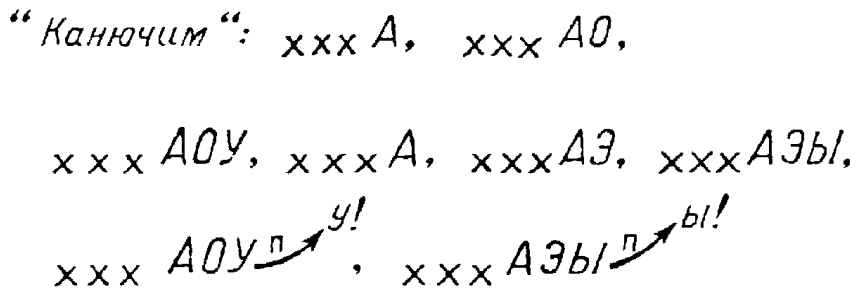


Упражнение 6. «Канючим». Исходное положение: мышцы лица расслаблены, рот слегка приоткрыт, язык мягкий, плоский, расслабленный - лежит на нижней губе. Глаза - полусонные. Расслабленное выражение лица связано с включением расслабляющего регистра голоса, не имеющего фиксированной звуковысотности, а представляющего собою шумовой, низкий шуршащий-трещащий-скрипящий-рокочущий звук (в немецкой терминологии - «штро-бас»). Штро-бас надо издавать на гласном «А», хотя указанное положение языка будет этому препятствовать. Надо добиться чистого гласного «А» на штро-басе с расслабленным, плоско лежащим на нижней губе языком. Условное обозначение (в т.ч. и в нотной записи) - три косых крестика, стоящих друг за другом.

Упражнение состоит в переходе от штро-баса к грудному голосу на разных последовательностях гласных и, затем, в соединении в одном

движении трех регистров: штро-баса, грудного и фальцетного. Эмоционально-образное задание для детей может состоять в настойчивом безнадежном выпрашивании чего-либо и радостном восходящем возгласе (с переходом через порог на фальцет) при неожиданном получении просимого.

Абстрактный вариант:



Конкретный вариант:

В стихотворении возникновение форсированной звуковысотности и грудного режима на двух последних слогах строчек.

Ходит, ходит пропроШАЙКА,
х х х х х х х х х х х
Просит, просит попроШАЙКА.
х х х х х х х х х х х
Дайте, дайте пропроШАЙКЕ
х х х х х х х х х х х
Всё, что просит попроШАЙКА!
х х х х х х х х х х х

Упражнение 7. «Вопросы-ответы с согласными». Исходное положение такое же, как в упражнении 2. Упражнение является тренировочным материалом для соединения навыка перехода из грудного регистра в фальцетный регистр и обратно с произношением согласных. Упражнения записаны в форме матрицы и могут читаться в любом направлении. Педагог на каждом занятии может выбрать какой-либо вариант прочтения какой-либо строчки, что создает видимость разнообразия и включает в тренаж разные согласные.

"Вопросы-ответы с согласными": У п → шу? у! п → ШУ

у-шу	у-шо	у-ша	у-шэ	у-шы
у-су	у-со	у-са	у-сэ	у-сы
у-фу	у-фо	у-фа	у-фэ	у-фы
у-ку	у-ко	у-ка	у-кэ	у-кы
у-ту	у-то	у-та	у-тэ	у-ты
у-пу	у-по	у-па	у-пэ	у-пы

Упражнение 8. «Вопросы-ответы трехсложные». Аналогичное предыдущему с включением звонких согласных.

"Вопросы-ответы трехсложные":

У → ШУ п → жу? у! → ШУ → ЖУ

у	шу	жу	о	а	э	ы
с з	у-со-зо					
ф в			у-фа-ва			
к г				у-кэ-гэ		
т д						у-ты-ды
п б	у-по-бо					

Упражнение 8. «Бегемот». На этом упражнении дети получают представление о вибранте мягкого нёба. Попытаться издавать его на вдохе и выдохе (храп).

Произносить упражнение грудным и фальцетным режимами.

Сладко спит в своей постели бегемот - [ХР]-[ХР]
Видит он во сне морковку и компот - [ХР]-[ХР]
Спит он широко разинув рот - [ХР]-[ХР]
И во сне он громким голосом поёт: - [ХР]-[ХР]

Упражнение 9. «Губной вибрант».

(Р) – НА МАШИНЕ ЕДЕМ А МАМЕ - (Р)
(Р) – МЫ НЕ ЕЛИ, МЫ НЕ СПАЛИ - (Р)
(Р) – ЦЕЛЫЙ ДЕНЬ МЫ ЗА РУЛЕМ - (Р)
(Р) – ВСЁ НАМ БЫЛО НИПОЧЕМ - (Р)
(р) – ты, моя машина, не рычи - (р)
(р) – ты, моя машина, не урчи - (р)
(р) – ты, моя машина, не фырчи - (р)
(р) – ты, моя машина, не ворчи - (р)

Упражнение 10. «Выдувание». На этом упражнении дети учатся получать звук голоса в грудном, фальцетном режиме вместе с выдуванием воздуха (дуем на свечку).

(У) ЗАВЫВАЕТ ВЕТЕР, (У)
(У) ПЕСНЬ ПОЁТ СВОЮ: (У)
(У) «ВЫ НЕ БОЙТЕСЬ, ДЕТИ, (У)
(У) ПЕСЕНКУ МОЮ!» (У)
(у) вейся, вейся, ветерок (у)
(у) вейся, вейся, озорной (у)
(у) ты нам расскажи стишок, (у)
(у) песню нежную пропой (у)

Упражнение 11. «Сонорные согласные». Упражнение не требует какого-либо специального исходного положения. Кроме появления в контексте упражнений сонорных согласных и уже знакомого штро-баса, упражнение исполняется еще с двумя приемами: издаванием звука одновременно с выдуванием воздуха через плотно сомкнутые вытянутые трубочкою губы и имитацией звука «Р» вибрацией губ. Упражнение исполняется только грудным регистром. Тренировочный материал также изложен в виде матрицы. Само упражнение записано условными обозначениями. Основная цель двух новых приемов - активизация фонационного выдоха, т.е. связь голоса с дыханием, отличающимся по энергетическим затратам от обычного речевого.

"Сонорные согласные":

х х х У-МУ-МУ
(У)-МУ-МУ
(Р) У-МУ-МУ

у-му-му о а э ы
л л у-ло-ло
н н у-на-на
р р у-рэ-рэ

Конкретный вариант:

х х х У-МУ-МУ - МЫЧИТ КОРОВА
(У)-МУ-МУ - ЗОВЁТ КОГО-ТО
(Р)У-МУ-МУ - БЕЖИМ МЫ К НЕЙ
х х х У-МУ-МУ - ТЕЛЁНОК С НЕЙ

(у)у реки на зеленом лугу
(у)я буренку-коровку пасу

(у)-му-му, (у)-му-му, (у)-му-му,
я коровку свою стерегу

Упражнение 12. «Заднеязычный носовой сонант». На этом упражнении происходит подготовка детей к осознанию головных вибрационных ощущений, назализованного звука (для устранения излишней назализации, если она есть, как дефект). Этот звук произносится с положением языка, перекрывающим ход звука в рот и направляющим его в носовую полость при широко открытом рте.

Использовать и грудной, и фальцетный режим.

Конкретный вариант:

Слоник по двору ходил – [ŋ]
Слоник хоботом водил – [ŋ]
Мы за слоником пойдём – [ŋ]
Голос в хоботе найдём – [ŋ]
} по четыре раза после каждой строки

3 цикл. Голосовые сигналы доречевой коммуникации

Упражнение 1. Ощутите на ладонях выдох из открытого рта так, как это делают на морозе, стараясь согреть дыханием руки. Выдох должен быть бесшумным, но достаточно интенсивным и равномерным.

Упражнение 2. Перевести равномерный бесшумный выдох в шипение горлом, не прерывая потока дыхания. Осознать, таким образом, механизм торможения выдоха сближением голосовых складок.

Упражнение 3. Исходное положение: максимально открытый круговым движением (вперед-вниз) рот, оттопыренные губы, натянутая комиссура, форма рта - прямоугольник, поставленный на меньшую сторону.

Четыре коротких шипящих звука в форме гласного «А» (Произнесение гласного «А» шепотом) без движений артикуляционной мускулатуры в паузах и с бесшумным вдохом.

Одновременно с произнесением «А» шепотом резкие соударения большого и среднего пальцев правой руки.

[Ӑ] ʰ [Ӑ] ʰ [Ӑ] ʰ [Ӑ] ʰ [Ӑ]

Упражнение 4. Исходное положение такое же, как в предыдущем упражнении. После произнесения «А» шепотом и бесшумного вдоха на паузе, произнести гласную «А» звучно грудным регистром. Далее - опять пауза без движения артикуляторной мускулатуры и бесшумный вдох. Повторить четыре раза. Правая рука работает на шепотном «А», как в

предыдущем упражнении, а левая делает такие же соударения большого и среднего пальцев на звучном грудном «А». Руки находятся на уровне рта.

[А̌] ḥ [А̌] А [А̌] ḥ [А̌] А [А̌]

Упражнение 5. Упражнение «Волна».

Перевод штро-баса в грудной регистр на гласном «А» с все возрастающей силой тона, увеличением объема ротоглоточной полости (все большим открыванием рта). На штро-басе - язык на нижней губе. Упражнение можно сопровождать движением рук, изображающих все большую высоту вздымающейся волны.

"Волна":

ххх А ххх А ххх А ххх

Упражнение 6. «От шепота до крика».

Скажите «раз, два» шепотом, «три, четыре» тихим голосом, «пять, шесть» средним голосом, «семь, восемь» громко, «девять!» очень громко, «десять!!!» — крикните!

раз, два, (шёпот) три, четыре (тихий голос) пять, шесть, (средний голос)

семь, восемь, (громкий голос) девять, (очень громко) десять!!! (крикнуть)

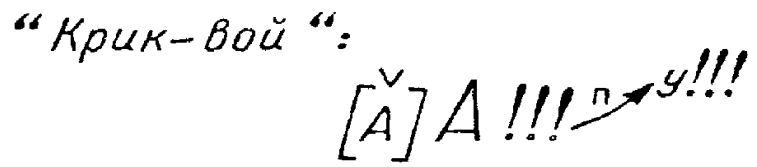
Упражнение 7. Повторите предыдущее упражнение с целью запомнить характер звука и энергетические затраты на крике «десять!!!», сразу же после этого крика поставьте рот в известное исходное положение, сделайте короткий бесшумный вдох и крикните три раза «А!!!» (через паузы и вдохи) с все возрастающей энергией, стараясь сымитировать характер звука крика «десять!».

"Крик":

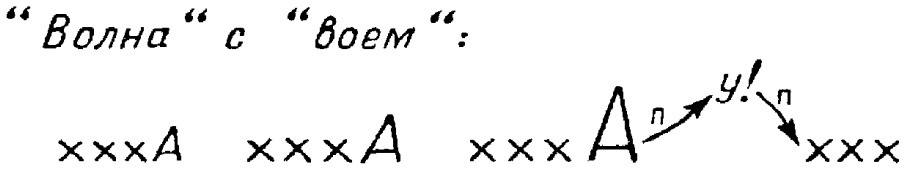
раз.....десять![А̌]А![А̌]А![А̌]А!!!

Упражнение 8. «Крик-вой!».

Исходное положение такое же - максимально открытый рот. На этот раз после бесшумного вдоха надо перевести крик «А» восходящей интонацией через регистровый порог в фальцетный регистр на гласную «У» с широко открытым ртом (почти «О»). Звук на «У» должен иметь характер громкого воя.

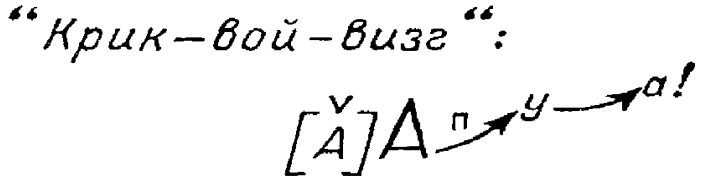


Упражнение 9. Упражнение представляет собою соединенные в одном движении упражнения «Волна» и «Крик-вой». После «воя» на гласном «У» интонация резко идет вниз на штро-бас и гласный «А» с расслабленным языком на нижней губе



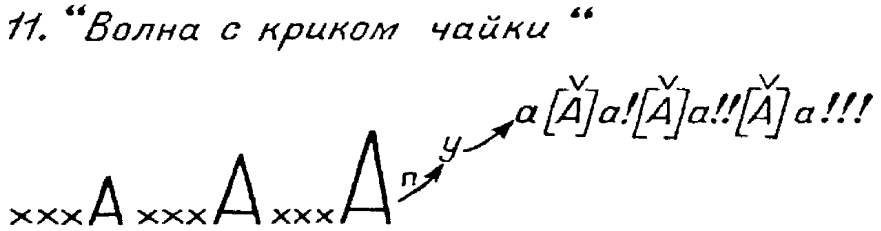
Упражнение 10. «Крик-вой-визг (или свист гортани)».

Упражнение имеет целью осознание экстремальных энергетических затрат на верхнем участке диапазона фальцетного регистра (или с переходом на свистковый регистр). При переходе с «воя на визг» возможно срабатывание еще одного регистрового порога, переводящего гортань из фальцетного в свистковый регистр.



Упражнение 11. «Волна с криками чаек».

Упражнение представляет собою соединенные в одном движении упражнения №9 и №10. Упражнение дает возможность осознать все режимы работы гортани в их естественном незамаскированном эстетической обработкой виде. Механизмы перехода из регистра в регистр и сопутствующие голосо-телесные ощущения.



Упражнение 12. «Песенка про смех».

«толстый» голос

ЭТО ПЕСЕНКА ПРО СМЕХ.
(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А
МЫ ПОЕМ ЕЕ ДЛЯ ВСЕХ
(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А

ТАК СМЕЮТСЯ МЕДВЕЖАТА,
(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А
И ТИГРЯТА, И СЛОНЯТА.
(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А
ОНИ БАСОМ ВСЕ ХОХОЧУТ –
(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А
ВСЁ ВОКРУГ ГРЕМИТ, ГРОХОЧЕТ!
(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А(Г)А

«тонкий» голос
это песенка про смех.
(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а
мы поем ее для всех.
(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а
так смеются лягушата,
(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а
и цыплята, и мышата,
(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а
они тоненько хохочут –
(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а
всё вокруг свистит, стрекочет!
(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а(г)а

II уровень: РАЗВИТИЕ ПОКАЗАТЕЛЕЙ ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСООБРАЗОВАНИЯ

1 цикл. Фонопедические программы в грудном режиме

Упражнения могут быть изложены в двух вариантах: для детского и женского голоса и для мужского. Варианты существенно различаются последовательностью включения приемов, соотношением регистров и звуковысотностью[39].

Приемы записаны условными обозначениями и нисходящими и восходяще-нисходящими поступенными гаммаобразными попевками в объеме терции и/или квинты. За исключением двух упражнений, все остальные упражнения записаны в тональности ля-бемоль мажор, что связано с ограничениями фонопедического метода. Согласно 1

[39] Для детей младшего школьного возраста порядок освоения II уровня следующий:
1 цикл – упражнения 3,4,5,6,2,1 (5 и 6 – без отслеживания обертонов)
2 цикл – упражнения 1,2,4,3
3 цикл – упражнения 1,2,3,4,5

ограничению, попевки в объеме терции в грудном регистре не могут исполняться выше тональности си-мажор (вниз ограничений нет: как позволяет тип голоса), а попевки в объеме квинты - не выше исходной тональности ля-бемоль мажор, т.е. только в нисходящем направлении смены тональностей.

О дозировании нагрузки будет сказано в заключение описания упражнений. Не рекомендуется усложнять интонационно-ритмический материал упражнений. При достаточно уверенном освоении двигательной стороны приемов и музыкальной развитости обучаемых - приемы могут быть перенесены на любой художественный материал, например, на вокализы Никколо Ваккаи.

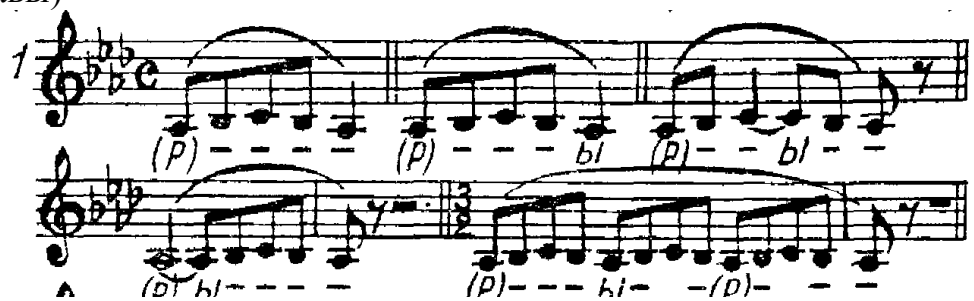
Программа 1: Имитация звука «Р» вибрацией губ - 5 шагов.

— 1 шаг: попевка исполняется на вибрации губ. Обратите внимание на то, чтобы имитировалась комбинация согласных «ДБР», т.е. звонких, а не глухих («ТПР»). Для маленьких детей этот звук наиболее точно ассоциируется с их имитацией езды на автомобиле во время игры. На самом начальном этапе работы с малышами в рамках интонационно-фонетических упражнений можно предложить игру в поездку на автомобиле с изменением направления движения, подъемом в горку, спуском, объездом препятствия и т.п. Такие задания побудят детей изменять высоту и силу тона на вибрации губ. В любом случае рекомендуется добиваться звучного, энергичного тона. При возможности давать задание самонаблюдения (в зависимости от возраста обучаемых), рекомендуется контролировать ощущения расширения глотки (раздувание), ощущения вибрации в области трахеи и лицевых костей, ощущения активной работы дыхания и отражения этой работы на мышцах стенки живота, боках и спине.

— 2 шаг: перевод вибрации губ в гласный «Ы» должен производиться без перерыва звучания, только за счет размыкания губ и легкого выдвижения челюсти вперед. Открывать рот максимально в этом упражнении не рекомендуется. Внимательно следите за формой гласного, чтобы «Ы» не превращался в «Э» или «А». Главное задание второго шага - гласный «Ы» должен звучать значительно тише вибрации губ, а энергия тела должна оставаться неизменной.

— 4 и 5 шаги программы отличаются от второго только соотношением времени звучания вибрации губ и гласного «Ы». Все остальные задания и контроль остаются теми же. Программа развивает показатели: активный фонационный выдох и специфическую форму рупора. Используется прием введения непривычного движения (неречевого и невокального).

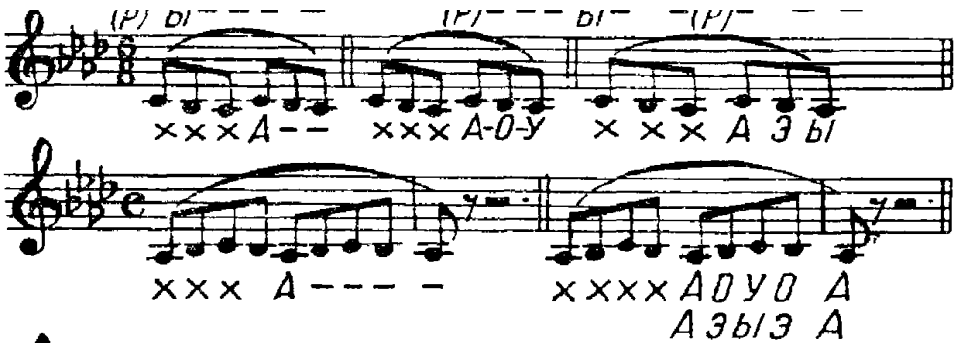
Внимание! Соблюдайте первое ограничение ФМ! (не выше ре-диез 1 октавы)



Программа 2: «Штро-бас - грудной регистр».

Программа состоит в чередовании штро-баса и грудного регистра в одном движении, т.е. перевода штро-баса в грудной регистр без перерыва звучания, без дополнительной атаки или придыхания, а только при помощи регистрового порога. Время звучания штро-баса равно времени звучания грудного регистра. Исходное положение: язык расслабленный, плоский, лежит на нижней губе. Артикуляция гласных производится только за счет движения губ (А-О-У) или за счет движения спинки языка (А-Э-Ы) при условии неподвижности передней его части. Рот открыт непринужденно, губы не напряжены, т.е. артикуляционная мускулатура работает минимально - так, чтобы распознавались гласные согласно заданию в нотном тексте. Положение языка на нижней губе может препятствовать произнесению гласного «А». Необходимо добиваться чистого звучания «А» за счет слухового самоконтроля. Общее фонетическое ощущение должно быть таким, что гласные произносятся не речевым способом, а как бы «маскируют» постоянно звучащий гласный «А» под все остальные. В дальнейшем такой способ неречевого произношения так и будет называться: «маскировочная артикуляция гласных». Энергетические затраты на второй программе должны быть минимальны.

Программа развивает показатели: целесообразное использование режимов работы гортани (регистров) и специфическую форму рупора. Используются приемы: дополнительный регистр (штро-бас как дополнительный к грудному), непривычное движение (штро-бас не используется в пении), отключение управляемой мускулатуры (артикуляция с отключенной передней частью языка). Регистровый порог действует как пусковой механизм саморегуляции.



3-я программа: «Шип - голос».

Программа содержит ряд заданий повышающейся степени сложности. Включать каждое следующее целесообразно только при доведении до автоматизма выполнение предыдущего. Предложить несколько заданий позволяет простота исходного варианта упражнения: открыть рот, спеть «А» шепотом, вдохнуть, не закрывая рот, спеть «А» грудным регистром.

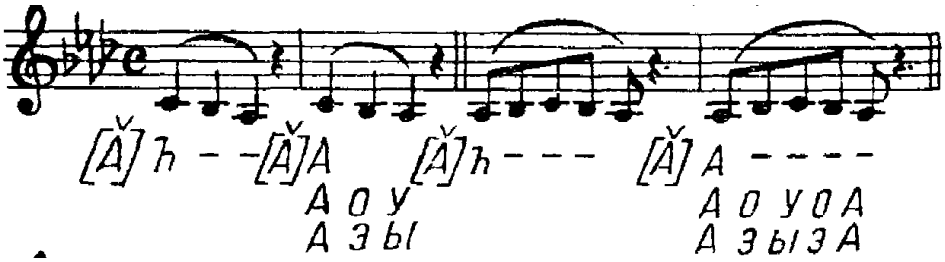
Задания к 3-й программе:

а) Артикуляция гласных заднего ряда (глоточного уклада) «А-О-У» только с помощью движений губ без движений челюсти, не закрывая зубы и десны; артикуляция гласных переднего ряда (ротового уклада) «А-Э-Ы» только с помощью движений языка с неподвижной челюстью и губами. При артикуляции любых последовательностей гласных должны быть видны четыре верхних и четыре нижних зуба (все резцы).

б) Одновременно с пением шепотом производить движение грудной клеткой, имитирующее движение вдоха, т.е. поднимать и расширять грудную клетку, оставляя неподвижными плечи. В момент вдоха - расслабление: опустить грудь. Во время пения гласных - также поднимать и расширять грудную клетку с опущенными и неподвижными плечами.

в) После подъема и расширения грудной клетки на пении шепотом, далее, во время паузы не опускать грудь, производя вдох без движения грудной клетки, только за счет расслабления мышц брюшной стенки. Удержать грудь в поднятом и расширенном положении во время пения гласных. Следить за неподвижностью опущенных плеч.

Программа развивает показатели: активный фонационный выдох, специфическую форму ротоглоточного рупора. Развивается и тренируется висцеральная (внутренняя) выдыхательная мускулатура. Действует приемы: непривычное движение, отключение управляемой мускулатуры.

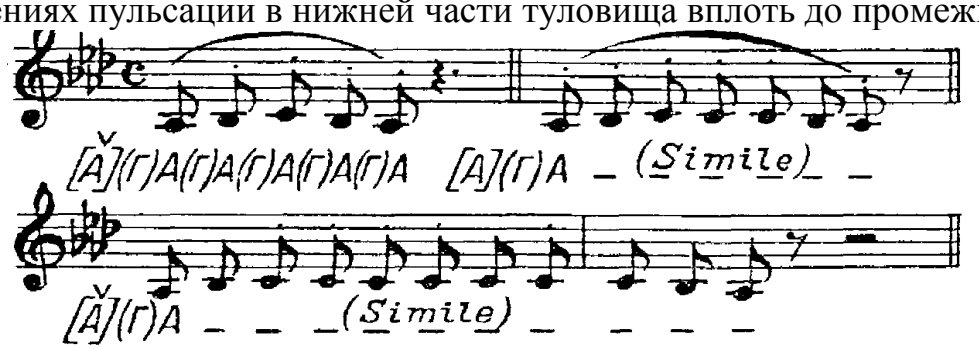


4-я программа: «Пульсирующие упражнения» (тренировка механизма, генерирующего певческое вибрато). Подготовительная координация: 1. Сидя, руки поставить на талию, произносить звук «К», контролируя расширение боков как реакцию на звукообразующее действие. 2. Поставить левую руку на талию, правую положить на живот под пупком, произносить звук «К», контролируя одновременное расширение боков и выдвижение вперед стенки живота как реакцию внешней мускулатуры на работу органов дыхания во время звукопроизношения. 3. Повторить оба предыдущих задания со звуком «Г». 4. Повторить 1 и 2 задания со звуком «Г-придыхательным».

Основная координация 4-й программы:

Исходное положение: сидя, туловище наклоните вперед, положив предплечья на бедра у коленей.

Со звуком «Г-придыхательным» выполняйте упражнения 5-й программы в нотной записи, контролируя реакцию внешней мускулатуры на голосообразующие толчки дыхания. Внимание концентрируется на ощущениях пульсации в нижней части туловища вплоть до промежности.



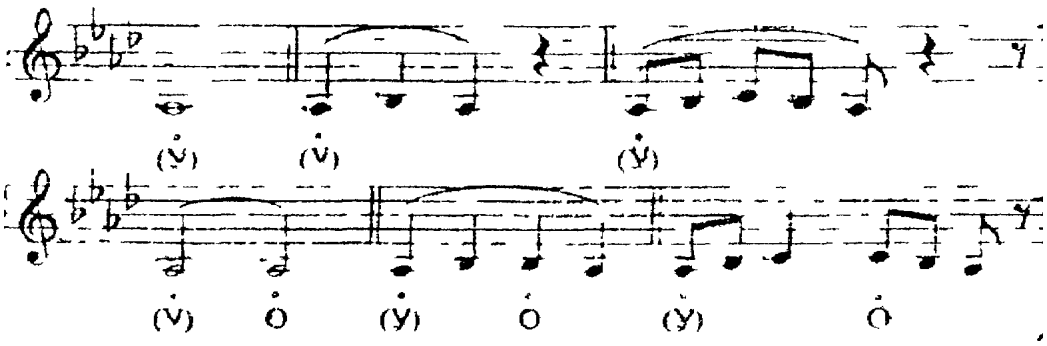
5-я программа: фонация гласного «У» одновременно с выдуванием воздуха через вытянутые трубочкою, плотно сомкнутые губы при разомкнутых челюстях и слегка надуваемых щеках. Гласный «У» с выдуванием незаметно переходит в гласный «О», на котором рот не открывается, губы продолжают быть вытянутыми трубочкой («воронкой»).

Этот прием встречается только в грудном регистре и во втором цикле упражнений, когда подразумевается энергетика исполнения, ненамного превышающая обычную речевую.

Контроль: фиксировать внимание на единстве ощущений дыхания и других ощущений, возникающих в теле во время фонации гласного «У с

выдуванием» и во время фонации гласного «О», независимо от его продолжительности. Выражаясь образно, дыхание не должно «замечать» тех изменений, которые происходят во рту.

Упражнение можно исполнять в форме программы 1 с такой же последовательностью шагов
(У)О = (Р)Ы.



6-я программа: Формирование механизма «прикрытия» или «нейтрального гласного». Поиск специфического положения языка, формирующего узкий канал между спинкой языка и твердым небом. Поиск осуществляется в зоне, ограничиваемой тремя положениями языка. Первое положение - «И с шумом» - как в звуке русского языка «Й» («И» - краткий»): передняя часть языка упирается боковыми краями в верхние зубы (клыки), из-за чего при фонации гласного «И» к нему присоединяется шум, производимый струёй воздуха, проходящей между языком и зубами. Второе положение - как в смягченном согласном «ХЬ», произносимом одновременно со звуком голоса: края средней части языка упираются в верхние боковые зубы. (Ближе всего к такому положению язык находится в слоге «ХИ», произнесенном так, чтобы на «И» язык продолжал оставаться в положении «ХЬ».) Третье положение - «Г с шумом» или «Г-продленный» или «гуление» с характерным звуком, вызываемым струёй воздуха, проходящей между задней частью языка и небом.

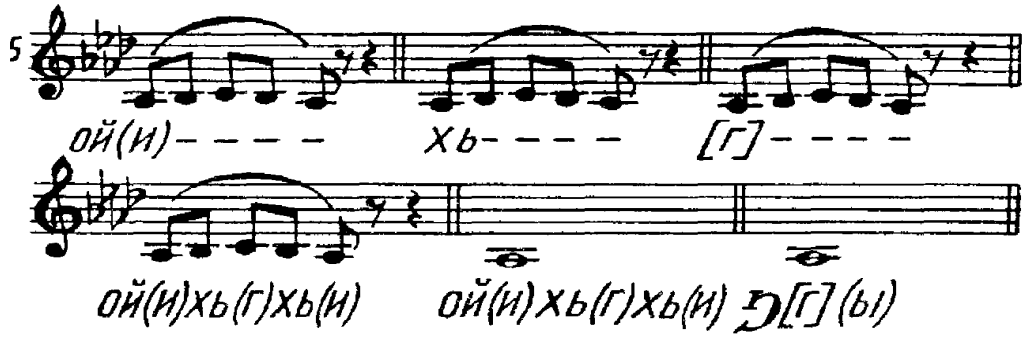
Первые три шага программы состоят в интонировании попевок с описанными положениями языка.

Четвертый шаг - перемещение языка последовательно из первого через второе в третье положение и обратно одновременно с интонированием.

Пятый шаг - на выдержанном тоне перемещение языка через указанные положения с целью поиска акустического эффекта, выражающегося в присоединении к основному тону свистящего обертона. Положение языка при этом сугубо индивидуальное, но в границах указанной зоны.

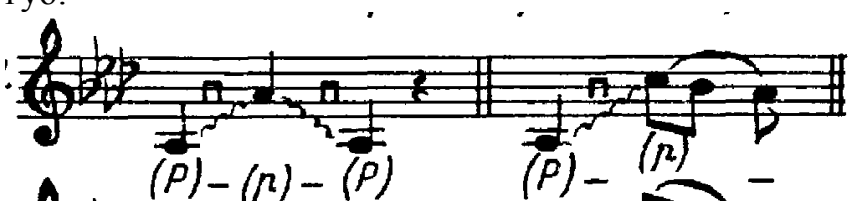
При нахождении акустического эффекта необходимо научиться открывать рот максимально, движениями челюсти вперед-вниз так, чтобы положение языка сохранялось и свистящий обертон не исчезал.

Шестой шаг - перевод языка из положения «Н-носового» через звук «Г-продленный» в положение, дающее свистящий обертон. Все это с максимально раскрытым ртом и неподвижной челюстью и губами.



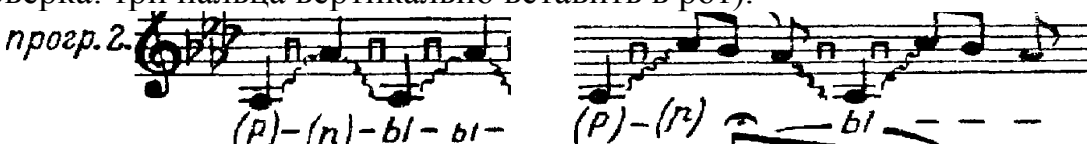
2 цикл. Фонопедические программы на переходе из нефальцетного в фальцетный режим

Первая программа: исполнение интервалов (октавы, децимы) вибрацией губ.



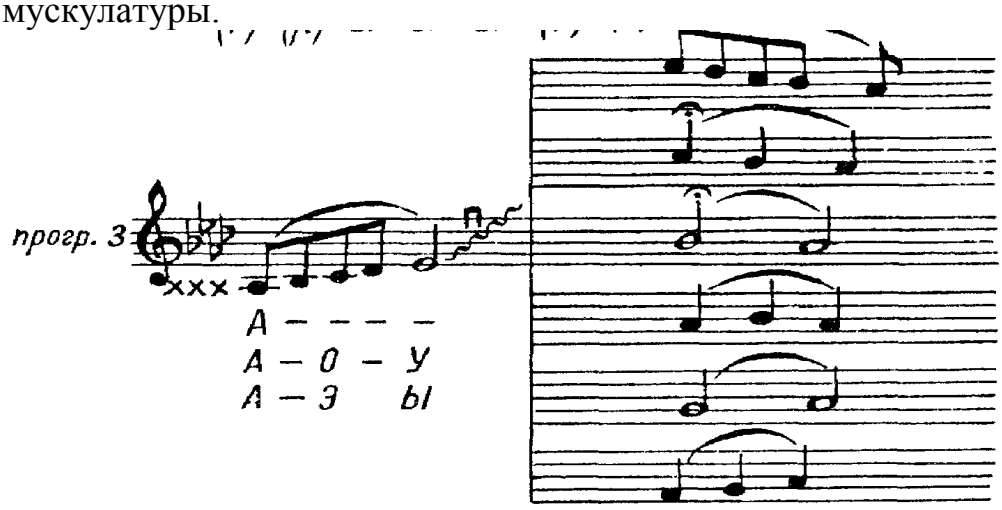
Вторая программа: исполнение интервалов (октавы, децимы) по два раза на одном выдохе вибрацией губ с переводом в гласный «Ы» , исполняемый на интервалах через регистровый порог.

На гласном «Ы» в фальцетном режиме рот раскрыт максимально (проверка: три пальца вертикально вставить в рот).

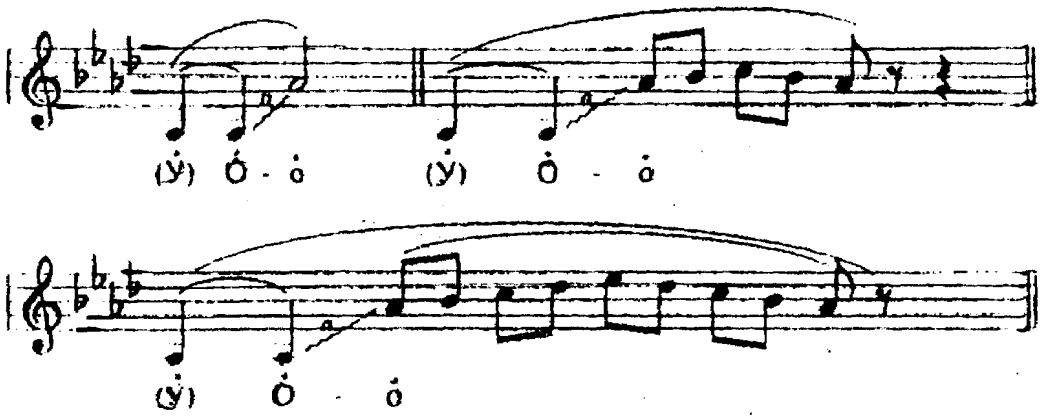


Третья программа: исполнение интервалов через регистровый порог с постепенным сужением интервалов от октавы до секунды. Исходное положение: язык плоский и расслабленный лежит на нижней губе. В исходном положении на гласном «А» издается «штро-бас», он переводится без перерыва в грудной регистр, которым исполняется восходящая попевка на одном из вариантов последовательностей гласных. С пятой ступени попевки делается восходящее глиссандо, во время которого срабатывает регистровый порог, переводящий гортань в фальцетный регистр. Все упражнения исполняются в одном движении и на одном выдохе, без пауз и цезур.

В программах работают приемы введения дополнительного регистра, непривычного движения и отключения управляемой мускулатуры.



Четвертая программа:



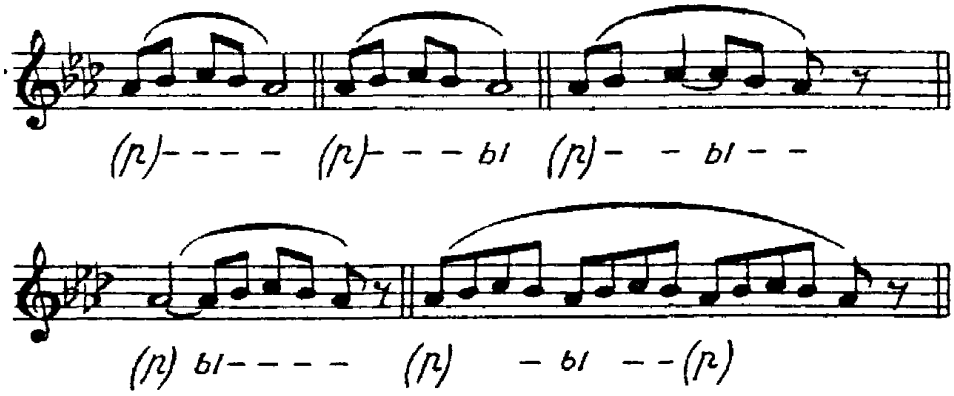
3 цикл. Фонопедические программы в фальцетном режиме

Первая программа: имитация звука «Р» вибрацией губ - 5 шагов. Исполнение этой программы полностью совпадает с исполнением программы 2.1.1. Различие только в регистрах и в перемещении звуковысотности упражнений на октаву вверх.

Исходная тональность та же - ля-бемоль мажор. Ниже этой тональности петь упражнения не рекомендуется, т.к. возникнет опасность путаницы регистров и исполнение упражнения грудным регистром выше первого ограничения. Исполнять упражнения можно как на попевках в объеме терции, так и на попевках в объеме квинты. Тональность, выше которой не следует подниматься, - ре-бемоль-мажор для обоих видов попевок. На достаточно высоком уровне подготовки можно достигать тональности ми-бемоль-мажор: в этом случае будет исполняться в попевках в объеме квинты тон си-бемоль второй октавы. Более высокие тоны встречаются в хоровых партитурах для детского и женского голоса

крайне редко. В сольных партиях более высокие тоны встречаются, как правило, в произведениях высшей сложности, не предназначенных для исполнения начинающими певцами и, тем более, детскими голосами. Начиная со второго шага программы, перевод вибрации губ в гласный «Ы» должен производиться, в отличие от упражнений в грудном регистре, с максимальным опусканием нижней челюсти круговым движением вперед-вниз и открыванием нижних и верхних резцов.

Контроль на упражнении такой же, как и в грудном регистре: запоминание активной работы дыхания, всего тела и перенос этой работы, сохранение всех сопутствующих ощущений на гласном звуке. Для более подготовленных певцов (певиц) можно включать контроль за вибрационными ощущениями в области трахеи и лицевых костей. Эти ощущения вибрации весьма ярки при вибрации губ и могут быть осознаны даже детьми и перенесены на певческий гласный.

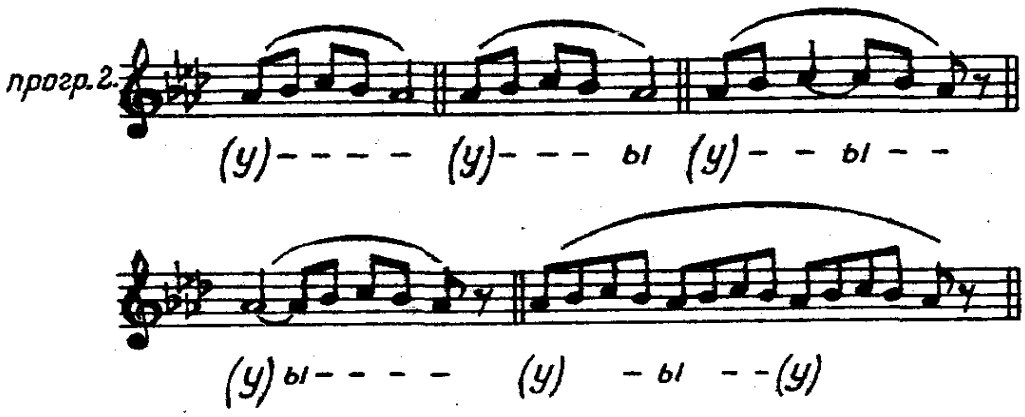


Вторая программа: фонация гласного «У» одновременно с выдуванием воздуха через вытянутые трубочкою, плотно сомкнутые губы при разомкнутых челюстях и слегка надуваемых щеках.

Этот прием встречался только во второй группе упражнений и в грудном регистре, когда подразумевалась энергетика исполнения, ненамного превышающая обычную речевую. Исполнять этот прием на певческой энергетике для детей и женщин рекомендуется только фальцетным регистром и в соответствующей звуковысотной зоне. На гласном «Ы» происходит «взрывное», резкое открытие рта.

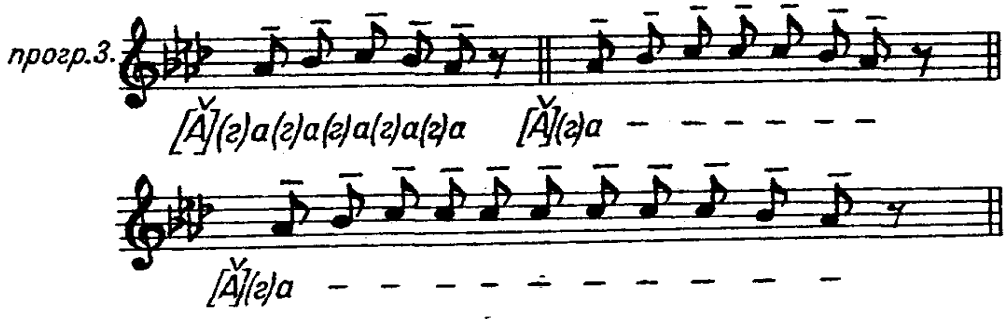
Шаги программы полностью повторяют предыдущую последовательность с вибрацией губ.

Контроль: фиксировать внимание на единстве ощущений дыхания и других ощущений, возникающих в теле во время фонации гласного «У с выдуванием» и во время фонации гласного «Ы», независимо от их продолжительности. Выражаясь образно, дыхание не должно «замечать» тех изменений, которые происходят во рту.



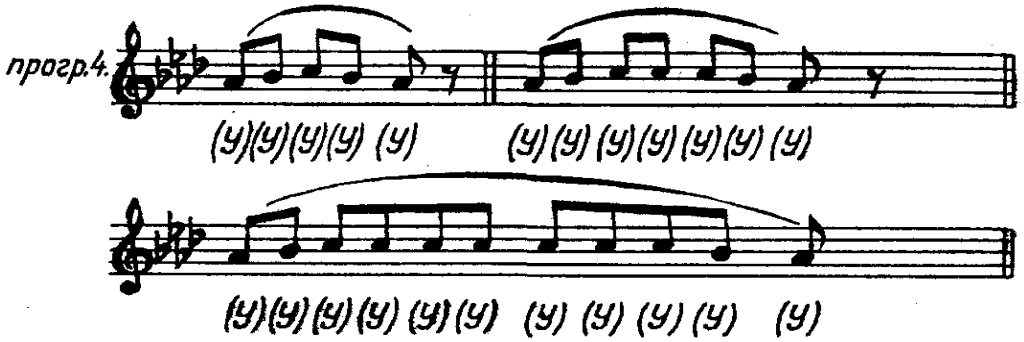
Третья программа: «пульсирующие упражнения».

Программа полностью совпадает с аналогичной программой четвертой группы. Отличия зафиксированы в нотной записи. Тональности - как в 2.3.1 программе: не выше ре-бемоль-мажор.



Четвертая программа: пульсация с выдуванием.

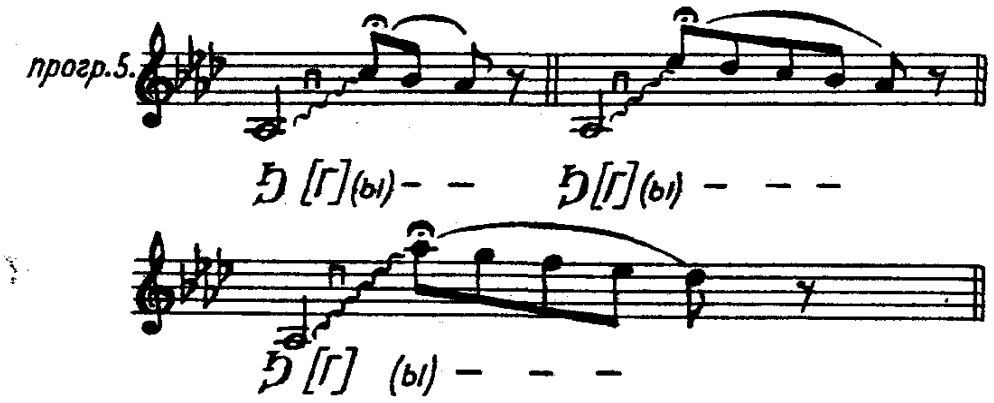
Исполняется так же, как предыдущая, но на звуке «У с выдуванием» воздуха. Возможен игровой вариант, объясняющий суть упражнения: тушим свечи на пироге ко дню рождения: первый шаг - пять свечей (попевка в объеме терции); второй шаг - семь свечей, третий шаг - одиннадцать свечей. Если исполняется попевка в объеме квинты - девять и тринадцать свечей. Дети могут «тушить» воображаемые свечи сперва только дыханием, задувая соответствующее количество свечей, слушая исполнение попевки на фортепиано, а затем, повторяя то же самое, только с голосом. Весьма желателен контроль выдувания воздуха на пальцах или ладони.



Пятая программа: перенос нейтрального гласного с грудного в фальцетный регистр через интервалы децима и дуодецима, исполняемые «глиссандо» через регистровый порог. Программа исполняется по нотной записи. Самонаблюдение и контроль - преимущественно визуальные: необходимо при исполнении интервала добиваться полной неподвижности языка, установленного в положение нейтрального гласного. Крайняя тональность - ми-бемоль-мажор диктуется первым ограничением фонопедического метода: грудной регистр не должен использоваться выше ми-бемоль первой октавы, а т.к. интервалы децима и дуодецима имеют в основании тонику, то она и диктует тональность, выше которой не рекомендуется подниматься при исполнении упражнений программы. Для более подготовленных певиц и детей есть упражнение «квинтдецима» или две октавы. Этот интервал исполняется так же, как два предыдущих, но не с тоники, а с пятой ступени в основании интервала. В этом случае первое ограничение фонопедического метода будет диктовать в качестве последней возможной тональности ля-бемоль-мажор. При этом верхним тоном окажется ми-бемоль третьей октавы. Такие высокие ноты вполне достижимы, особенно для детей, которые на высоте ля-си второй октавы, как правило, автоматически переходит в свистковый регистр, позволяющий озвучивать всю третью октаву, а в отдельных случаях и четвертую. Но для исполнения этого упражнения (две октавы) хормейстер должен быть уверен, что все его хористы выше си-бемоль второй октавы поют свистковым регистром. Достижение таких высоких тонов диапазона полезно для осознания экстремальных энергетических самочувствий голосового аппарата и поющего организма, для выработки того, что в вокальной педагогике называется «высокой позицией», для развития и осознания головных вибрационных ощущений. Особенно легко даются крайние высокие тоны маленьким детям (5-9 лет), получающим большое удовольствие при фонации этих тонов. Во многих случаях певческий тон впервые возникает у детей (а иногда и у женщин) на крайних высоких тонах, когда организм непроизвольно включается в певческую работу полностью.

Хотя в хоровой практике тоны третьей октавы не имеют художественного применения, тренаж голоса на них создает энергетический резерв, запас звуковысотности, позволяющий без напряжения голосового аппарата и его амортизации исполнять высокую тесситуру хоровых партитур. Исполнение упражнений детьми и женщинами, исполняющими в хоре партию альтов, дает возможность полноценно развиваться их голосам. На упражнениях эти голоса получают нагрузку, которой не встречается в их партиях. В противном случае

женщины и дети, исполняющие партию альтов, развиваются односторонне и неполноценно.



Упражнения специфического воздействия.

Упражнение 1. Для интенсификации работы и для получения обучаемыми слухового представления о звучании с вибрато их собственного голоса, т.е. для формирования регулировочного образа своего голоса с вибрато, может быть применен дополнительный механический способ развития вибрато.

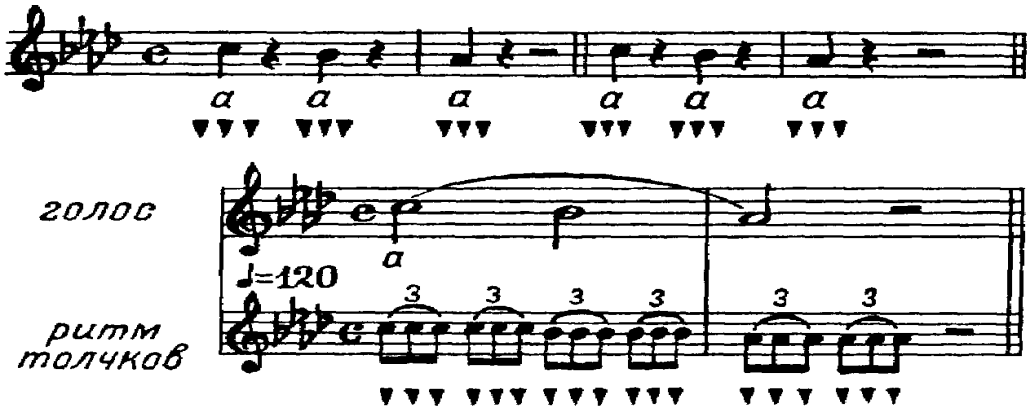
Исходное положение: стоя, туловище наклонить вперед, не сгибая спины и шеи, упереть прямые пальцы рук в нижнюю часть стенки живота (на ладонь ниже пупка) так, чтобы локти были выдвинуты вперед.

Стенка живота должна ощущаться как мягкая, расслабленная, слегка отвисшая.

Исполнение упражнения: (см. ноты) при фонации гласного «А» фальцетным регистром (!) на указанных тонах производить легкие, но интенсивные толчки руками стенки живота. Толчки обозначены клинышками острием вниз. Толчки должны производиться так, чтобы пальцы рук не отводились от стенки живота (!), чтобы не превращались в удары (это обязательное условие!). В голосе возникнет пульсация, весьма похожая на певческое вибрато.

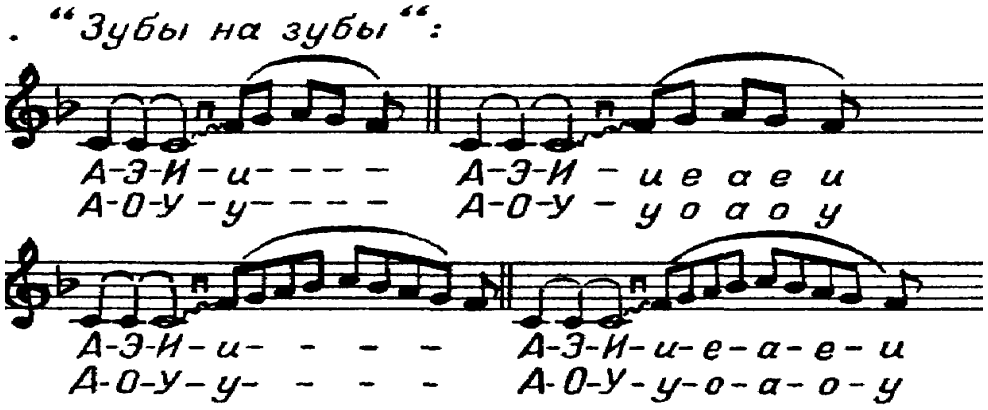
В следующем упражнении устанавливается ритм толчков на протяжной попевке. В темпе по метроному 120 четвертями восьмые триоли дадут частоту пульсаций 6 Гц (6 колебаний в секунду), что является усредненной эталонной частотою певческого вибрато академического голоса.

При затрудненной работе рук, непривычности и сложности предлагаемой координации, зажиме мышц стенки живота, индивидуальной работе, толчки живота могут производиться рукою педагога. Педагог при этом должен хорошо представлять частоту и амплитуду вибрато, которые он хочет вызвать у обучаемого.



Упражнение 2: «Зубы на зубы». Применяется для увеличения акустического сопротивления (импеданса) (т.е. для удаления сипа при пении в первой октаве).

Название программы отражает ее основное задание: верхние и нижние резцы приводятся в положение соприкосновения краями - верхние зубы стоят на нижних. При этом слегка выдвигается вперед нижняя челюсть (при нормальном прикусе). Губы должны находиться в обычном активном положении: открыты четыре верхних и четыре нижних зуба и десны над и под ними. В этом положении исполняется упражнение программы. Необходимо контролировать слухом и ощущениями регистровый порог, и контролировать в зеркале отсутствие движений губ при артикуляции гласных. Вся артикуляция должна производиться за счет движений мускулатуры языка и глоточных полостей. Работает прием дополнительного регистра и отключения управляемой мускулатуры.

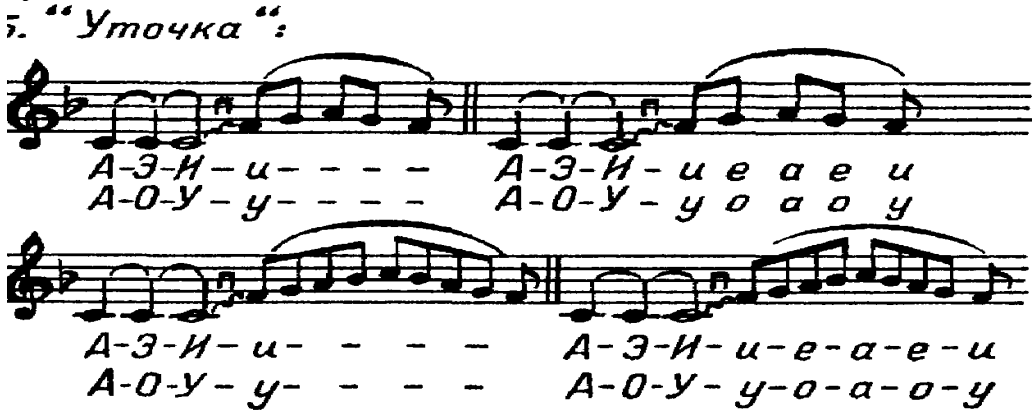


Контроль: на верхней ноте открыть рот, ничего не должно измениться в звучании гласной.

Упражнение 3: «Уточка».

Названо так по сходству вытянутых вперед губ с утиным клювом. Челюсть выходит вперед так, чтобы нижние зубы находились перед верхними, губы вытягиваются вперед, как на гласном «У», но при этом выворачиваются наружу, чтобы были видны зубы. В таком положении исполняются упражнения программы, идентичные предыдущим.

Контролировать необходимо четкое срабатывание регистрового порога и неподвижность губ и челюсти при артикуляции гласных. Приемы действуют те же.



Контроль: на верхней ноте открыть рот, ничего не должно измениться в звучании гласной. На открытой гласной звук попадает в «маску», появляется тембр.

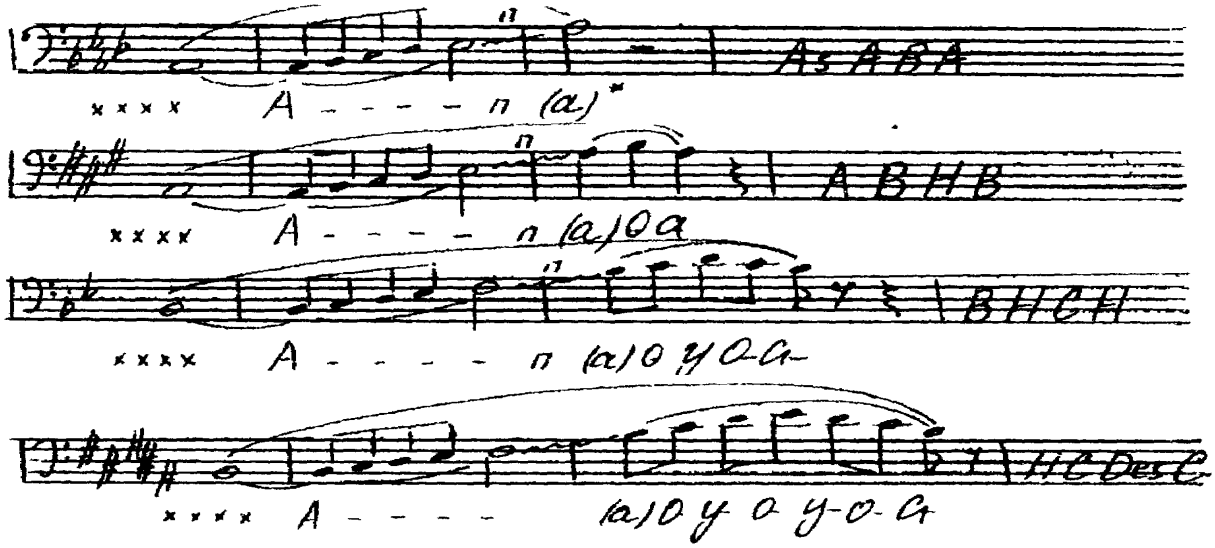
Упражнение 4: «Гладильная доска». Имеет три варианта:

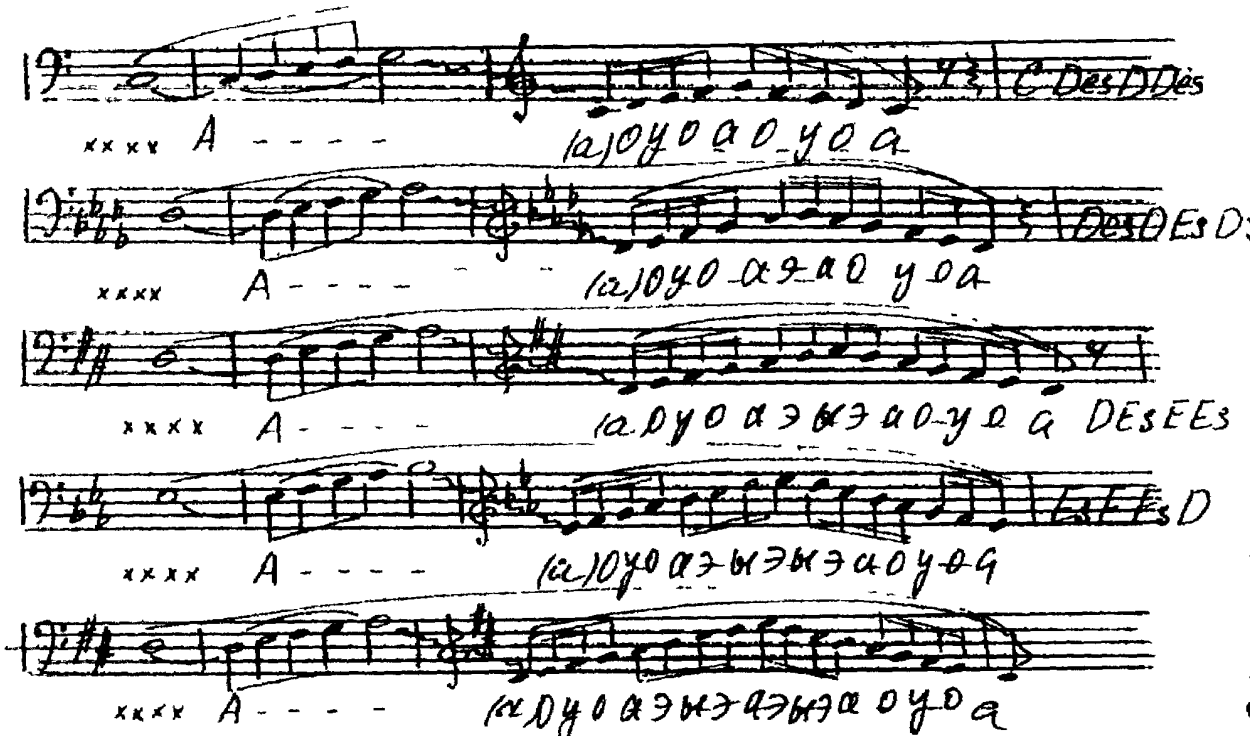
1. а
2. (а)
3. аоуоаэыэаэыэаоуо

   Возможны различные ритмические варианты. Цель: тренаж, сглаживание регистров, выработка единообразия гласных.

(а) – гласный «а» малого объема. Язык в положении «хь», т.е. с боковыми краями, прижатыми к верхним жевательным зубам (на слух – крик новорожденного).

(а) → (ы) – язык скользит назад по верхним боковым зубам, одновременно с открыванием рта и глиссированием на указанный тон.





С упражнениями III, IV, V уровней можно познакомиться в брошюре В.В. Емельянова «Фонопедический метод развития голоса. Методическая разработка», Составитель И. Трифонова, С-Петербург, 2000.

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ С МУЖСКИМИ ГОЛОСАМИ

Главная специфика работы с мужским голосом, в отличие от женского и детского, поющего по женской модели, - совпадение механики голосообразования и тесситуры пения и бытовой разговорной речи. Следствие - гораздо большее разрушительное воздействие речи на пение. (Напомним, что женщины разговаривают преимущественно грудными голосами в малой и в нижней части первой октавы, а поют фальцетным режимом и в первой, и во второй октаве, находясь во время пения, в основном, выше речевой тесситуры на октаву и более). Для мужчин и в процессе обучения, и в процессе «распевания», разогрева голоса для профессиональной работы гораздо большее значение, чем для женщин, имеет так называемое ТОРМОЖЕНИЕ РЕЧЕВОГО ДВИГАТЕЛЬНОГО ДИНАМИЧЕСКОГО СТЕРЕОТИПА**.** Многие певцы интуитивно находят способ защиты от этого явления, а у некоторых эта защита предусмотрена природой изначально и выражается в ЕДИНСТВЕ ГОЛОСОВОЙ ФУНКЦИИ В РЕЧИ И В ПЕНИИ, ВЫРАЖАЮЩЕМСЯ В ПОСТОЯННОМ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ПЕВЧЕСКОГО РЕЖИМА. (Речь идет о певцах, которых можно «вычислить» по первому же сказанному слову, настолько красив, звучен и могуч их разговорный голос. Именно

такие счастливцы породили крылатую фразу (обычно приписываемую Шаляпину): «Надо петь, как говоришь!» Не верьте, это им так кажется. На самом деле они говорят, как поют. А говорить так, как говорят «простые смертные», они, к их счастью, просто не умеют).

Самый простой способ избавиться от этого торможения - достаточно длительная тренировочная нагрузка в фальцетном режиме. Мужчины крайне редко используют фальцетный речевой режим в речи как основной. В фониатрии и фонопедии фальцетный голос у мужчины рассматривается как патология. Но в певческом аспекте фальцет полезен для мужчин не только для торможения речевых навыков. Однако сначала надо вернуться к мутации.

МУТАЦИЯ И ЕЕ ПРОХОЖДЕНИЕ

Гормональная перестройка организма в пубертатном периоде связана с активным ростом и изменением формы хрящей гортани, с увеличением массы голосовых мышц. Возможные несоответствия хрящей и мышц в этом процессе могут порождать функциональные трудности голосообразования, выражающиеся в резких неожиданных сменах регистров («петухи»), немотивированные интонацией перепады звуковысотности, охриплость, покраснение, отечность слизистой и т. п., обычно именуемые мутационным ларингитом.

Значительно меньшим изменениям подвергаются мышцы, участвующие в производстве звука фальцетного регистра. Самое простое на уровне здравого смысла и очевидности - схожесть тембра фальцетного режима у детей, женщин и мужчин. Можно подойти с другой стороны: как бы ни старался мальчик в домутационном периоде, как бы его ни обучали, то, если он нормален в гормональном отношении, он не сможет издать звук, совпадающий по тембру (не говоря уж о динамике) со звуком грудного регистра мужчины. Наоборот, взрослый мужчина, при хорошо развитом слухе и координации, без особого труда сможет сымитировать звук фальцетного режима мальчика.

Таким образом, с большой долей приближения можно определить концепцию подхода к мутации так: фальцет не мутирует. Все, знакомые с практикой хорового образования, знают случаи, когда молодые люди уже после мутации (а иногда и во время ее), учась на дирижерско-хоровом отделении музыкального училища, продолжают выступать за «родную» детскую хоровую студию, исполняя партии дискантов и альтов. Неоднократно приходилось встречать юношей с тенорами или баритонами, сохраняющими полный детский диапазон дисканта, вплоть до « РЕ» - «МИ» третьей октавы. (А выдающиеся вокалисты прошлого - мужчины часто пользовались фальцетным режимом для имитации

женского звучания в комических ситуациях оперы «буффа» и демонстрировали при этом большие исполнительские возможности, вплоть до колоратурных пассажей. Многие великие певцы обычно были хорошими имитаторами вообще и любили передразнивать друг друга - свидетельство высокоразвитой идеомоторики «двигательного слуха»).

У мальчика до мутации должен быть хорошо развит фальцетный режим по женской академической модели голосообразования, т. е. со всеми защитными механизмами и/или показателями певческого голосообразования. Во время мутации надо НЕ МОЛЧАТЬ, А ПРОДОЛЖАТЬ КООРДИНАЦИОННО-ТРЕНИРОВОЧНУЮ НАГРУЗКУ В ФАЛЬЦЕТНОМ РЕЖИМЕ, ПОСТЕПЕННО ПЕРЕНОСЯ ИМЕЮЩИЕСЯ ЗАЩИТНЫЕ МЕХАНИЗМЫ НА ФОРМИРУЮЩИЙСЯ ГРУДНОЙ РЕГИСТР.

Во всех других отраслях музыкальной педагогики, в инструментализме, в балете, именно период пубертата считается самым важным и плодотворным для становления музыканта, танцора... Происходит это потому, что В ПЕРИОД НАИБОЛЬШЕЙ ПЛАСТИЧНОСТИ И НАИБОЛЕЕ ИНТЕНСИВНОГО РАЗВИТИЯ ОРГАНА ЕГО ФОРМИРОВАНИЕ МОЖЕТ ПРОИСХОДИТЬ ПРИ ПОМОЩИ ФУНКЦИИ ЭТОГО ОРГАНА.

Для работы в период мутации над голосом подростка очень важно знать, чего нельзя делать. Ответ на это дает наша концепция регистрового строения голоса. Нам известно, что наиболее сложным и опасным даже и для взрослого голоса является участок диапазона, где происходит наложение друг на друга по диапазону двух регистровых механизмов - грудного и фальцетного, т. е, нижний тетрахорд первой октавы. Так же, как мы договорились об условной идее «фальцет не мутирует», - условимся, что мутация затрагивает прежде всего этот участок диапазона. Следовательно, следующая после рекомендации работы при помощи фальцетного регистра будет рекомендация избегать нижнего тетрахорда первой октавы. Это значит, что после фальцетной нагрузки преимущественно в верхнем тетрахорде первой и в нижнем тетрахорде второй октав (где и привык мальчик петь до мутации), работа должна идти преимущественно в малой октаве, насколько позволяет голос. А для создания оптимальных условий для действия механизмов саморегуляции и переноса уже имеющихся в фальцетном режиме защитных механизмов и показателей певческого голосообразования в грудной регистр целесообразно использовать уже известный межрегистровый пороговый эффект, т.е. петь широкие интервалы в нисходящем движении - с фальцета - в грудной регистр через регистровый порог.

Ширина интервала будет зависеть от уровня мутации: чем ниже может опуститься наш «мутант», тем шире может быть используемый интервал, вплоть до двух октав. Это значит, что исходный фальцетный тон будет находиться в верхнем тетрахорде первой октавы, а получаемый грудной - после скачка вниз - в верхнем тетрахорде большой. Далее можно применить дуодециму, дециму, октаву. С прохождением мутации и укреплением грудного режима работы гортани интервал должен сужаться далее: квинта, терция и, наконец, прима, т. е. пение одного тона поочередно фальцетом и грудным режимом так, чтобы разница в тембре и динамике была минимальная. Это значит, что фальцет, применяя традиционную терминологию, должен быть звучным, «опертым на дыхание», резонирующим в груди, а грудной звук должен быть мягким, воздушным, проточным, резонирующим в голове и по тембру приближаться к фальцету, т. е. становиться тем, что называют «микстом».

Направление звуковысотности в системе первого комплекса упражнений и последовательность включения режимов работы гортани оказываются противоположными по отношению к первому комплексу для детского и женского голоса. Сперва идет нагрузка в фальцетном режиме, второй цикл - переход от фальцетного режима к грудному через регистровый порог, третий цикл - нагрузка в грудном режиме.

Все остальное, т. е. приемы, двигательные программы, музыкальный и фонетический материал упражнений, компонуется точно так же.

Всего три программы: 1. имитация звука «Р» вибрацией губ, 2. фонация одновременно с выдуванием воздуха через вытянутые трубочкой плотно сомкнутые губы, 3. пение фальцетным режимом попевок и последовательностей гласных для набора времени тренировочной нагрузки. Общее время нагрузки в фальцетном режиме должно составлять не менее 10 и не более 15 минут непрерывного звучания. Т.е. пауза - только для вдоха, а все попевки, в т. ч. 1-й и 2-й программ должны исполняться в быстром темпе.

КОМПОНОВКА И ИСПОЛНЕНИЕ УПРАЖНЕНИЙ В ФАЛЬЦЕТНОМ РЕЖИМЕ И С ПЕРЕХОДОМ В ГРУДНОЙ

10-15 минут времени фальцетного пения - минимально необходимое время для набирания организмом определенной инерции. Набирает инерцию, прежде всего, мозг: тормозится речевой стереотип, раскручивается маховик певческого. Набирает инерцию гортань: краевое смыкание, большая фаза размыкания, присущие фальцетному режиму. Набирает инерцию дыхание: фальцет в любом случае требует больше воздуха для звука, а вибрация губ и выдувание - обеспечиваются необходимой для пения гладкомышечной выдыхательной системой.

Все **упражнения 1-го комплекса** реализуются на гаммаобразных поступенных нисходящих и восходяще-нисходящих попевках в объеме терции и квинты. Каждое из упражнений исполняется в одном варианте четыре раза, после чего что-то меняется. Это называется «шаг программы». Для наших целей может быть достаточным, если изменится хотя бы одна гласная в последовательности. Это уже толчок для активизации внимания. Если пропеть 1-ю и 2-ю программы и в терцовом и в квинтовом вариантах, но не по четыре раза, а, например, в диапазоне октавы каждый шаг, то время существенно увеличится. Октава может быть ДО-первой - ДО второй, или РЕ - РЕ или МИ-бемоль - МИ-бемоль и в зависимости от имеющихся у ученика возможностей фальцетного режима.

Если фальцет идет вниз - в малую октаву, но труднее во вторую, то диапазон может быть ЛЯ малой - Ля первой или другие тоны. Это не существенно. Кто-то может петь и в более широком диапазоне, например, от Си бемоль малой до ФА второй и все ровным фальцетом. Кому-то придется всю нагрузку укладывать в сексту или квинту - неважно. Важно набрать время.

Наибольшее время нагрузки будет на 3-й программе, т. е. просто на пении фальцетом. Не забудьте, что фальцет в данном варианте является уже не основным, а дополнительным регистром, что самонаблюдение и самоанализ для мужчины во время фальцетного звучания могут быть связаны с трудностями, в том числе психологического характера.

В 3-й программе поются следующие последовательности гласных. Нисходящие попевки: У, Ы, А, УОА, ЫЭА, АОУ, АЭЫ; восходяще-нисходящие попевки: У, Ы, А, УОАОУ, ЫЭАЭЫ, АОУОА, АЭЫЭА. Очевидно, что в том и в другом случаях три первых упражнения исполняются с удержанием гласного на всех трех или пяти ступенях попевки. Далее - в терцовых попевках на каждый тон меняется гласный, а в квинтовых - на один гласный приходится два тона, т.е. две ступени, кроме самого последнего, замыкающего попевку; одна ступень (первая) - один гласный. Теперь надо найти такое количество повторений и такой диапазон, чтобы было удобно набрать время тренажа.

Разумеется, нельзя пытаться сразу же без постепенного установления координации, нахождения удобства выходить на требуемый уровень нагрузки. Может просто стать плохо. Возникнет головокружение, сухость во рту и горле. Во всем желательно придерживаться здравого смысла, особенно если работа идет с мутантами, подростками. Надо сразу предупредить, что нагрузка в фальцетном режиме - тяжелая физическая работа. И условие ее выполнения - постепенное привыкание и нахождение общего удобства.

Если вы встретили спорный вариант мужского голоса и неясно, кто перед вами - тенор или баритон - слушайте фальцет. Правило таково: если мужчина без затруднений поет фальцетом и легко имитирует женский голос, то, скорее всего, это баритон или высокий бас. Если же мужчина затрудняется петь фальцетом, испытывает спазматические явления в гортани при попытке издать фальцет, или если его фальцет даже при некачественном непевческом звучании сразу распознается как мужской голос - скорее всего, перед вами тенор.

Но могут быть случаи, когда фальцет не будет работать для определения типа голоса. Это происходит тогда, когда в детстве у мальчика фальцетный режим был так хорошо развит по женской академической модели, что после мутации все сохраняется независимо от типа голоса. Поэтому, прежде чем тестировать певца, целесообразно выяснить его певческую историю: пел ли он в детстве, и как проходила мутация. С такими опытными с детства певцами надо быть очень осторожными. Детское пение может оставить стойкие навыки, например, пения с повышенной гортанью, когда природный баритон поет тенором и делает это достаточно удобно и качественно, а перевод его в баритональный тембр с понижением гортани может вызвать неудобство и сопротивление. Найти естественное положение гортани для каждого конкретного певца поможет регистровый порог, и уже он будет играть диагностическую функцию, но об этом далее.

Фальцет может играть диагностическую роль для определения общего и органического состояния голосовых складок. Так, например, если певец при общем нормальном самочувствии и звучании не может издать режимом качественный тон в нюанс пианиссимо, притом, что обычно он это делает, - значит, голосовой аппарат либо сильно переутомлен, либо - нездоров. То же самое, если фальцет сипит. Если же фальцет его при обычном нормальном звучном состоянии вдруг пропадает совсем, то певцу не надо обольщаться тем, что грудной голос у него звучит как обычно: скоро будут неприятности вплоть до новообразований гортани - надо обращаться к врачу, снимать нагрузку, а, если это бывает систематически - пересматривать технологию.

Второй цикл комплекса упражнений для мужского голоса - переход от фальцетного в грудной режим.

Остановимся на самом спорном и скользком вопросе - положении гортани. Петь, петь профессионально, музыкально и выразительно можно с любым положением гортани. Но считается, что комплексное включение защитных механизмов голосообразования, предусмотренное технологией академического пения, происходит с пониженным положением гортани. Пониженное - относительно покоя или бытовой разговорной речи. Что

касается мужчин, то считается, что мужское пение - особенно у низких голосов - пение на сильно опущенной гортани, а уж верхний участок диапазона, так называемое прикрытие - это, прежде всего, умение опускать гортань.

В большинстве случаев оно, действительно, так и есть. Причем, для всех типов голосов, в том числе и женских. Детские голоса никто на этот параметр не исследовал. Практика же показывает очень большой разброс отклонений от этой закономерности и в ту, и в другую сторону. Поэтому будем говорить не об установлении пониженного положения гортани, хотя оно и будет и должно быть в большинстве случаев, а о НАХОЖДЕНИИ ОПТИМАЛЬНОГО ПОЛОЖЕНИЯ ГОРТАНИ С ПОМОЩЬЮ МЕЖРЕГИСТРОВОГО ПОРОГОВОГО ЭФФЕКТА.

Как правило, у певца, специально не занимавшегося фальцетом, при выполнении упражнения в фальцетном режиме гортань поднимается по сравнению с положением покоя и, тем более, по сравнению с обычным певческим положением. При исполнении широкого интервала вниз с переходом глиссандо через регистровый порог в грудной режим, обязательно произойдет перемещение гортани по вертикали вниз, отчетливо наблюдаемое визуально и на ощупь. Обычно это положение отличается от того, которое занимает гортань в привычном певческом режиме, т. е. под руководством существующего регулировочного образа. Соответственно и звук, получившийся в грудном режиме, после порога тоже будет отличаться от привычного. Если певец поет на пониженном положении гортани, это не значит, что это положение является для его голосового аппарата оптимальным. Оно может быть просто привычным так же, как и сам голос, сформированный либо спонтанно в певческой деятельности, либо под воздействием подражания, либо под влиянием представлений и вкуса педагога. Везде вероятна ошибка и уход от природной саморегуляции, от оптимума. Предлагаемый прием создает условия для нахождения этого оптимума. Далее - все по схеме: самонаблюдение, самоанализ, самоимитация.

Упражнения работают сами по себе, работает время. Но если в процесс включается сознательное самонаблюдение, и певец, к примеру, найдя комфорт на фальцетном цикле упражнений, будет сознательно пытаться перенести этот комфорт через регистровый порог в грудной режим, то дело пойдет гораздо быстрее. Если же этот комфорт будет анализироваться, и певец будет, скажем, ощущение «проточности», имеющееся на фальцете, сознательно сохранять во время нисходящего глиссирования и в грудном режиме - это будет идеальный вариант работы.

Как строятся упражнения после нисходящего глиссандо на широкий интервал? Возьмем нейтральный вариант интервала, исполнимый для

любого мужского голоса: дуодециму СОЛЬ первой октавы - ДО малой. Тональность ДО мажор. СОЛЬ первой октавы - фермата, далее - глиссандо через регистровый порог на ДО малой и сразу же - восходяще-нисходящая попевка ДО - РЕ - МИ - РЕ - ДО восьмыми в умеренном темпе. Или такая же попевка в объеме квинты ДО - РЕ - МИ - ФА - СОЛЬ - ФА- МИ - РЕ - ДО. То есть, кроме интервала, все то же самое. Все остальное, т.е. постепенное повышение тональностей и сужение интервала, вам подскажет каждый конкретный обучаемый по такому тесту: после нисходящего глиссандо при исполнении восходящей попевки гортань певца должна быть неподвижна и занимать то положение, которое она нашла при помощи регистрового порога. Если это положение не сохраняется при подъеме в первую октаву, что обычно и происходит, и гортань начинает подниматься - значит рано, значит мышцы гортани и окружающие ее мышцы не готовы, а управляющая система не нашла оптимальной координации, не выработала нужных приспособлений, не нашла адаптации.

Тренаж должен продолжаться в той тесситуре, в которой требование неподвижности гортани выполняется. При визуальном наблюдении необходимая адаптация находится очень быстро.

Осязательный контроль в этих упражнениях нежелателен, т.к. певец, не отдавая себе отчета, начнет рукой удерживать гортань, что может привести только к нежелательным напряжениям окружающих мышц шеи, которые слишком сильны, чтобы регулировать столь тонкий процесс.

Когда певец будет достаточно подготовлен к исполнению этих упражнений на интервалах квинта и терция, не говоря уже о приме в первой октаве, то вступает в силу еще одно важнейшее условие работы. На квинте при исполнении после интервала попевки в объеме квинты же, соответственно - после интервала терции, в объеме терции будет происходить следующее: один и тот же тон будет исполняться сначала фальцетным режимом, а затем - грудным. При этом тон будет в любом раскладе тональностей находиться уже в первой октаве.

Если певцу удается удерживать после глиссандо и порога гортань в неподвижном положении, то восходящее движение по гамме должно быть, во-первых - глиссирующее, без толчков и придыханий, а во-вторых - без усиления тона и без физических телесных, в том числе дыхательных усилий. Это весьма сложное задание, и более-менее быстро справиться с ним можно только при сознательном отказе от контроля за качеством тона, при, как говорят шахматисты, «жертве качеством».

Жертва эта, естественно, субъективная, т.к. контролирующий преподаватель может, давая такое задание, отметить, что при его выполнении тон ученика качества не теряет объективно, а только НЕ

УСИЛИВАЕТСЯ, НЕ СТАНОВИТСЯ ГРОМЧЕ, приближаясь по тембру к исходному в упражнении фальцетному тону. Подчеркиваем, что речь идет об отсутствии именно телесных, дыхательных усилий типа «натуживания», «опоры» и именно в этих упражнениях. Усилие же, конечно, будет и весьма большое, но УСИЛИЕ НЕРВНОЕ, ВОЛЕВОЕ. И еще одно явление, которое будет сопровождать эти упражнения и будет связано с нервным, волевым усилием. Это ощущение прохода воздуха через гортань во время пения грудным регистром, совпадающее с тем же ощущением на фальцете. Это реальный процесс протекания воздуха через голосовую щель между работающими голосовыми складками, и этот процесс может реально ощущаться.

Важно не поддаваться желанию «поддать», «нажать», пропеть тон любой ценой. Задача в том, чтобы глиссировать восходящую часть попевки без усиления тона, отслеживая ровность и неизменность прохождения потока воздуха через голосовую щель и сопоставляя этот процесс с фальцетными ощущениями. Препятствует этому, обычно, боязнь возврата на фальцет на верхней ступени попевки, а то и раньше, причем возврата неожиданного в виде «кикса», «срыва», «петуха».

Поэтому такое явление необходимо программировать и давать обучаемому соответствующую установку: лучше возврат на фальцетный режим, но без добавления усилий. Тогда постепенно верхняя граница упражнения будет подниматься вплоть до крайних тонов диапазона - будет вырабатываться адаптация всей системы.

При точном соблюдении всех перечисленных условий и достаточном тренаже вырабатывается навык пения в верхнем участке диапазона в нюансе пиано, формируется краска «меццо-воче». Все это является фундаментом для последующего развития полнозвучного верхнего участка диапазона без форсирования.

В качестве «побочного продукта» такой работы формируется и комплекс ощущений «опоры» как реакции органов дыхания через внутренние органы на мышцы стенки живота, боков и спины. Но это будет появляться как следствие верной работы голосового аппарата и, что может быть самое главное, в конечном счете - появляться НЕНАСИЛЬСТВЕННО!

Еще один возможный и желательный момент самонаблюдения в этом цикле упражнений. В большинстве случаев при достаточно интенсивном звучании фальцетного режима имеется непроизвольная реакция грудной клетки в области трахеи: подъем грудины одновременно с фонацией. При скольжении голоса на широкий интервал вниз и переходе в грудной регистр грудь также непроизвольно опускается. Желательно произвольно удерживать то положение грудной клетки, в которое она

приходит при пении в фальцетном режиме, при переходе в грудной режим. При пении попевки в грудном режиме желательно также удерживать приподнятое положение грудной клетки. Желательно - потому, что это трудно и не сразу и не у всех может получиться. Нужно время.

И последнее, о втором цикле. Дозировка упражнений. Если нагрузка в фальцетном режиме имеет точную временную дозировку, то упражнения с регистровым порогом дозируются индивидуально, в зависимости от уровня подготовки и одаренности обучаемого. Тест - все тот же. Если обучаемый свободно выполняет переход из фальцетного режима в грудной и обратно на одном тоне с максимальным тембровым и динамическим сходством до предельных тонов употребительного диапазона каждого конкретного типа голоса - упражнения не нужны в координационно-тренировочном отношении. Их можно использовать для настройки и разогрева, для коррекции регулировочного образа и т.д. и т.п.

Если же тест показывает неготовность, то доза зависит от общего времени тренажа, которым располагают учитель и ученик в процессе обучения в целом и на каждом конкретном уроке. В самом общем плане урок может распределяться по времени на три равные части: 10 минут - работа в фальцетном режиме, 10 минут на переходе из фальцетного в грудной и столько же - в грудном. Далее, при достаточно уверенной координации и достаточном тренаже, упражнения 2-го цикла остаются в каком-то минимально необходимом количестве, а основное время нагрузки будет приходиться на 3-й цикл - упражнения в грудном режиме.

СПЕЦИФИКА ИСПОЛНЕНИЯ УПРАЖНЕНИЙ В ГРУДНОМ РЕЖИМЕ

Итак, в результате фальцетной нагрузки обучаемый затормозил речевой двигательный стереотип и набрал большую инерцию действия дыхательной мускулатуры. В результате упражнений с регистровым порогом у обучаемого сформировался регулировочный образ своего голоса в грудном режиме, установилось некоторое оптимальное положение гортани, и в грудном режиме голосовые складки «переняли» от фальцетного краевое, т.е. наиболее экономичное смыкание. Будем также надеяться, что от фальцетного режима регистровый порог перенес в грудной и увеличенную фазу размыкания.

Предыдущий абзац описал не конечный результат какого-то длительного периода работы на первом и втором циклах, а то, что должно, может и будет происходить во время каждого урока. Другое дело, что уровень результата первых уроков будет один, а уровень результата трех месяцев работы будет другой. Другим будет и уровень осознания

результата, т.е. изменения, которые произойдут с регулировочным образом.

В начале работы на упражнениях первого комплекса важно быть готовым к тому, что голос, который будет возникать в грудном режиме во втором цикле после регистрового порога, будет сильно отличаться от привычного. Если при работе с детьми и женщинами мы выводим их в фальцетный режим, которого, предположим, еще не было в их певческом опыте, то новизна этого голоса может быть нейтральна по оценке: ну, новый - и новый, значит, так надо. У мужчин может быть какой-то, пусть даже небольшой, певческий опыт и обязательно в грудном режиме, а, значит, и регулировочный образ. В любом случае имеется регулировочный образ речевого голоса. В наше время очень высока вероятность прихода учащихся, поющих речевым голосом по эстрадной или даже рок-модели. Естественно, что включение хотя бы одного из механизмов академического пения окажет столь сильное воздействие на результат, что он может быть просто не принят обучаемым. Настолько он будет отличаться от привычного, хотя и неосознаваемого регулировочного образа.

Исходя из этого, целесообразно во время исполнения упражнений в грудном режиме время от времени «напоминать» себе тот «новый» голос, который возникает в результате действия регистрового порога со всеми сопутствующими явлениями вибро-, баро- и проприорецепции. Напомню, что регулировочный образ включает в себя все это вместе с акустическим восприятием и представлением своего голоса.

Цикл упражнений в грудном режиме для мужского голоса включает в себя все те же программы, что и для женского, с некоторыми дополнениями и уточнениями, относящимися, в основном, к самонаблюдению и к самоанализу. Отличие также и в диапазоне.

Оговорим, прежде всего, диапазон и тесситуру. Независимо от имеющегося или предполагающегося типа голоса большинство упражнений исполняются в малой октаве. Упражнения, использующиеся в качестве дополнительного регистра «штро-бас», целесообразно начинать как можно ниже - из верхнего тетрахорда большой октавы, независимо, опять-таки, от типа голоса. Напомним, что нижний участок диапазона обладает очень важной особенностью: в нем невозможна форсировка, низкие тоны поются либо верно, либо - никак.

Выход в первую октаву производится только на двух упражнениях: фонации с выдуванием и нейтральной гласной. Причем выход в первую октаву на упражнениях третьего цикла должен быть подготовлен упражнениями второго: выходить в первую октаву можно только до тех тонов, на которых работает вышеуказанный тест: поочередная фонация

фальцетным и грудным режимами с максимальным тембровым и динамическим сходством. Желательно соблюдать эту закономерность, опять же, независимо от типа голоса.

Если Ваш обучаемый, например, тенор и может, как говорят вокалисты, «здоровьем», т.е. природными данными, громко закричать высокий тон - пусть даже верхнее ДО - это ничего не значит, кроме того, что у него большой физиологический ресурс и что «овчинка стоит выделки». Упомянутый тест покажет Вам, до какой высоты в первой октаве идет его голос в управляемом неформированном варианте.

Еще одним показательным и простым тестом является певческое вибрато, естественно, при его наличии и соответствии эталонным величинам. Если вибрато у певца отвечает требованиям академического стандарта в малой октаве - смотрите, до какой высоты тона оно будет сохраняться в первой. Как только вибрато начинает «останавливаться» или, наоборот, переходить в тремоляцию, значит, равновесие голосообразующих факторов нарушается, что и есть форсировка. При переходе из фальцетного в грудной режим на интервалах квинты, терции и приме сохранность вибрато тоже желательна. Если, конечно, оно есть на фальцете. Если фальцет у вашего обучаемого безвибратный, то пусть и нагрудном голосе сохраняется безвибратный тон, иначе переключение будет слишком резким, и самонаблюдение будет затруднено. Поочередное пение одного тона фальцетным и грудным режимом лучше отрабатывать на безвибратном тоне. Обратите внимание и на то, что при дефектах вибрато в грудном режиме они могут уменьшаться, а то и совсем исчезать в фальцетном режиме.

Тест стабильности положения гортани при выходе в первую октаву тоже может применяться, но с оговорками индивидуального подхода. Тут уже возможны варианты. Необходимо хорошо изучить особенности голосового аппарата обучаемого, чтобы быть уверенным, что именно это положение гортани является для обучаемого оптимальным и именно оно должно сохраняться на всем диапазоне. Но даже и при таких условиях тест визуального наблюдения за стабильностью гортани должен применяться только вкупе с контролем за всеми другими показателями голоса, за качеством тембра и общей комфортностью голосообразования.

Самый трудный для применения - тест фонетический. Да и употребляться он может только по отношению к редким лицам с «от природы поставленным голосом», в том числе верхним участком диапазона. Если вы хорошо слышите, как у такого певца при подъеме в первую октаву плавно и незаметно любой гласный звук, какой бы он ни пел, меняется в сторону нейтрального гласного, - если вы это слышите -

можете применять этот тест. Но сначала лучше научиться слышать этот процесс у выдающихся певцов.

В вокальной педагогике применяется осознанно и неосознанно тест сохранения при подъеме в первую октаву высокой певческой форманты или «звонкости» голоса, «металла» в тембре. С этим тестом надо быть особенно осторожным, т.к. очень трудно в небольшом помещении на близком расстоянии отличить свистящий обертон высокой форманты от оглушительного звона пересомкнутых голосовых складок - так называемого в певческой кухне «фальшивого металла». Последний в условиях класса обычных размеров производит гораздо большее впечатление на неискушенное ухо, чем истинная высокая форманта, которую в полной мере можно оценить только в большом зале и с большого расстояния, когда голос становится тем больше, чем больше зал и чем дальше располагается слушатель. Далее будет описано специальное упражнение, формирующее высокую форманту и приучающее отслеживать ее в своем и чужих голосах.

Итак, **упражнения 3 цикла**.

1 программа: имитация звука «Р» вибрацией губ - 5 шагов. Исполняется без изменений. Диапазон - вся малая октава. После того, как обучаемый хорошо освоил положение ротоглоточного рупора, именуемое «нейтральный гласный», можно петь это упражнение выше, в пределах, которые покажут вышеуказанные тесты. Для выхода в первую октаву можно исполнять это упражнение на более широкой попевке: восходяще-нисходящая гамма от первой до девятой ступени. Шаги сохраняются те же, что и на трех- и пятиступенных попевках. Те движения, что выполнялись на третьей или пятой ступенях, выполняются на девятой.

2 программа: «штро-бас» - грудной режим. Все так же. Желательно начинать как можно ниже. Для увеличения нагрузки можно включить, как и в первой программе, гамму с девятой ступенью. Не забудьте про условие: расслабленный язык, свободно лежащий на нижней губе и своей передней частью не участвующий в артикуляции. Все упражнения со «штро-басом» начинаются с гласного «А» и им же заканчиваются. Т.е. всего три варианта: попевка (или гамма с девятой ступенью на «А», на «АОУОА» и на «АЭЫЭА» - это для восходяще-нисходящего варианта. Для нисходящего варианта - все как в упражнениях для женских голосов. В самонаблюдении и самоанализе - полное отсутствие усилия при переходе - пороге от «штро-баса» к грудному режиму, реакция внутренних дыхательных мышц, ощущаемая через стенку живота и/или бока и спину в момент порогового перехода к грудному режиму, наблюдение за эффектом «маскировочной артикуляции» на базе гласного «А».

3 программа: «шип-голос». Исполняется без изменений со всеми постепенно добавляющимися заданиями. Исполняется ТОЛЬКО В МАЛОЙ ОКТАВЕ! Материал - только попевки в объеме терции и квинты. Очень важная программа для развития фонационной функции трахеи, для формирования механизма высокой форманты. Самонаблюдение - то, что указано в описании, маскировочная артикуляция, КОНЦЕНТРАЦИЯ ВНИМАНИЯ НА ОЩУЩЕНИИ ПОВЫШЕННОГО ДАВЛЕНИЯ В ТРАХЕЕ ВО ВРЕМЯ ИЗДАВАНИЯ ШИПЯЩЕГО ЗВУКА, ЦЕЛЬ - ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ ЭТОГО ОЩУЩЕНИЯ НА ЗВУКЕ ГРУДНОГО РЕЖИМА - самоимитация.

4 программа: «пульсирующие упражнения» ИСПОЛНЯЮТСЯ ТОЛЬКО В МАЛОЙ ОКТАВЕ без каких-либо изменений. Самонаблюдение и самоанализ - постепенное включение в регулировочный образ своего голоса певческого вибрато, если его не было ранее. Если вибрато было - то осознание его дыхательной и слогоделительной природы, осознание его управляемости. Если вибрато имеет дефекты - осознание дефекта, его коррекция и, в результате, - коррекция регулировочного образа. Самонаблюдение за возможностью участия всего туловища вплоть до промежности в работе певческого дыхания: «ощущение глубокой опоры».

5 программа: формирование механизма «прикрытия» или «нейтрального гласного». Исполняется без изменений. Вся координация находится и тренируется в малой октаве. Только при овладении координацией можно подниматься в первую октаву, соответственно вышеописанным тестам. При освоении упражнения необходимо переходить к дальнейшей работе над МАСКИРОВОЧНОЙ АРТИКУЛЯЦИЕЙ НА БАЗЕ НЕЙТРАЛЬНОГО ГЛАСНОГО. Упражнения выполняются в так называемом переходном участке диапазона, охватывающем для мужских голосов всех типов нижний тетрахорд первой октавы. Для баса это будут тоны примерно от СИ-бемоль малой до РЕ первой октав, для баритона - от ДО до МИ первой октавы и для тенора - от МИ до СОЛЬ. Упражнения могут выполняться как на отдельных тонах, так и на верхних ступенях восходяще-нисходящих попевок в объеме терции и/или квинты с ферматой на третьей или пятой ступени. Суть упражнения состоит в переводе нейтрального гласного, обозначаемого в условной записи как «Ы» в круглых скобках, в другие гласные. Порядок такой: «Ы»-«Э-закрытый» - движение языка минимальное, челюсти и губы неподвижны, ОБЯЗАТЕЛЕН ВИЗУАЛЬНЫЙ САМОКОНТРОЛЬ В ЗЕРКАЛЕ! Напомним, что гласный «Э-закрытый» - это гласный, совмещающий в себе признаки гласных «Э» и «И», как, например, в слове «лЕйка», когда язык движется к положению «И» - «И-краткому».

Следующий шаг этой программы - наиболее сложный, но он же и главный, т.к. представить себе гласный «А» в закрытом виде фонетически довольно трудно: он встречается в естественном языке только в кратком безударном виде. Закрытый «А» - это уже чисто академическое вокальное приспособление и его просто, как говорят, «надо выучить», т.е. научиться слышать. Сложность также и в том, что в этом упражнении, точнее, шаге программы, нельзя указать, какое движение какими мышцами надо сделать, ибо работает неосознаваемая непроизвольная мускулатура глоточной части и корня языка. Порядок гласных: «Ы» - «Э-закрытый» - «А». Переход с «Э-закрытого» на «А» совершается БЕЗ ДВИЖЕНИЯ ЯЗЫКА, ЧЕЛЮСТИ И ГУБ, а только за счет слухового представления, опережающего действие и волевого усилия - т. е. желания спеть «А», контролируя в зеркале неподвижность языка, находящегося в положении нейтрального гласного. Напомню, что края - боковые части языка - максимально приближены к верхним коренным зубам, а исходное положение упражнения - «Н-носовой» или заднеязычный носовой сонант. После того как выполняется гласный «А» в «прикрытом» варианте, можно продолжать маскировочную артикуляцию гласных «О» и «У», что значительно проще: они выполняются только за счет работы губ при также по-прежнему неподвижных языке и челюсти.

Условие неподвижности языка - это условие относительное! Само собою разумеется, что живой орган не может быть в абсолютной неподвижности, тем более, что часть мышц этого органа не контролируется сознанием.

Итак, дальнейшие последовательности гласных: «Ы» - «Э-закрытый» - «А» - «О» и последний шаг - «Ы» - «Э-закрытый» - «А» - «О» - «У». Главная задача самонаблюдения - визуальный контроль положения языка и работы губ. Слуховое самонаблюдение и самоанализ - фиксация специфической формы гласных в их «маскировочном» варианте на базе нейтрального гласного. Задача самоимитации в дальнейшем - только за счет установившегося регулировочного образа, как опережающего представления о форме этих гласных - исполнение их в любом контексте, в любой комбинации, с любыми согласными.

В перспективе целесообразно сопоставлять гласные в малой октаве, исполняемые на базе гласного «А», с гласными в первой октаве на базе нейтрального гласного. Это можно делать, например, на интервале октавы, скажем, МИ бемоль малой - МИ-бемоль первой на одном гласном. Этот тон одинаково должен исполняться голосами всех типов. Разница будет только в динамике и уровне энергетических затрат: для баса это будет высокий тон, для баритона - переходный, для тенора - самое начало переходного участка - ему будет легко энергетически, но трудно

координационно: тенору удобно МИ-бемоль петь в натуральном звучании и на базе гласного «А». Тем полезнее тенору овладеть маскировочной артикуляцией на базе нейтрального гласного на первых тонах первой октавы: это обеспечит ему ровность диапазона и разнообразие красок.

В предлагаемой последовательности гласных отсутствует гласный «И». Выше достаточно подробно аргументировалась идея маскировочной артикуляции и бессмысленность пения чистого речевого гласного «И». Поэтому в реальном пении гласный «И» будет в виде замаскированного под «И» нейтрального гласного. Если нейтральный гласный - это гласный с максимально раскрытым ртом, то маскировка его под «И» будет заключаться в уменьшении раствора челюстей и растягивании губ для визуального восприятия артикуляции как «И».

Особую трудность для начинающего певца будет представлять пение в высокой или переходной тесситуре реального текста с маскировочной артикуляцией или, выражаясь вокальной терминологией, в прикрытой позиции. Забегая вперед, можно предложить такой подход: реальный текст выучивается без согласных, только как последовательность гласных на реальной мелодии. В таком виде осваивается маскировочный вид этих гласных на базе нейтрального. Целесообразно «напоминать» самому себе гласный в предложенной выше последовательности исходя от нейтрального. Только после хорошо установившегося пения на гласных - вокализации - можно включать согласные. При пении в прикрытой позиции или с маскировочной артикуляцией на базе нейтрального гласного произносить согласные надо тоже особенно: они должны быть намного мощнее, чем в речи, и очень краткие, быстрые.

6 программа отсутствует в описанном цикле упражнений для детского и женского голоса. Эта программа есть в цикле упражнений для фальцетного режима, но в том цикле она исполняется по-другому и задачи ее несколько другие.

6 программа, как и пять предыдущих, имеет чисто условную нумерацию и условный порядок. Ее можно исполнять в любой последовательности программ грудного режима, можно чередовать со всеми остальными в силу ее особой важности.

Назначение этой программы двоякое. Дыхательное: развитие дыхательной мускулатуры в ее связи с фонацией, установление повышенного времени фазы размыкания голосовых складок, развитие фонационной функции трахеи. Акустическое: формирование акустического приспособления входа в гортань, выделяющего высокую певческую форманту, развитие навыка отслеживания ее в тембре.

Наименование программы: фонация гласного «У» одновременно с выдуванием воздуха через вытянутые трубочкою, плотно сомкнутые губы при разомкнутых челюстях и слегка надуваемых щеках. Сразу же подчеркну важность РАЗОМКНУТЫХ ЧЕЛЮСТЕЙ и слова СЛЕГКА!

В двигательном отношении программа очень проста и ее исполнение заложено в ее названии. Программа имеет всего два шага: собственно - фонация «У» с выдуванием и второй шаг - перевод получающегося специфического звука в гласный «О», который по звучанию будет приближаться к «О» на базе нейтрального гласного, т.е. в закрытой позиции.

Сложность же и суть упражнения в нахождении меры интенсивности выдувания воздуха, уровня энергетических затрат, которые могут оказаться и, как правило, оказываются весьма большими. Если в соответствующих для женского и мужского голоса в фальцетном режиме достаточно было только ощущать наличие потока воздуха из губ одновременно со звуком голоса, то теперь - в грудном режиме - задача усложняется. Необходимо найти такой уровень интенсивности выдувания и такое ПОЛОЖЕНИЕ ГОЛОВЫ. ШЕИ, НИЖНЕЙ ЧЕЛЮСТИ, при которых в звуке голоса возникнет отчетливый призвук свистящего характера. Должно возникнуть четкое ощущение двух звуков с расстоянием между ними в три октавы. Ввиду сложности координации и высокого уровня энергетических затрат, система для реализации этой программы должна быть очень проста: один тон на фермате и восходяще-нисходящие попевки от секунды до квинты. Поиск свистящего обертона целесообразно вести в верхнем тетрахорде малой октавы, постепенно поднимаясь в первую. Очень важно иметь в перспективе необходимость и возможность исполнения этим приемом всего употребительного диапазона вплоть до крайних верхних тонов.

Второй шаг программы состоит в переводе звука с выдуванием воздуха и со свистящим обертоном в гласный «О». Вообще обозначение и самого приема как «У» в круглых скобках и применение для второго шага гласного «О» весьма условно, т.к. получающиеся звуки весьма далеки от реальных речевых гласных и имеют только какие-то минимальные признаки, позволяющие распознать их как «У» и «О», в основном, за счет визуального восприятия положения губ.

Главным условием перевода «У» с выдуванием в «О» для сохранения свистящего обертона будет очень медленное и осторожное движение губ вперед и их выворачивание. Этому должно помочь положение челюсти на «У» с выдуванием: положение челюсти для «О» уже должно быть готово, и в процессе перевода «У» в «О» челюсть должна быть неподвижна. Самонаблюдение в процессе перевода «У» в

«О» заключается в отсутствии изменений положения голосового аппарата, работы дыхания и сохранении свистящего обертона.

Самоанализ заключается в осознании и запоминании всего комплекса условий, создающих ярко выраженный свистящий обертон, а самоимитация - в формировании навыка «попадания» в позицию свистящего обертона сразу же только за счет регулировочного образа.

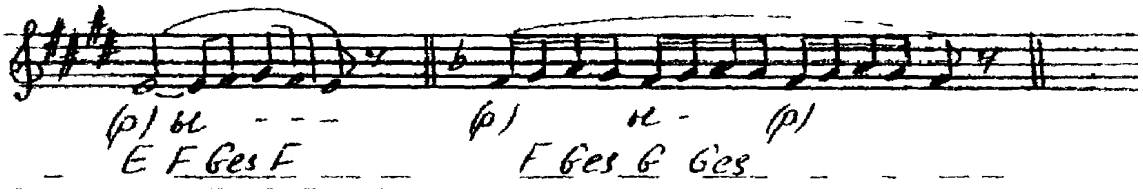
Дальнейшая работа полностью совпадает с маскировочной артикуляцией на базе нейтрального гласного. Искомый тон будет являться синтезом для акустических приспособлений: входа в гортань и положения языка. В сумме это и будет то, что в вокальной педагогике традиционно называется «прикрытием». Если певец исполняет весь диапазон с применением этих приспособлений, то такое исполнение будет называться «высокой позицией». Следствием работы описанной механики будет уже упоминавшееся сопутствующее ощущение вибрации в области гайморовых и лобных пазух, т.е. «голос в маске». Но все это, как будет видно из дальнейшего изложения, является только одним из аспектов понятия «высокая позиция», понятия, на мой взгляд, несколько более сложного.

Может возникнуть вопрос, почему описанная под номером 6 программа не включена в первый комплекс упражнений для детского и женского голосов. Далее она будет предложена отдельно с соответствующими необходимыми дополнениями. Применение этой программы связано с очень высоким уровнем самонаблюдения, самоанализа и самоимитации. Практика показала, что целесообразно заниматься освоением этой программы отдельно, чередуя ее только со специальной программой установления маскировочной артикуляции. Эти две программы будут неким дополнительным переходным блоком упражнений между первым и вторым комплексами.

1 комплекс ФМРГ ДЛЯ МУЖСКИХ ГОЛОСОВ

1 цикл: Тренировочные программы в фальцетном режиме

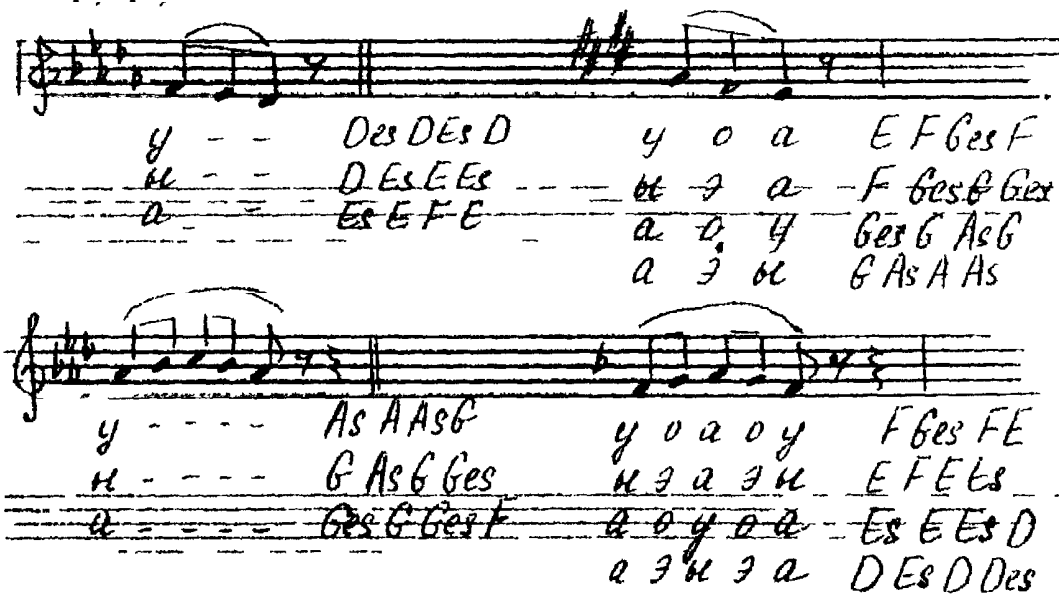
1 программа:



2 программа:

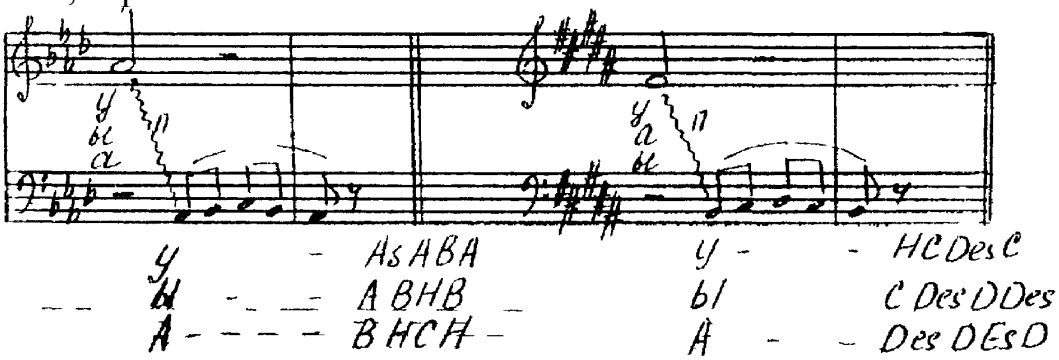
далее – как программа 1

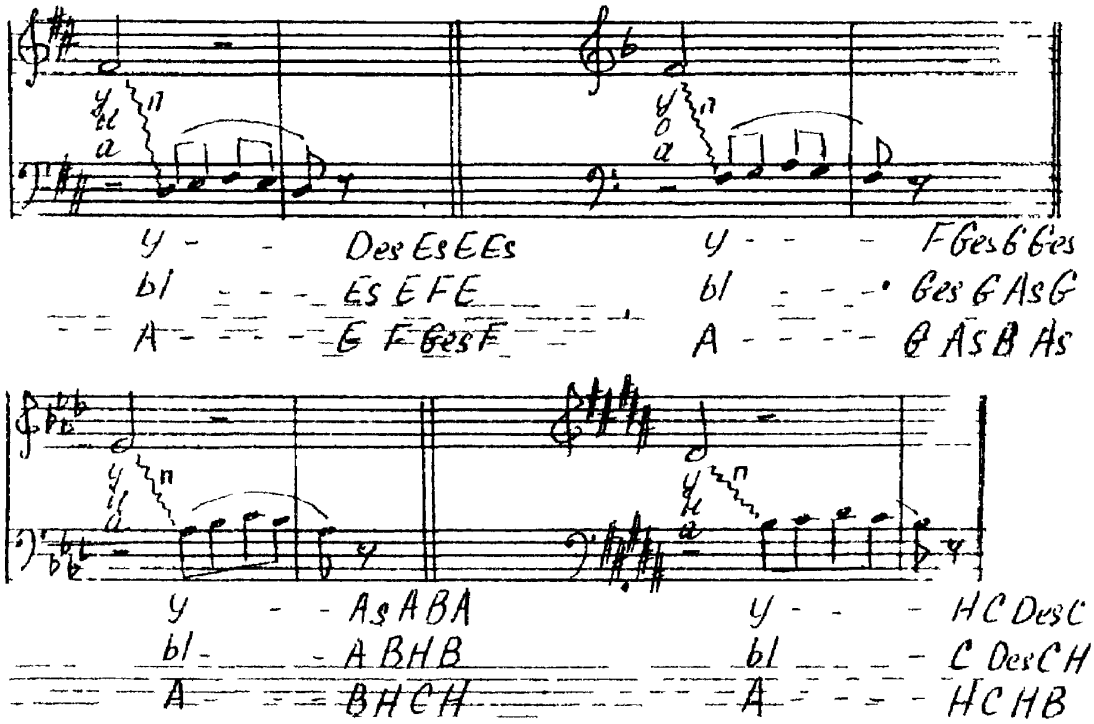
3 программа:



2 цикл:

Бас, баритон:





Тенор: аналогично в тональностях

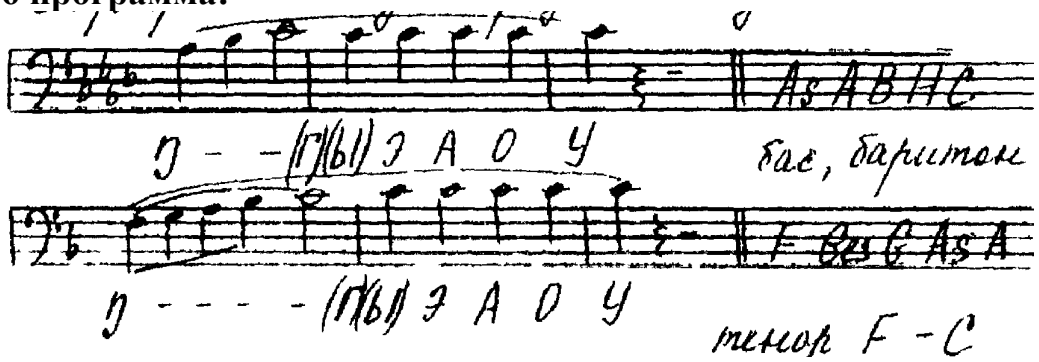
дуодецима - Des D Es E
децима - E F Ges G
октава - G As A B
квинта - B H C Des

терция - У - Des D Es D
Ы - D Es D Des
А - Des D Des C

3 цикл:

Все упражнения 1 цикла II уровня для женского голоса. Диапазон – малая октава

6 программа:



Литература:

1. Агаров. Постановка голоса.
2. Баранов Б.В. Курс хороведения. - М., 1991.
3. Вербов А. Техника постановки голоса. - М., 1962.
4. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2000.
5. Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг. - СПб., 2000.
6. Как научится петь. Основы вокальной техники. О церковном пении. - М.: Казак, 1998. – 128 с.
7. Кочнева, Яковлева. Вокальный словарь. – Л.: Музыка, 1988.
8. Комяков С. Вокальная настройка хора: Методические рекомендации. - Астрахань.
9. Краснощеков. Вопросы хороведения.
10. Ломяков. Вокальная настройка хора, 1991.
11. Мухин В. Вокальная работа в хоре. - М.: Профиздат, 1984.
12. Назаренко. Искусство пения.
13. Новиков А. Регистр и резонация в пении // Научно-методические записки Уральской консерватории. - Вып. 3. - Свердловск, 1959.
14. Новиков А. Формы верхнего участка диапазона мужских голосов. Вып. 7.
15. Павлищева О. Методика постановки голоса: Краткое пособие для хормейстеров и преподавателей пения. - М.-Л.: Музыка, 1964.
16. Романовский Н.В. Хоровой словарь. - Л.: Музыка, 1972.
17. Рудаков Е. О регистрах певческого голоса и переходах к прикрытым звукам // Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. - М., 1970.
18. Сборник статей «Работа в хоре». (Алмазов, Мухина. Вокальная работа в хоре.)
19. Сборники вокальной педагогики. Вып. 5 и 7.
20. Силкачева Л.М. Хороведение: Учебно-методическое пособие. - Кемерово, 1996.
21. Соколов. Работа с хором. 1967.
22. Стулова Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. М.: Прометей МПГУ им. В. И. Ленина, 1992.
23. Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. - М.: Музыка, 1981.
24. Яковлева А. Формирование верхнего участка диапазона мужских голосов // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 7. - М., 1984.

Тема 8. Методика[40] распевания хора

Понятие о распевании как о вокально-слуховой настройке певцов хора.

Цель - подготовить каждого певца и весь хор к творческой работе над репертуаром.

Основные задачи распевания:

- вокально-слуховой настрой коллектива, приведение его в рабочее состояние;
- работа над упражнениями, формирующими основные вокально-хоровые навыки.

Общие принципы распевания:

- регулярность, систематичность и последовательность;
- осознанность певцами вокальных задач и техники исполнения хоровых упражнений;
- опора на непроизвольное внимание певцов;
- движение от простого к сложному.

Упражнение как важное средство выработки певческих умений и навыков. Виды упражнений (систематические, эпизодические).

Формы и методы распевания хора:

- распевание хоровых партий, хоровых групп, всего хора;
- распевание на отдельные гласные, слоги, слова, с «закрытым ртом» и др.;
- распевание мелодическое (унисон) и гармоническое;
- распевание с охватом различных участков диапазона и регистров;
- работа над различными штрихами;
- распевание в различных темпах, ритмах, динамике;
- пение а капелла и в сопровождении инструмента;
- использование хоровых произведений и отдельных фрагментов из них для распевания хора.

Продолжительность распевания хора.

Практическое задание: показ на фортепиано во всех тональностях упражнений для распевания хора.

---

[40] Методика - та часть педагогики, которая трактует, как на основе дидактических принципов, с помощью каких приемов, способов, методов, наиболее целесообразно строить учебно-воспитательный процесс, как решать входящие в него общие и частные задачи.

Овладение участниками хора вокально-хоровой техникой исполнения происходит не только в ходе разучивания репертуара, но и в процессе пения специальных упражнений.

Распевание хора - вокально-слуховая настройка певцов в начале занятий или перед концертом.

Цель - подготовить каждого певца и весь хор к работе над репертуаром и к концертному исполнению.

Основные задачи распевания

- вокально-слуховой настрой коллектива, приведение его в рабочее состояние (физическое и эмоционально-психологическое);
- работа над упражнениями, формирующими основные вокально-хоровые навыки.

Другими словами, задача этих упражнений заключается в том, чтобы повысить вокально-хоровую технику коллектива. Распевания - это те же упражнения, которые хор выполняет перед началом концерта или репетиций, чтобы приготовить голосовой аппарат для работы. Здесь главное - настройка хора, подготовка его к наилучшей исполнительской форме.

То есть задача распевания хора - пение на едином правильном звучании (на дыхании, в правильной позиции), с чистой интонацией; выработка ансамбля, строя (работа над унисоном, пение больших и малых секунд, мелодических и гармонических трезвучий и др. аккордов), активизация артикуляционного аппарата, упражнения в нюансировке и т.д.

Общие принципы распевания, позволяющие правильно организовать процесс распевания и добиться положительных результатов***:***

- регулярность, систематичность и последовательность (избегать формального бесцельного вокализирования и излишней поспешности);
- сочетание индивидуальной и коллективной работы;
- движение от простого к сложному (постепенное усложнение упражнений);
- осознанность певцами вокальных задач и техники исполнения хоровых упражнений, научное объяснение (задачи должны быть поставлены ясно и сформулированы лаконично, немногословно);
- личный показ;
- образное сравнение;
- опора на непроизвольное внимание за счет разнообразия распевочного материала;
- принцип опережающего развития (в детском хоре).

Характер распевания хора зависит от:

— этапности работы,

— певческого опыта участников хора,

— конкретных задач данного этапа работы, включая особенности исполнения репертуара.

Особо следует отметить распевание хора перед концертом, оно должно полноценно подготовить голосовой аппарат к работе, способствовать созданию приподнятого, праздничного настроения.

Приступая к распеванию, необходимо помнить, что начинать надо с простейших, развивающих элементарные певческие навыки упражнений, диапазон которых небольшой (в объеме терции, кварты), тесситура удобная (звуки рабочего диапазона, примарной зоны, женск. - *е* - *g,* муж. - на октаву ниже), темп умеренный, динамика средняя. Спокойное звучание голоса позволяет поющему лучше слышать себя и окружающих, контролировать дыхание и работу артикуляционного аппарата.

Распевание обычно строится на упражнениях несложных для запоминания, что позволяет певцу сосредоточиться на выполнении какой-то технической задачи.

Многие предпочитают начинать распевание закрытым ртом с последующим переходом к различным гласным и слоговому звукосочетанию.

Постепенно технические задачи упражнений усложняются, одноголосные задания чередуются с двухголосными, а также элементами полифонии и гармонии.

Когда в результате распевания хор приведен в рабочее состояние и репетиционный процесс переходит в стадию работы над репертуаром, немаловажную роль играет вопрос, с какого произведения начинать работу. Практикой доказано, что наилучшие результаты достигаются тогда, когда распевание по своему характеру подводит певцов к исполнению соответствующего произведения. Следовательно, нужно строить распевание соответственно репертуару, работа над которым планируется на данной репетиции или концерте.

В начинающем хоре упражнения исполняются для усвоения первоначальных навыков дыхания, атаки звука, звуковедения. В более подвинутом хоре упражнения могут сопутствовать изучению концертного репертуара, преодолению встречающихся в нем вокальных трудностей.

При исполнении любых упражнений обязательным условием является чистота интонации и соблюдение ансамбля.

Распевание может включать в себя как *вспомогательные* упражнения, так и упражнения, направленные на *развитие вокальной техники*.

Вспомогательные упражнения выполняются без участия голосового аппарата и рассматриваются как своеобразная дыхательная гимнастика.

Упражнения могут быть самыми различными и преследовать многообразные цели: развивать голос, расширять его диапазон, укреплять дыхание, настраивать позиционно высоко, вырабатывать кантилену, ровность голоса, его подвижность, гибкость, чистоту интонации, развивать гармонический слух, четкость дикции, единую манеру звукообразования и т.п., словом, должны помочь певцам овладеть техническими приемами выразительного исполнения. Есть упражнения, которые носят комплексный характер, то есть развивают различные навыки одновременно.

Советы руководителю хора

1. На начальном этапе не торопиться расширять диапазон, укрепляя и улучшая звучание хора на примарных нотах.
2. Не увлекаться количеством и разнообразием упражнений.
3. Работая над упражнением, ставя основную задачу, нельзя упускать при этом всех элементов хорового звучания.
4. Необходимо совмещать технические задачи с раскрытием художественного образа.

Руководитель должен иметь запас вокально-хоровых упражнений, пополнять его новыми интересными примерами (из конкретных произведений, заимствовать у коллег, черпать из публикующейся методической литературы, сочинять собственные упражнения-задания).

Формы и методы[41] распевания хора

- Распевание хоровых партий, хоровых групп, всего хора.
- Распевание на отдельные гласные, слоги, слова, с «закрытым ртом» и др.
- Распевание мелодическое (унисон) и гармоническое.
- Распевание с охватом различных участков диапазона и регистров.
- Работа над различными штрихами.
- Распевание в различных темпах, ритмах, динамике.
- Пение а капелла и в сопровождении инструмента.
- Использование хоровых произведений и отдельных фрагментов из них для распевания хора.

Певческая установка - положение стоя, опора на обе ноги, спина прямая, плечи развернутые, руки свободные.

Виды упражнений - систематические, эпизодические.

В распевание рекомендуется включать следующие упражнения:

---

[41] Метод (греч. способ, путь) - способ, прием, система приемов передачи знаний, навыков, умений. Форма - система познавательного и воспитательного общения

- унисонные - для вокально-слуховой настройки хора, "собирания" звука, выравнивания гласных и нахождения общего унисона в хоре (1, 2[42]);
- упражнения на штрих легато - для выработки кантиленного пения (4, 6, 7);
- упражнения на штрих стаккато - для быстрого включения диафрагмы в процессе пения, нахождения певческой опоры, воспитания вокальной беглости и собранности звука (8, 15, 16, 17);
- упражнения на глиссандо (пение скачков в объеме от ч.5 до октавы) как профилактика от зажатия голосового аппарата, как подготовительный этап освоения техники пения скачков с использованием приема краевого или полного смыкания связок (9, 10,11, 16);
- широкообъемные упражнения на развитие певческого дыхания и сглаживания регистров (12, 13, 14, 17, 20, 21, 22);
- гармонические упражнения a cappella - для формирования натурального зонного строя в хоре и развития точного интонирования (23, 24, 25, 26, 27, 28);
- упражнения на дикцию, включая скороговорки (11, 17).

Кроме того, рекомендуется в качестве упражнений брать отдельные фрагменты из разучиваемых произведений.

Первые произведения после распевания хора должны являться естественным продолжением распевки, не быть слишком трудными в вокальном отношении.

Продолжительность распевания хора определяется руководителем в зависимости от учебно-творческих целей и ближайших планов репетиции. На первых занятиях упражнения, естественно, будут занимать значительное время. Иногда целесообразно посвятить им не 10-15 минут, как это принято в практике, а гораздо больше, так как вокально-технически подвинутый хор скорее овладевает репертуаром, интонационно точнее и художественно полноценнее исполняет его.

Примерный комплекс одной распевки:

1. Унисон, закрытый рот, смешанный хор - *f, fis* (Б - *e, f*; Т - *fis, g*; женск. и дет. - *f, fis, g*) - собирание звука, настройка головных резонаторов (2).
2. Выравнивание гласных *и-е-а-о-у (ми-мэ-ма-мо-му),* детск. - *у-о-а;* расширение диапазона (1, 3).
3. На кантилену - 1) секундовые опевания, 2) ходы до ч.4 вверх и вниз, 3) попевки на терцию (4).
4. На сглаживание регистров - от ч.4 до ч.8 (7, 12, 13, 19).

---

[42] Номера упражнений из книги Шаминой Л. “Работа с самодеятельным хоровым коллективом”. - М.: Музыка, 1988. - с. 57.

5. На стаккато - нахождение певческой опоры, воспитание беглости и собранности звука (на гласную *ё*) (17).
6. Октавные скачки, на глиссандо (начинать с ч.5) (17, 21).
7. Закончить дикционным или гармоническим упражнением.

Литература:

1. Глинка М. Упражнения для уравновешения и усовершенствования гибкости голоса.
2. Барсов Ю. Вокально-исполнительские и педагогические принципы Глинки. - М.: Музыка, 1962
25. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2000.
3. Добровольская Н. Распевание в школьном хоре.
4. Миловский С. Распевание на уроках пения в детском хоре начальной школы. - М.: Музыка, 1972.
5. Соколов В. Вокально-хоровые упражнения (стр. 22 – 48).
6. Фролова Т. М. Некоторые особенности вокальной работы в старшей группе детского хора. Приемы выравнивания верхнего регистра. Методические указания для студентов кафедры академического хора по курсу “Методика работы с детским хором”. Кемерово, 1997, - 23 с.
7. Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом, М.: Музыка, 1988, - 175 с.
8. Яковлев А. Физиологические закономерности певческой атаки, Л.: Музыка, 1971.

СОДЕРЖАНИЕ II ТОМА

РАЗДЕЛ III. МЕТОДИКИ ВОКАЛЬНОЙ РАБОТЫ С ХОРОМ 1

ТЕМА 7. ВОКАЛЬНАЯ РАБОТА С ХОРОМ 3

Значение и основные принципы вокальной работы с хором 4

Устройство певческого аппарата 6

Певческая установка 17

Дыхание 18

Звукообразование 32

Атака звука и различные типы ее 37

Положение гортани при фонации 39

Легкий “зевок” 42

Регистры 43

Методика выравнивания регистров хоровых голосов 57

Методика прикрытия 57

Из методического опыта профессора Ленинградской консерватории И. И. Плешакова 62

И. А. Иосифов и традиции болгарской школы пения 69

На уроках маэстро Барра. 73

Методика округления 84

Регистры женского голоса 84

Некоторые приемы выравнивания верхнего регистра (для женских и детских голосов) 87

Механизм краевого смыкания (фальцет) 89

Способы настройки голосов детей на правильное звукообразование в различных регистрах 91

Высокая позиция звука 96

Единая манера звукообразования 99

Выравнивание гласных в пении 101

Работа над звуком с различными партиями хора 103

Кантилена 106

Элементы вокальной техники 107

Воспитание навыков чистой интонации 113

Особенности работы с академическим хором 116

Вокально-хоровые упражнения для академического хора 120

Фонопедический метод развития голоса 127

ТЕМА 8. МЕТОДИКА РАСПЕВАНИЯ ХОРА 207

СОДЕРЖАНИЕ I ТОМА

РАЗДЕЛ 1. ОСНОВЫ ТЕОРИИ ХОРОВЕДЕНИЯ

Тема 1. Хоровой коллектив
Типы хоров и их характеристика
Виды хоров
Составы хоров
Тема 2. Певческие голоса и хоровые партии
Разновидности певческих голосов
Хоровая партия
Тема 3. Расположение хора на репетиции и концертной эстраде

РАЗДЕЛ II. ЭЛЕМЕНТЫ ХОРОВОЙ ЗВУЧНОСТИ (ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА)

Тема 4. Ансамбль хора. Теория и методика
Условия хорового ансамбля
Виды ансамбля
Элементы хорового ансамбля
Тема 5. Строй хора
Мелодический строй
Некоторые приемы и методы работы над мелодическим строем
Вертикальный (гармонический) строй
Некоторые приемы и методы работы над гармоническим строем
Задавание тона
Тема 6. Дикция и орфоэпия в пении. Работа с поэтическим текстом
Понятие о хоровой дикции
Классификация литературно-текстового материала
Характер произношения литературного текста в пении
Вопросы логики в работе над дикцией
Методика работы над техникой правильного и отчетливого произношения литературного текста у певцов хора
Работа над гласными
Работа над согласными
Исправление недостатков дикции
Орфоэпия
Произношение иностранных или иноязычных слов

СОДЕРЖАНИЕ III ТОМА

РАЗДЕЛ 4. ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАБОТЫ ХОРА

ТЕМА 9. ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОТЫ ХОРА

Отличия любительского хора от профессионального хора

Задачи любительского хора

Задачи профессионального хора

Типы любительских хоров

Типы профессиональных хоров

Методы создания хора

Основные требования к руководителю хора

ТЕМА 10. УЧЕБНО-ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ РАБОТА В ЛЮБИТЕЛЬСКОМ ХОРЕ

Музыкально-теоретическое обучение участников самодеятельного хора

Е.А. ГОНЧАРОВА “МУЗЫКАЛЬНО-СЛУХОВОЕ РАЗВИТИЕ ДЕТЕЙ”

Содержание

1.1 Музыкальный слух и его сущность. Особенности восприятия человека.

1.2 Основные пути развития звуковысотного слуха на основе ладовых и внеладовых представлений.

2.1 Роль ритма в жизнедеятельности человеческого организма. Методы развития чувства ритма.

3.1 Обучение пению по нотам.

3.2 Методы относительной сольмизации.

4.1 Хоровое сольфеджио – форма слухового развития детей.

4.2 Влияние правильного певческого воспитания на формирование вокального слуха.

Рекомендуемая литература:

ТЕМА 11. РАБОТА ДИРИЖЕРА НАД ХОРОВЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

ТЕМА 12. МЕТОДИКА АНАЛИЗА ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ТЕМА 13. НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ В ИСПОЛНЕНИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ С ХОРОМ

Организация репетиционного процесса

Основные элементы ведения репетиции

Построение репетиционного процесса

Новокузнецкое Православное Духовное училище
Институт повышения квалификации

ВОПРОСЫ ХОРОВЕДЕНИЯ

Учебное пособие для учащихся регентско-хорового отделения
Новокузнецкого Православного Духовного училища

Часть III

Издательство ИПК
Новокузнецк 2004

Аннотация

Данное учебное пособие составлено с учетом конкретных педагогических потребностей при преподавании курса хороведения на регентско-хоровом отделении НПДУ, а также двадцатилетней практики регентования с различными хорами городов Омска, Тобольска, Новокузнецка.

Вопросам хороведения посвящены труды многих опытных русских хормейстеров: П. Чеснокова, А. Егорова, В. Краснощекова и др. При преподавании курса хороведения в учебных заведениях педагог вынужден обращаться ко всем этим трудам, т.к. в различной литературе рассматриваются разные вопросы, некоторые вопросы имеют расхождения в толковании, содержатся различные подходы к решению одной и той же проблемы. Исходя из острой необходимости обобщения огромного количества накопившегося учебного материала, автор-составитель данного пособия посчитал нужным, в силу своих возможностей, собрать и систематизировать в рамках одного учебного пособия доступную ему информацию и различные точки зрения.

Темы данного учебного пособия составлены на выборочной основе Учебной программы «Хороведение и методика работы с хором» для музыкально-педагогического факультета / Сост. Л.И. Двойнос. – Кемерово: Кемеровский государственный институт искусств и культуры, 1999. – 28 с.

Вопросы хороведения. Учебное пособие для учащихся регентско-хорового отделения Новокузнецкого Православного Духовного училища. Часть III / Составитель А.А. Толстокулакова. – Новокузнецк: ИПК, 2004. – 75 с.

Раздел IV. Организационные и методические основы работы хора

Тема 9. Организация работы хора

Специфика работы профессионального и любительского хора.

Задачи любительского хора: эстетическое воспитание хора, музыкально-образовательные задачи, концертно-исполнительская деятельность, связанная с потребностью и возможностями коллектива.

Задачи профессионального хора: эстетическое воспитание слушателей, накопление и сохранение репертуара, повышение исполнительского мастерства, концертно-исполнительская деятельность, связанная с обстоятельствами, нормой выступлений.

Типы любительских хоров: массовое пение, хоры первичных форм работы, хоры повышенного типа, хоровые массивы.

Типы профессиональных хоров: смешанные (полные, камерные), однородные (государственные, муниципальные, спонсорские).

Методы создания хора. Предварительное обсуждение вопросов по организации хора с руководством управления культурой города, области или руководством учреждения-спонсора. Способы привлечения участников в хоровой коллектив. Принцип приема в хор.

Особенности приема в любительский хор: проверка музыкальных данных (слуха, ритма, памяти и голоса), установление типа и диапазона голоса, музыкальной грамотности, опыта пения в хоре. Методика прослушивания участников любительского хора.

Организация конкурсного прослушивания в профессиональный хор. Прием певцов в хор на условиях «испытательного срока».

Материальная база хора: помещение для занятий (хоровой класс), музыкальные инструменты (рояль, баян), ноты (нотная библиотека), концертные костюмы, подставки (станки).

Организационные вопросы работы хора: самоуправление, система занятий, планирование и учет работы.

Основные требования к руководителю хора: высокая квалификация, организаторские способности, нравственная зрелость.

Первая встреча руководителя с участниками хора. Этика взаимоотношений в хоре.

Отличия любительского хора от профессионального хора

Признаки отличий	***Любительский хор***	***Профессиональный хор***
1. Для участников хора пение – это:	увлечение	профессия, специальность
Поэтому участник хора	может не обладать какими то данными или иметь их не в полном объеме	должен обладать целым рядом вокально-певческих и слуховых навыков
2. Хор создается на основе	добровольности	трудового соглашения
Поэтому состав хора	нестабильный	стабильный
Репетиции проводятся	2-3 раза в неделю по 2-3 часа	ежедневно по 4-5 часов (академические хоры)
Участник хора	может не посещать репетиции	обязан посещать репетиции
3. Концертно-исполнительская деятельность хора определяется	потребностью хора и его певческими возможностями	обязательством, нормой концертов и гастролей
Репертуарный багаж хора	небольшой	большой, обширный
4. Воспитательная работа в хоре направлена	на освоение участниками хора основ исполнительского мастерства на музыкальном самовоспитании	просвещение слушателей на совершенном мастерстве артистов хора

Задачи любительского хора

- ***эстетическое воспитание хора***, миллионов самодеятельных певцов, удовлетворение возрастающей потребности людей в создании духовных ценностей;

- ***музыкально-образовательные задачи***, полезна работа, направленная на развитие у участников хора умения слушать музыку, ориентироваться в огромном потоке музыкальной информации. Знание отечественной и зарубежной музыки в сочетании с навыками ценностных ориентаций, с практическими занятиями пением помогает развивать интерес участников к критической оценке тех или иных произведений.
- ***концертно-исполнительская деятельность, связанная с потребностью и возможностями коллектива.*** С помощью хоровой самодеятельности наш народ знакомится с сокровищами фольклора, наследием русской национальной и мировой музыкальной классики, советским композиторским творчеством и овладевает ими. Хоровая самодеятельность подготавливает грамотных слушателей музыки, воспитывает художественную взыскательность, требовательность, что имеет большое значение в формировании человека будущего.

Роль хоровой самодеятельности становится особенно ответственной, так как она идейно и художественно влияет на миллионную аудиторию, которая ежедневно слушает и смотрит выступления певцов-любителей по радио, телевидению, в различных концертных залах и клубах как у себя на родине, так и за рубежом. Культурно-просветительное значение хоровой самодеятельности в современных условиях трудно переоценить. Особую роль она играет там, где нет профессиональных коллективов, и самодеятельные хоры являются единственными живыми источниками музыкально-песенной культуры, непосредственное общение, с которыми имеет огромное воспитательное значение.

Отличительной чертой современной хоровой самодеятельности является сочетание массовости с высоким уровнем исполнительского мастерства ее участников на базе широко развернутого обучения. Стало обычным явлением совместное исполнение крупных хоровых сочинений силами профессиональных и самодеятельных коллективов (особенно исполнение произведений кантатно-ораториального жанра, таких, как «Москва» Чайковского, «Весна» Рахманинова, «Патетическая оратория», поэма «Памяти Есенина» и «Курские песни» Свиридова, «Кармина Бурана» Карла Орфа, кантаты Баха и другие). Лучшим самодеятельным хорам предоставляется возможность участвовать в абонементных концертах. На основе их репертуара издаются сборники, организуются гастроли этих коллективов по стране и за рубежом.

Многие самодеятельные хоровые коллективы ведут интенсивную концертно-творческую деятельность. В их числе: Академический хор

Московского хорового общества (руководитель Б. Тевлин), Ленинградский академический женский хор Дома культуры имени Капранова (руководитель М. Заринская), Архангельская хоровая капелла (руководитель В. Максимков), Ивановская хоровая капелла текстильщиков (руководитель И. Иванова), Бобровская хоровая капелла Воронежской области (руководитель А. Сердюков), Народный Усманский хор Липецкой области (руководитель А. Степанов), Черняновский русский народный хор Тамбовской области (руководитель Н. Лисин), ансамбль «Искорка» Кировской области (руководитель А. Прокошина), Народный хор Дворца культуры ВАЗа города Тольятти (руководитель Н. Орехова).

Но основную массу хоровой самодеятельности составляют небольшие коллективы и кружки. Приемлемыми для них формами являются:

- небольшое выступление на каком-либо общественном мероприятии, собрании, вечере в клубе или красном уголке

(хорошо исполненная одно- или двухголосная массовая песня придает мероприятию праздничный, приподнятый характер, важен и сам факт выступления участников хора перед товарищами по труду),

- лекции, беседы на музыкальные темы, коллективные просмотры музыкальных спектаклей, фильмов

(работа направлена на развитие у участников умения слушать музыку, ориентироваться в огромном потоке музыкальной информации),

- хоровые клубы, клубы любителей песни, Дома хоровой музыки, хоровые студии, хоровые спевки, шествия, манифестации и т. п.

(творческое и познавательное приобщение к искусству, проведение досуга, товарищеское общение и другие, элементарные и доступные формы знакомства с хоровым искусством наравне с собственно исполнительскими формами),

- ориентация на успешное выступление на смотре, конкурсе

(в настоящее время в практике многих клубных коллективов существует установка в первую очередь на исполнительскую деятельность, и на такой уровень этой деятельности, который был бы соизмерим с профессиональным уровнем).

Задачи профессионального хора

- эстетическое воспитание слушателей,
- накопление и сохранение репертуара,
- повышение исполнительского мастерства,

- концертно-исполнительская деятельность, связанная с обстоятельствами, нормой выступлений.

Типы любительских хоров

- **массовое пение,** стихийно организованные хоры для проведения мероприятий.

Кружки организуются без учета музыкальных и вокальных способностей желающих петь в них; деление голосов, если такое будет сделано руководителем, достаточно только на высокие и низкие голоса, либо все будут петь одноголосно, в унисон, с возможными простейшими подголосками.

Характерно отсутствие постоянного состава поющих, квалифицированного дирижера-хормейстера.

- **Хоры первичных форм работы,** все любительские начинающие хоры, начальный уровень исполнительского мастерства.
- **Хоры повышенного типа,** средний уровень исполнительского мастерства или хоры, исполнительское мастерство которых приближается к профессиональному.
- **Хоровые массивы,** сводные хоры.

Хоровые самодеятельные коллективы отличаются по самым различным признакам: социально-демографическим, половозрастным, национальным, жанровым, количественному составу и др. Такое большое разнообразие самодеятельных коллективов отражается в их названиях, например:

— хоры учителей, текстильщиков, работников пищевой промышленности (указывается какая-либо конкретная профессия большинства участников);

—хор села, города (указывается конкретная местность);

— хор завода, колхоза, совхоза, учебного заведения (указывается конкретное предприятие, учреждение);

—хор Дворца или Дома культуры, при котором работает коллектив;

—русский народный хор, карельский, башкирский и т. п. (название указывает на национальную принадлежность большинства участников);

—детский хор, хор ветеранов, молодежная капелла (по возрастному составу участников);

—казачий хор (по этнографическому признаку коллектива);

— народный хор, академический (указывается исполнительская манера коллектива);

— камерный хор, большой хор (подчеркивается количественный состав).

Как правило, участники и руководитель стремятся отразить в названии своего коллектива наиболее характерные моменты его структуры и творческого направления.

Однако свободное обращение с названиями коллективов иногда приводит к терминологической путанице. Так, например, в определении «народный хор» понятие жанрово-исполнительской специфики коллектива подчас смешивают со званием его. В том случае, если есть необходимость указать звание хора, следует говорить «народный коллектив», а при определении его исполнительского стиля - «народный хор».

Типы профессиональных хоров

- смешанные (полные, камерные),
- однородные (государственные, муниципальные, спонсорские).

Методы создания хора

Приступая к созданию хорового коллектива, хормейстер обязан, прежде всего, определить основную задачу, поставив перед собой ряд практических вопросов: какой коллектив он предполагает создать, какую певческую манеру будет осваивать, какие объективные предпосылки для этого имеются? Затем руководитель должен составить точную характеристику коллектива, которая будет складываться из сумм следующих данных (по результатам приема):

— количественный состав (от которого зависит, будет ли то вокальный ансамбль, малый, средний или большой хор);

—состав хора по голосам (определяющий состав хора - смешанного или однородного, мужского или женского);

— количество хоровых партий-голосов (которое устанавливает возможности коллектива петь в один, два, три и более голосов);

— тембровое звучание голосов и певческая манера участников (по характеру звукоизвлечения и манере пения большинства участников определяется исполнительский стиль хора: академический или народный. При этом следует ориентироваться на звучание женских голосов, так как в женском пении характерность звукоизвлечения проявляется более ярко).

Подготовительный период

Прежде чем организовывать хоровой коллектив, обговаривают вопросы по организации хора с руководством управления культурой города, области или руководством учреждения-спонсора, учебного заведения, клуба и т.д. Обсуждаются вопросы оплаты, количество репетиций в неделю, вопрос

о концертмейстере, о помещении и инструменте, о способах вовлечения участников в хор.

Целесообразно заручиться поддержкой общественных организаций, развернуть широкую пропаганду самой идеи создания хора (местная и стенная печать, местное радио, афиши, объявления, частные приглашения-открытки по почте, например). Существует добровольно-принудительный способ вовлечения в хор.

Эффективными могут стать личные беседы с потенциальными участниками. В итоге должна обнаружиться и сложиться группа энтузиастов - ядро будущего коллектива.

На первом этапе стоит задача - привлечь в самодеятельность как можно больше заинтересованных участников (организовать конкретное мероприятие, которое поможет вызвать интерес к хоровому пению, например выступление какого-либо хора или певческого ансамбля. После концерта желательно провести целенаправленную беседу слушателей с участниками выступившего коллектива.)

Комплектование хора

Состав массового хорового кружка не ограничивается какими-либо рамками и требованиями к участникам. В него практически входят все желающие. Задача руководителя - заинтересовать занятиями всех. Дело это нелегкое; его успех зависит от умения увлечь людей, которые чаще всего не представляют, насколько интересно и увлекательно пение в хоре. Мотивы участия могут носить и нехудожественный характер: многие приходят из любопытства, просто интересно провести время.

Не следует завлекать участников в хор обещаниями успешной концертной деятельности, гастрольными поездками.

Во-первых, нет гарантии, что коллектив сможет вырасти до высоких творческих вершин и заслужит право на широкую художественную деятельность (хотя как сверхзадачу это можно, а иногда и должно ставить перед участниками). Во-вторых, необходимо учитывать местные условия и возможности работы самодеятельного коллектива. И, наконец, категорическая установка на высокий художественный результат, который часто оказывается недостижимым, может разочаровать участников, и коллектив распадется.

Единственно правильным методом является метод убеждения людей принять участие в работе самодеятельного хора. Надо разъяснить и руководству предприятия, на базе которого организуется коллектив, что участие в хоре занимает у людей много времени (ежедневные репетиции,

затем концерты), и по социальной значимости участие в самодеятельности следует рассматривать как важную общественную работу, которая заслуживает коллективного поощрения и всяческой поддержки.

Из массы участников, которые поначалу все принимаются в хор, почти всегда можно выделить наиболее певчески-одаренное ядро. Оно и будет определять лицо начинающего коллектива.

Если любители пения ставят своей целью достижение определенных художественных результатов и имеют возможности осуществить ее, хоровой кружок, который они составляют на начальном этапе, может в скором времени вырасти в крепкий хоровой коллектив. Путь от первичных форм хорового кружка к хоровому коллективу повышенного типа закономерен для многих самодеятельных хоров.

Проверка музыкальных данных и певческих способностей участников хора

Яркие певческие голоса красивого тембра и большого диапазона в природе встречаются редко. В большинстве случаев голоса желающих петь в самодеятельном хоре находятся в неразвитом состоянии так же, как и музыкальный слух. Поэтому первоначально руководитель должен выявить потенциально перспективных певцов, определить у них наличие какого-либо голоса, установить его особенности (тембр, силу, диапазон, манеру звукообразования и другие индивидуальные качества), а также элементарные музыкальные данные - музыкальный слух, память, чувство ритма.

Чтобы снять с участников естественную стеснительность, скованность, первые занятия целесообразно посвятить знакомству с коллективом, дать возможность хористам поближе узнать друг друга. В этот период хорошо попробовать петь всем вместе в один голос какие-нибудь известные массовые и народные песни.

Созданию атмосферы доверия и доброжелательства способствует непринужденная беседа руководителя с участниками хора на разные темы: какой музыке они отдают предпочтение, каких исполнителей знают и любят, приходилось ли им петь раньше в хоре? Все эти и подобные вопросы помогут руководителю выявить художественную ориентацию желающих петь, понять мотивы их участия в хоре, завязать с ними более тесные контакты.

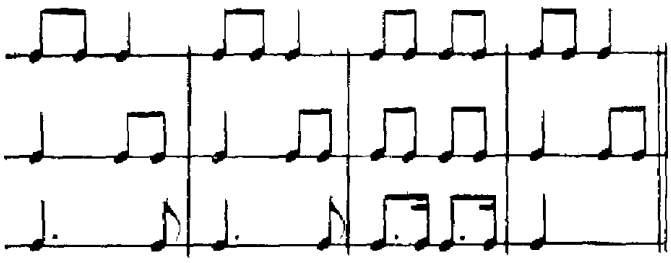
Когда создана благоприятная обстановка, можно перейти к индивидуальному прослушиванию каждого участника, которое проводится в присутствии всего хора. Самому смелому участнику предлагается повторить на *а* или *ля* сыгранный на инструменте или спетый руководителем звук. Для

женских голосов он берется в пределах первой октавы, а для мужских - в малой октаве. Если участник свободно и чисто поет задаваемые звуки, можно предложить ему спеть мажорное трезвучие снизу вверх и обратно. Начать следует с до-мажорного трезвучия и двигаться по полутонам вверх, слушая, насколько свободно и легко звучит голос, определяя верхнюю границу его диапазона. Затем то же самое упражнение исполняется по полутонам вниз, при этом руководителем фиксируется нижняя граница диапазона голоса певца. После того можно попросить певца проинтонировать минорное трезвучие (с голоса руководителя или с помощью инструмента); затем - уменьшенное трезвучие или коротенькую попевку со словами либо на какой-нибудь заданный слог. По результатам ответов, по чистоте интонирования определяется наличие музыкального слуха у певца.

Руководитель должен знать причины некоторых возможных случаев фальшивого пения. Оно может быть связано с недостаточно развитым слухом, с неправильным дыханием, со слуховой невнимательностью, плохой памятью, с отсутствием навыков координации между слухом и голосовыми связками. Последний случай рассмотрим подробнее. Бывает, что певец не может точно проинтонировать один тон, зато другой поет довольно чисто. Этот другой тон находится в кварто-квинтовом отношении к первому. Пробуя, таким образом, несколько звуков, певец может, наконец, попасть в унисон с заданным тоном. Такое кварто-квинтовое слышание и воспроизведение голосом можно охарактеризовать «обертоновым» слухом, который свидетельствует о наличии слаборазвитого музыкального слуха и неумении воспроизвести заданный тон. В процессе занятий голос и музыкальные данные таких участников постепенно развиваются и приходят к правильной внутренней координации.

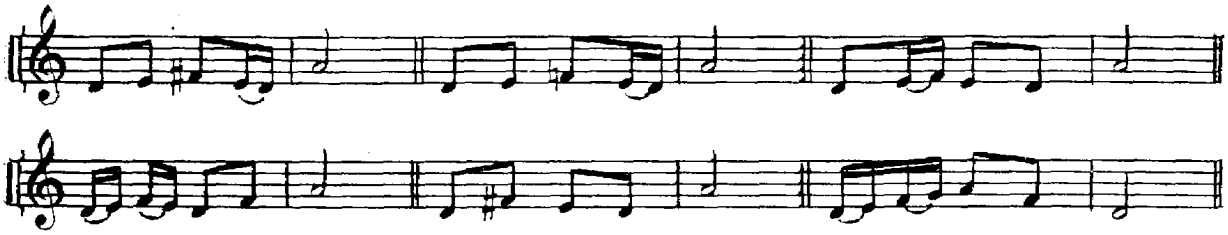
Некоторые певцы не могут воспроизвести звук, заданный на инструменте. Им надо показывать голосом. Но, как правило, инструмент помогает настраивать слух.

Проверка чувства ритма проходит так. Руководитель задает несложный короткий ритмический рисунок, играя одну ноту или выстукивая ритм рукой, например:



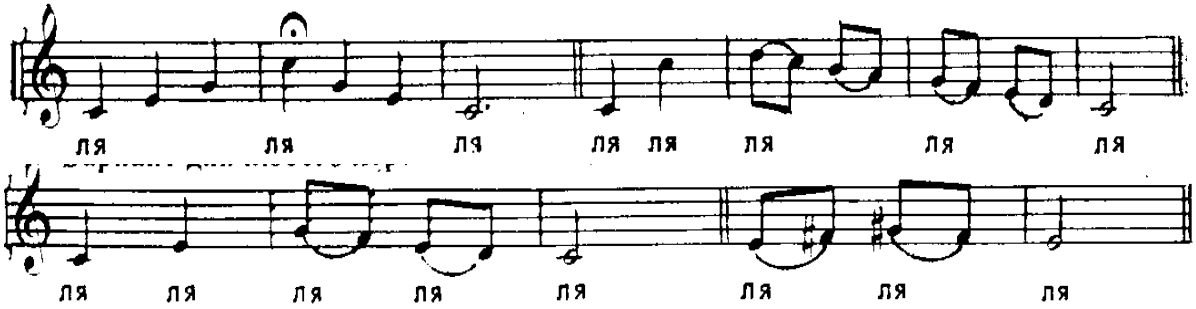
Ритмический рисунок можно усложнить.

Музыкальную память можно проверить, попросив певца повторить несложную мелодию, один раз сыгранную на инструменте или спетую руководителем. Если певец затрудняется сразу выполнить задание, надо ему еще раз, два или три раза напомнить мотив. Затем мотив можно несколько изменить и проследить во время его интонирования, заметил ли певец эти изменения. Примеры для проверки интонации и памяти:



По тому, насколько точно певец повторит мотив, можно судить о наличии и качестве его музыкальной памяти.

На основании выполнения всех заданных упражнений складывается предварительное мнение о музыкальных и вокальных данных певца. Однако чтобы иметь более полную характеристику голоса, следует просить певца дополнительно исполнить несколько упражнений по полутонам вверх или вниз от примарного тона, например:



Если прослушивающийся хочет исполнить сольно песню, надо предоставить ему такую возможность, а потом попросить его спеть только какую-либо часть песни (запев или припев) по полутонам вверх и вниз,

определяя границы диапазона голоса, чистоту интонирования, тембр и другие особенности голоса.

Приступая к работе с конкретным составом хора. руководитель обязан предварительно изучить певческие особенности голосов, с которыми ему предстоит работать.

Все результаты прослушивания заносятся в специальный журнал по следующей форме:

№ п/п	Фамилия, и., о.	Профессия	Год рожд.	Муз. слух	Муз. память	Муз. грамота	Ритм	Диапазон	Хар-ка голоса	Хоровая партия

Музыкальный слух, память, чувство ритма оцениваются по пятибалльной системе. Никогда нельзя высказывать прослушивающемуся свое мнение относительно его плохого голоса и слабых музыкальных данных. Это может обидеть человека и навсегда оттолкнуть от музыки. Руководитель обязан проявить максимум внимательности и такта по отношению ко всем поступающим в хор. К крайним мерам - отказу от участия в хоре - следует прибегать в исключительных случаях, так как каждый нормально развитый человек обладает минимальным голосом и слухом. Если кто-то из участников откажется прослушиваться в присутствии всех, его можно прослушать, в порядке исключения, отдельно.

Специфика организации **профессионального хора** похожа на специфику самодеятельного хора.

Прослушивание в профессиональный хор производится на конкурсной основе (слуховые, вокально-певческие данные, умение петь с листа).

Возможен прием на вакантное место на условиях «испытательного срока».

Материальная база хора

- помещение для занятий (хоровой класс),
- музыкальные инструменты (рояль, баян),
- ноты (нотная библиотека),
- концертные костюмы,
- подставки (станки).

Начальный этап работы

На первом этапе задача руководителя - сплотить коллектив, пробудить интерес, создать атмосферу художественных открытий в хоре и затем уже на основе глубокой заинтересованности развернуть систематическую работу.

Этому будут способствовать совместные посещения театров, кино, концертов, выставок, их обсуждение, квалифицированный анализ. К таким мероприятиям необходимо специально готовиться, проявлять фантазию в их организации и проведении, привлекать к ним профессиональных деятелей искусства, применять наглядные, иллюстративные материалы (звукозаписи, художественные иллюстрации, репродукции). Здесь особенно важны талант и знания руководителя как просветителя.

Самоуправление в хоре

Чтобы организационно-творческая работа в коллективе с самого начала шла успешно, надо выбрать на общем собрании Совет хора (в некоторых коллективах его называют Бюро). В Совет входят обычно 4-5 человек, но вообще его количественный состав зависит от численности хора и масштабов его деятельности. Функции членов Совета распределяются следующим образом: председатель руководит всей работой, вместе с хормейстером планирует темы и время заседаний (они проходят не реже одного раза в 2-3 недели), контролирует работу отдельных членов Совета. Кандидатура председателя Совета подбирается с учетом всех требований, необходимых в данной работе: это должен быть всеми уважаемый человек, инициативный, дисциплинированный, хороший организатор (в некоторых коллективах председатель Совета именуется старостой или директором хора).

Заместитель председателя следит за посещаемостью, записывает вновь поступающих, ведет всю документацию коллектива. Один из членов Совета отвечает за хозяйственную часть, в его ведении находятся библиотечка хора, инвентарь, костюмы, он следит за подготовкой помещения к занятиям. Член Совета по культурно-массовой работе организует посещения концертов других самодеятельных и профессиональных хоров, музыкальных и драматических спектаклей, кино, выставок. Можно выделить еще одного ответственного за выпуск стенной газеты, оформление фотовитрин и т. п. В некоторых коллективах в самостоятельные участки выделены работа казначея, библиотекаря, старосты класса сольного пения, секретаря.

Совет ежегодно отчитывается в проделанной работе на общем собрании коллектива, которое является высшим органом управления хором. Он помогает руководителю в организационных вопросах, то есть осуществляет определенные организационные функции. Однако это не

означает, что хормейстер устраняется от этой важной работы. В конечном итоге, он несет ответственность за все стороны деятельности коллектива. Руководитель всегда должен быть в курсе дела, планов и решений Совета, присутствовать на его заседаниях, направлять (но не подавлять!) инициативу членов Совета, ставить перед ними ближайшие и перспективные задачи. Если есть необходимость, он может на какой-то срок даже войти в состав Совета, возглавить его.

В вопросах организации и руководства хормейстеру следует избегать менторского тона. Жесткий стиль так же плох, как и либеральный, чрезмерно мягкий. Лучше всего стремиться к демократическому стилю руководства, в котором сочетаются строгость и доброжелательность по отношению к участникам.

Не стоит выпускать хоровой коллектив «сырым» на сцену для публичного выступления. Некоторые руководители спешат показать свою работу, заявить о существовании вновь созданного хора. Да и руководители Домов, Дворцов культуры, клубов подчас торопят их с публичными концертами, хотя коллектив к этому бывает еще не готов. В результате такой спешки и неудачного выступления участники хора могут разочароваться, потерять веру в свои силы, и коллектив распадется. Поэтому не надо торопиться с первым концертом, важно очень тщательно к нему подготовиться, чтобы сам факт выступления способствовал закреплению хора, его сплочению и дальнейшему творческому росту.

Важнейшим организационным вопросом в работе хорового коллектива является создание традиций. Главнейшая из них – дружба его участников, творческая атмосфера его деятельности. Формы: совместные вечера отдыха, поездки за город, поздравления с днем рождения, творческая дружба с другими коллективами, с композиторами, артистами, поддерживание контактов с бывшими участниками хора.

Организация занятий в хоре

Рассмотрим оптимальные варианты организации занятий самодеятельных хоров. Как правило, участники заняты два раза в неделю, по два-три часа в одну репетицию с десяти- пятнадцатиминутным перерывом. Наиболее активный сезон - с сентября до июня. Некоторые коллективы не прерывают занятия и летом. В этот период у руководителя имеется больше возможностей усилить индивидуальные занятия, уроки с небольшими группами, ансамблями. В это же время хорошо закреплять музыкально-теоретические познания певцов. Наиболее подвинутые коллективы в летнее

время организуют гастрольные поездки, используя для этих целей время своих отпусков.

В течение года репетиции целесообразно проводить следующим образом: в один из дней недели - занятия с одной группой (например, женской); во второй - занятия с другой хоровой группой (мужской), а в третий день, например, в воскресенье днем - общая спевка. Другой вариант может предполагать двухразовые занятия в неделю. При этом если у хормейстера есть помощник, в первую половину репетиции целесообразно разводить хор по голосам, а во вторую - работать полным составом. Занятия с отдельными группами - хоровыми партиями - дают возможность певцам более тщательно прорабатывать материал, глубже усваивать знания и овладевать певческими навыками.

Очень важно, чтобы дни и часы занятий были закреплены и не менялись в течение года. Строгий порядок помогает организовать четкую ритмичную работу, дисциплинирует участников и настраивает их на серьезный лад.

Руководитель должен обеспечить четкий ритм и хороший темп репетиций, обо всем позаботиться заранее и все продумать: от плана проведения репетиции до подготовки помещения к занятиям.

Создание условий для певческой работы

Рационально организованное хоровое пение не только способствует эстетическому развитию, но и оздоравливает людей, повышает их работоспособность. Правильное пение вылечивает некоторые недуги (логоневроз, гипертрофию миндалин, заболевания голосового аппарата). Для этого руководителю необходимо следить за санитарными правилами работы хора. Певцы должны знать, что нельзя петь в хоре во время и в ближайшие дни после инфекционного заболевания, в период лихорадки, острой мутации, месячных, в состоянии сильного переутомления, натощак.

В помещении для хоровой работы желательно иметь: настроенный инструмент в соответствии с принятым стандартом (ля первой октавы – 440 герц), позади него - грифельную доску с нотным станом, перед ним ряды стульев, позволяющих петь в положении сидя и стоя, расположенных (желательно) с небольшим повышением каждого ряда (амфитеатром). Самое удаленное от дирижера место для поющих - не более 6 метров; расстояние между роялем и первым рядом поющих - до 3 метров; ширина прохода между рядами - не менее 0,5 метра; дистанция между роялем и доской – 1-2 метра.

Звукоизоляция должна быть хорошей.

Акустические условия репетиционных помещений требуют особого внимания. Комнаты с плохой акустикой (полное поглощение звука или отражение его эффектом «эхо») совершенно не пригодны для занятий. Обычно в помещении для улучшения акустики задрапировываются углы.

Помещение обязательно проветривать.

Время непрерывного пения (работы голосовых связок) не должно превышать 20 минут. Лучше всего пение чередовать с другими формами музыкальных занятий - музыкальной грамотой, слушанием музыки - либо работать поочередно с разными хоровыми партиями, постоянно давая возможность певцам отдохнуть, расслабить мышцы голосообразующего аппарата.

Организация учебно-воспитательной работы в хоре

Учебно-воспитательная работа - это составная часть и непременное условие творческой деятельности непрофессионального хорового коллектива. Исполнительский уровень, жизнеспособность, стабильность, перспективы творческого роста - все это зависит, прежде всего, от качества учебно-воспитательных занятий.

Само понятие учебно-воспитательной работы раскрывает две стороны ее - учебную и воспитательную, которые находятся в неразрывной взаимосвязи, представляют собой единый педагогический процесс. Можно лишь условно разграничить это понятие, чтобы лучше представить структуру двух взаимодополняющих сторон. Первая из них выполняет функцию обучения, а вторая - воспитательную функцию.

Обучение в самодеятельном хоре ведется по трем основным разделам:

— овладение репертуаром и выработка вокально-хоровой техники;

— изучение музыкальной грамоты и сольфеджио;

— расширение знаний по истории и теории музыки.

Воспитание осуществляется в процессе обучения певцов профессиональным навыкам и усвоения ими специальных знаний, необходимых для хоровой исполнительской деятельности. Воспитывая певца, хоровой коллектив формирует в нем и личность человека с определенной идейной убежденностью, что составляет конечную цель массовой хоровой самодеятельности.

Поскольку воспитание певца возможно только на конкретном материале, в конкретных формах работы, направленных на усвоение профессионально-технических навыков исполнения, постольку функция обучения в общем содержании учебно-воспитательного процесса является

ведущей, и задача идейно-эстетического воспитания участников хора реализуется непосредственно в ходе обучения.

Другая задача руководителя связана с общеэстетическим развитием участников хора, с расширением их знаний в области музыки, народного музыкального и композиторского творчества. Здесь требуется большая эрудиция руководителя, владение им методами пропагандистской и культурно-просветительной работы.

Правильное сочетание учебных и воспитательных задач, единство учебно-воспитательного и творческого процессов в самодеятельном хоре обеспечит интересную, серьезную работу в нем.

Планомерная и систематическая работа хоровых коллективов - это цельный педагогический процесс, построенный по определенной программе, рассчитанной на последовательное и регулярное воспитание и обучение певцов. Так, программа для начинающего хора предусматривает развитие начальных навыков пения, слушания музыки, усвоение элементарных музыкально-теоретических понятий.

Всю учебно-воспитательную работу в необходимом для начинающего коллектива объеме может вести один руководитель, не обособляя выработку основ вокально-хоровой техники и работу над конкретными произведениями от изучения музыкальной грамоты и расширения музыкального кругозора.

По мере творческого роста хора требования к различным разделам занятий возрастают. Чем старше и опытнее хор, тем шире и глубже его профессиональные навыки и знания. На определенном этапе может возникнуть необходимость разделения теоретических и практических занятий. К ним можно привлечь дополнительно педагогов-специалистов, студентов-практикантов, других помощников хормейстера (например, для индивидуальных занятий по постановке голоса, уроков сольфеджио и музыкальной грамоты).

Но во всех случаях учебно-воспитательная работа должна сохранять свою целостность и направленность на достижение единых творческих целей. Успех и эффективность этой работы в самодеятельном хоре в большой мере зависит от владения руководителем методикой вокально-хорового и музыкально-образовательного обучения.

Основные требования к руководителю хора

- **высокая квалификация:**

основательная музыкально-теоретическая подготовка, знания в области хороведения, инновационный стиль научно-педагогического мышления, потребность в постоянном самообразовании и готовность к нему;

- **педагогические навыки:**

коммуникативные - способность к общению, сотрудничеству,
дидактические - способность объяснять, показывать, обучать,
конструктивные - способность к выбору репертуара, к разработке концертной деятельности хора,
прогностические - способность осуществлять педагогическое предвидение, прогнозировать результаты взаимодействия с хором,
гностические - способность к познанию специфики работы в хоровом коллективе и получению удовольствия от процесса познания,
перцептивные - способность проникать во внутренний мир участников хора, понимать их состояние,
креативные - способность к творчеству,
экспрессивные - способность к эмоциональной заразительности, яркости и направленности эмоций, владение интонационной палитрой речи и свободным, пластичным техническим аппаратом;

- **организаторские способности:**

способность вызывать стойкий интерес к хоровому искусству, объединить поющих в хоровой коллектив с общими целями и задачами, умение увлечь певцов творческой инициативой; организовывать творческие встречи с другими коллективами, организовывать концерты, гастрольные поездки; поддерживать деловые контакты с руководителями культурно-просветительских учреждений;

- **нравственная зрелость:**

- высокая гражданская активность и социальная ответственность,
- подлинная интеллигентность, высокий культурный уровень, широкая общая эрудиция и образованность (общение с людьми разного возраста, различного образовательного и культурного уровня),
- такт, внимательное отношение к каждому участнику хора,
- художественный вкус руководителя должен быть неизмеримо выше вкуса участников коллектива.

Руководитель хора должен иметь физическое и психическое здоровье и профессиональную работоспособность.

Активность хормейстера-воспитателя, его общественные взгляды, идеалы, художественное чутье и глубокие знания помогают подобрать интересный репертуар, соответствующий задачам, уровню технического мастерства хора. Из всей массы литературы руководителю нужно выбрать лишь тот материал, который необходим хору в данное время, соответствует его насущным творческим задачам, доступен по технике исполнения и музыкально-образной передаче содержания. В умении угадать это нужное, единственно возможное и полезное на сегодня для хора произведение в большой мере заключается талант хормейстера как педагога, художника, воспитателя.

Первая встреча руководителя с участниками хора

После отбора певцов в хор назначается первая встреча с хором. На ней обговариваются время будущих репетиций, составляется расписание занятий, обсуждаются задачи хорового коллектива, выбираются органы самоуправления, происходит разделение по партиям.

Составление планов работы

1. Календарно-тематический план (дни занятий и выступлений, темы воспитательной работы).
2. Репертуарный план (произведения для разучивания в течение года).

Литература:

1. Баранов Б.В. Курс хороведения. - М., 1991.
2. Самарин В.А. Методика работы с детским вокально-хоровым коллективом. - М.: «ACADEMA», 1999.
3. Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. - М.: Музыка, 1985.

Тема 10. Учебно-воспитательная работа в любительском хоре

Значение учебно-воспитательной работы для творческого роста любительского хора. Цели и задачи учебно-воспитательной работы в хоре. Основные функции учебной и воспитательной работы в любительском хоре (обучения и воспитания).

Связь обучения с творческими процессами в хоре: овладением репертуаром и выработкой вокально-хоровой техники; изучением музыкальной грамоты и сольфеджио, расширением знаний по истории и теории музыки.

Характеристика планомерной и систематичной работы любительского хора как цельного педагогического процесса, построенного по определенной программе, рассчитанной на последовательное, регулярное воспитание и обучение певцов.

Дидактические принципы педагогического процесса в любительском хоре:

- принцип воспитывающего обучения;
- научности и доступности;
- систематичности и активности;
- наглядности;
- прочности;
- учета индивидуально-психологических различий.

Основные разделы учебной программы для начинающего хора: развитие начальных навыков пения, усвоение элементарных музыкально-теоретических понятий, слушание музыки.

Повышение требований к разделам учебной работы по мере творческого роста хора. Объем знаний, умений, навыков, необходимых подвинутому любительскому хору.

Основные методы абсолютной и относительной сольмизации, их роль и значение в развитии слуха и интонационного мышления участников хора.

Формы учебно-воспитательной работы:

a) распевание в форме хорового сольфеджио;
b) беседы по изучаемому репертуару;
c) посещение концертов с последующим их обсуждением;
d) творческие встречи с мастерами искусств и хоровыми коллективами;
e) выпуск стенной газеты.

Поощрение и стимулирование деятельности участника любительского хора.

Музыкально-теоретическое обучение участников самодеятельного хора[1]

Изучение основ музыкальной грамоты и приобретение навыков пения по нотам занимают немаловажное место в работе хора. Неумение петь по нотам, слабое музыкальное и слуховое развитие участников хора затрудняют выработку навыков многоголосного пения, чистого хорового строя. Без музыкально-теоретических знаний современный хоровой коллектив (особенно академического плана) не может обеспечить своим участникам творческого роста.

Одним из главных условий успешного овладения навыком пения по нотам является изучение музыкальной грамоты (теории) и подкрепление ее сольфеджио (практикой). Только в таком сочетании будут достигнуты желаемые результаты. Известное правило - следовать от практики к овладению теорией - получает здесь особый смысл, так как без слухового восприятия нельзя осмыслить теорию музыки, когда она подкрепляется слуховыми впечатлениями.

В условиях работы хора обучение музыкальной грамоте и сольфеджио необходимо вести на хоровой основе, в тесной взаимосвязи с хоровыми занятиями. Хоровое сольфеджио развивает музыкальный, гармонический и вокальный слух участников, музыкальную память и чувство ритма. Многие из упражнений сольфеджио целесообразно использовать в качестве распеваний и вокальных упражнений.

Поскольку элементарные основы музыкальной грамоты и начальное сольфеджио достаточно полно разработаны в программах детских музыкальных школ, руководители могут широко использовать имеющиеся учебные и методические пособия для детского начального музыкального образования.

В последние годы практика обучения музыкальной грамоте и сольфеджио значительно обогатилась различными методами и приемами, выработанными в ходе экспериментальных исследований в этом направлении. Наряду с традиционной абсолютной системой, которая предполагает освоение всех 24-х тональностей кварто-квинтового круга, в последнее время получили широкое распространение методы относительной сольмизации, которые полезны на начальном этапе обучения и дают возможность приобретения навыка пения по нотам в процессе изучения всевозможных ладовых комплексов в одной тональности.

---

[1] Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. - М.: Музыка, 1988, - 175 с.

Основоположником системы относительной сольмизации является венгерский композитор Золтан Кодай.

“Идея ладовой сольмизации давно уже находит применение в той или иной форме в работе целого ряда советских педагогов. Дело в том, что музыкант всю жизнь интуитивно пользуется одновременно и абсолютной, и относительной системой. Ведь когда мы говорим «вводный тон», «тоника», «доминантовая септима» и т. д. - мы опираемся на характер ступеней независимо от тональностей. Педагоги используют дополнительно к абсолютной системе различные вспомогательные средства, помогающие развивать организованный относительный слух, например, пользуются цифровым обозначением ступеней для выработки навыков ладового интонирования: болгарская „столбица", чешская пальцевая система Ф. Лысека, в курсе сольфеджио А. Агажанова предлагается запоминать, записывать и петь ступени с цифровыми названиями.

Многие советские специалисты в области начального сольфеджио отмечают большое удобство использования подвижной тоники (т. к. она дает возможность исполнения одной и той же мелодии в разных тональностях) как приема для подготовки слуха к свободному сольфеджированию.

Одной из главных особенностей ладовой (относительной) системы воспитания слуха является то, что лад берется не как готовое явление, а как бы создается самими учащимися из наиболее типичных народных и детских интонаций, как бы возникает постепенно от маленькой ладовой ячейки до сложных ладовых образований”[2].

Каждая ступень лада получает свой символ (название), свое конкретное воплощение в ручном знаке и относительной записи, вследствие чего исчезают трудности, связанные с чтением нотного текста в многозначных тональностях. Так как соотношения ступеней во всех тональностях одинаковы, то первый этап музыкального развития учащихся протекает не только в до мажоре, но и в любой удобной для пения тональности.

Хорошей основой воспитания слуха по методу ладовой сольмизации служит народная песня. Именно так, опираясь на ладовые закономерности народной песни и знание возможностей детского восприятия и интонирования музыки, венгерский композитор и педагог Золтан Кодай создал свою методику музыкального воспитания, в которой широко применяется относительная сольмизация. Многие российские педагоги

---

[2] Куцанов В.А. Использование элементов относительной сольмизации на уроках сольфеджио. - М., 1975.

сочетают относительную и абсолютную методику преподавания сольфеджио. Начиная на первом этапе обучения с относительной сольмизации, постепенно подходят к абсолютному сольфеджио, с которым она в дальнейшем органически сливается, образуя обновленную, обогащенную, единую в своих принципах методику музыкального воспитания.

Рассмотрим некоторые методы музыкально-теоретической работы.

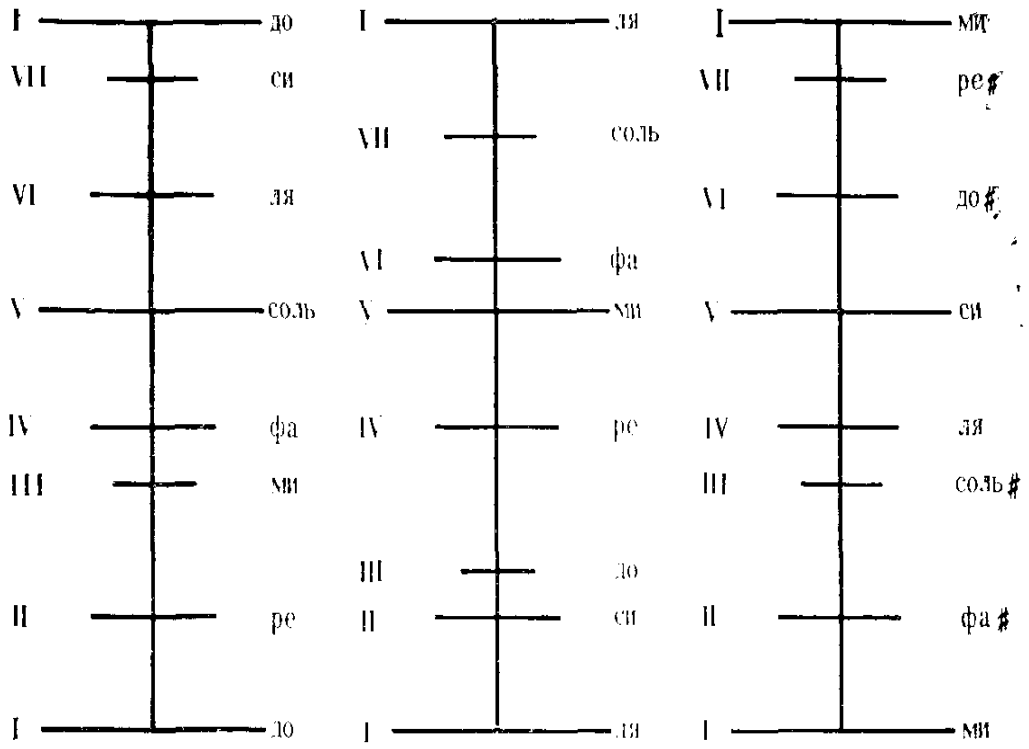
1. **Пение «по руке».** Пальцевая система чешского профессора Ф. Лысека. «Нотным станом» служит левая рука поющего, а указательный палец правой руки показывает местонахождение звуков:

Учащиеся повторяют движения за руководителем, показывая на этом импровизированном нотоносце различные звуки.

Сначала даются упражнения самые простые в пределах первых трех ступеней. Затем упражнения усложняются, расширяется их диапазон, прибавляется VII ступень. После этого включаются IV и V ступени.

После того, как участники овладеют свободным пением «по руке», можно перейти к нотной записи.

2. **Болгарская столбица**. Создана в 20-е годы Б. Тричковым. Большими черточками на столбице обозначаются устойчивые ступени, меньшими - неустойчивые. Расстояние между нотами, образующими тон, на столбице в два раза шире расстояния между нотами, образующими полутон. С правой стороны около каждой черточки стоят слоговые названия нот, а слева для наглядности добавляются цифровые обозначения ступеней. После нескольких упражнений цифры не выписываются, так как учащиеся обычно хорошо ориентируются по столбице и без них:



Необходимо, чтобы хористы хорошо усвоили, где устойчивые и где неустойчивые ступени. В процессе опевания различных ступеней закрепляется слуховое ощущение мажорного лада.

Хорошо усвоив на практике мажорный звукоряд и закрепив приемы пения «по руке», по болгарской столбице и непосредственно по нотам, можно перейти к освоению минорного звукоряда.

Хотя уже с первых занятий при разучивании репертуарных произведений учащиеся встречаются с минором, это носит чисто практический характер: певцы узнают минорную окраску по слуху, который улавливает колористическое различие в минорных и мажорных песнях. Осмысленное понимание структуры минорного лада приходит позднее, после выполнения специальных упражнений, например: учащимся предлагают спеть в до мажоре I, VI, I и III ступени, а затем последовательно III, II, I, VII и VI ступени. Таким образом, совершается естественный переход от знакомой мажорной тональности до в минорную тональность ля. Сначала знакомство с минорным ладом осуществляется на его натуральном виде. Только после основательного закрепления натурального минора можно перейти к изучению гармонического и мелодического видов.

Параллельно с усвоением натурального минорного лада закрепляется мажорный лад. Частые сопоставления мажора и минора помогают быстрее их освоить. Поэтому полезно пение упражнений в одноименных тональностях.

Учащиеся должны с помощью болгарской столбицы понять строение мажорного и минорного лада (мажор: тон, тон, полутон, тон, тон, тон, полутон; натуральный минор: тон, полутон, тон, тон, полутон, тон, тон). Знание структуры поможет пению в различных тональностях несложных упражнений, а затем отрывков из знакомых или изучаемых песен. Руководитель показывает и называет необходимую ступень, а хор поет ее с названием нот.

На этом этапе еще нет самостоятельного, осознанного пения по нотам, но уже создаются определенные предпосылки для перехода к чтению нот «с листа». Постепенно надо расширять круг тональностей, в том числе осваивать многозначные тональности. Подход к ним должен вестись через пение на основе ладового тяготения. Здесь можно снова обратиться к столбице, на которой, как отмечалось, справа выписываются слоговые обозначения нот со всеми имеющимися в тональностях знаками. Руководитель показывает нужную ноту, а участники поют ее. После исполнения нескольких упражнений в тональностях до двух знаков в ключе целесообразно перейти к пению в тональностях с тремя, четырьмя и большим количеством знаков. При этом сначала определяется и интонируется тоническое трезвучие. Затем оно одевается неустойчивыми звуками с разрешением в устойчивые.

Пение упражнений по столбице может пригодиться в работе над двухголосием. Тогда с помощью двух указок (желательно разного цвета) руководитель показывает направление мелодий для первого и второго голосов.

3. **Метод ладовой сольмизации, основанный на воспроизведении различных ступеней лада**. Дается настройка в одной из тональностей, удобной по диапазону, например, в до миноре (тональности вслух не называть). Руководитель предлагает спеть I ступень (с закрытым ртом), затем III, V и т. д. (называя различные ступени) в разных комбинациях по принципу постепенного усложнения.

После пения в «неизвестных» тональностях, как это уже делалось в упражнениях мажорного лада, учащимся называют I ступень определенной тональности. С помощью руководителя они определяют звуки остальных ступеней (в этом им помогает знание схемы натурального минора) и поют их.

Так во взаимосвязи сочетается релятивный прием с абсолютным звуковысотным воспроизведением нот.

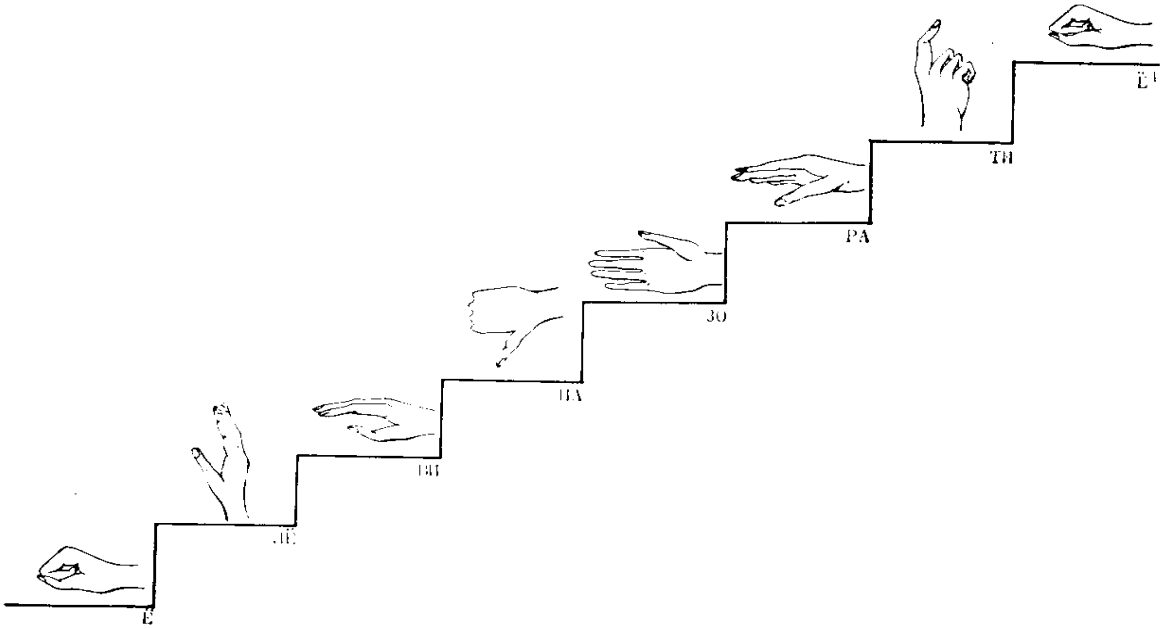
Профессор Эстонской государственной консерватории Хэйно Кальюстэ предложил следующие названия сольмизационных слогов, соответствующие названиям нот абсолютной системы:

до ре ми фа соль ля си до ре ми фа соль ля.
е ле ви на зо ра ти ё — мажор
минор — *ра ти ё ле ви на зо ра*

Предложенные для относительного пения и восприятия слоги обозначают лишь ступень того или иного звукоряда. Таким образом, ступень *ё* (то есть I ступень) может находиться на любой высоте нотного стана. В момент прохождения ступени *ё,* равной, скажем, звуку *ля,* изучается ключ «ё», располагающийся на высоте ноты *ля*.

Некоторые хормейстеры ограничиваются пением названия ступеней: I ступень - поется «раз», II ступень - «два» и т. д.

4. **Ручные знаки**. Они помогают певцам усвоить отличительные черты каждой ступени лада.



«Первая ступень: рука, сжатая в кулак и вытянутая вперед, фиксирует устойчивую ступень.

Вторая ступень: кисть руки приподнята, подчеркивая движение от I ступени ко II ступени.

Третья ступень: рука свободно парящая, кисть вытянута вперед. Образуется как бы „крыша" двух предыдущих ступеней.

Четвертая ступень: кисть руки с вытянутым указательным пальцем опущена, тем самым, фиксируя тяготение IV ступени к относительно устойчивой III ступени.

Пятая ступень: рука находится в вертикальном положении, большой палец несколько поднят. Положение руки подчеркивает устойчивость V ступени.

Шестая ступень: кисть руки опущена, пальцы вытянуты вниз, подчеркивая тяготение VI ступени к V ступени.

Седьмая ступень: кисть руки поднята с вытянутым вверх указательным пальцем, подчеркивая тяготение VII ступени к I ступени.

В зависимости от положения той или иной ступени ручные знаки выполняются на различной высоте (на уровне головы, груди и *пояса—Л. Ш.)»*[3].

Ручными знаками можно передать темп, ритм, характер музыки, что помогает активизировать слуховое восприятие. Используя систему ручных знаков, можно попробовать с хористами выполнить устный диктант; например: «педагог молча показывает ручными знаками мелодию, а ученики запоминают ее и затем поют относительными и абсолютными названиями, либо на нейтральный слог также с показом ручных знаков. Такое упражнение развивает внутренний слух, внимание, память. Другая форма: педагог поет мелодию на нейтральный слог без показа ручными знаками, а участники хора, запомнив ее, поют с показом ручными знаками. Этим они проявляют понимание ладовой функции звуков мелодии» (Куцанов В.А.).

Ручные знаки помогают хормейстеру в работе над строем, интонацией: жест руки ладонью кверху обозначает «тон вверх», ладонью вниз - «тон вниз», небольшое движение указательным пальцем вверх - «полутон вверх», вниз - «полутон вниз».

Ручные знаки могут быть удобным средством закрепления навыков двухголосного пения. Для этого первый голос поет по ручным знакам левой руки руководителя, а второй - одновременно поет по правой руке. Чтобы занятия прошли успешно, руководителю необходимо отлично освоить самому технику ручных знаков.

5. **Ритмические слоги**. Они чрезвычайно полезны в начальный момент освоения различных вариантов ритмических групп. Удобные в вокальном отношении, ритмические слоги «используются и для пропевания ритма мелодии, что помогает учащимся лучше закреплять ритмический рисунок без

---

[3] Струве Г.А. Хоровое сольфеджио. - М., 1976.

отрыва от звуковысотности, начиная от сравнения четвертей и восьмых и доходя до сложных ритмических комплексов. При этом на первом этапе отпадает необходимость математического деления целой при сопоставлении ровных четких шагов (четверть) и легкого бега (восьмые). Слова „шаг" и „бег", использующиеся на первых занятиях при чтении простейшего ритма, в скором времени заменяются на постоянные ритмические слоги *та* и *ти-ти*. Тщательная работа над ритмическими слогами приводит к тому, что ученики привыкают к быстрой реакции на ритм, представляя и запоминая его сразу во фразе, предложении. Этому способствует навык «приговаривания» ритмическими слогами в момент проигрывания мелодии и анализа ее на слух.

«Приводим таблицу основных ритмических групп с соответствующими им ритмическими слогами:

— та („шаг")

— ти – ти („бегать")

— се (пауза)

— тири–тири

— ти – тири

— тири–ти

— ти та ти (синкопа)

— таа

— тааа

— таааа

— тайри (этот слог удобнее, чем тийри, хотя тийри правильнее)

— се

— ти – таи

— ри – таи

— ти – ти – ти

— та – та – та

В размерах 6/8 и 3/8 каждая ритмическая доля читается в два раза шире (восьмая - *ти* становится *та* и т. д.). Производные группы с этими ритмами читаются соответственно предложенным слогам.

Более сложные ритмические группы специальными ритмическими словами не читаются. К этому времени отпадает надобность в этом» (Куцанов В.А.).

Все вышеуказанные приемы руководитель может применять в своей музыкально-теоретической работе с самодеятельным хором, выбирая те из них, которые наиболее соответствуют особенностям состава коллектива (уровню его музыкальной подготовленности, возрастным и другим особенностям).

Работа хормейстера требует серьезной теоретической и музыкально-слуховой подготовки, владения методикой музыкального воспитания хористов. Особенно важную роль приобретают знания руководителя в области методики преподавания музыкальной грамоты и сольфеджио.

Рассмотрим **один из возможных методов обучения** самодеятельных певцов элементарным основам музыкальной грамоты и сольфеджио[4].

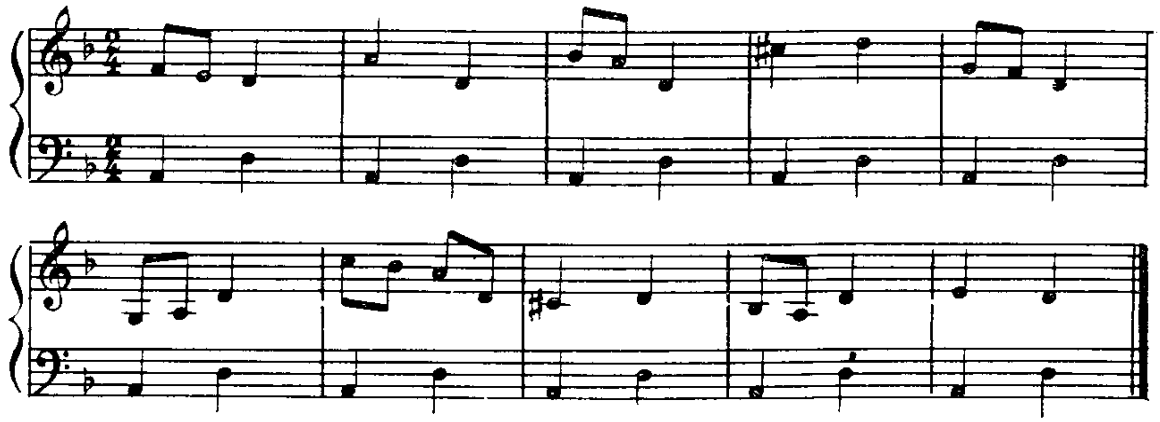
Суть методики сводится к тому, чтобы развить у певцов музыкальный слух путем постоянной работы над ладовыми тяготениями. Ощущение ладотонального строя произведения - это главная предпосылка для чистой интонации. Оно складывается из ощущения тоники и тяготения каждого отдельно взятого звука к этой тонике. Поскольку наиболее ярким и запоминающимся является тяготение доминанты к тонике, то, очевидно, и начинать обучение целесообразно с выработки ощущения пятой ступени, умения услышать, распознать ее.

Такой ладофункциональный принцип обучения дает возможность развивать у учащихся острое чувство лада, интонации - необходимейшие

[4] Предлагаемая методика музыкально-теоретического обучения апробирована преподавателем-сольфеджистом В.В. Кирюшиным. Он же является автором попевок и специальных упражнений, использованных в данном разделе.

навыки в хоровом пении. Каждый новый навык, выработанный в процессе пения и слушания соответствующего упражнения, обязательно находит выход в повседневной исполнительской хоровой практике коллектива. Поэтому во время пения произведений руководитель должен в обязательном порядке акцентировать внимание участников хора на тех местах, в которых встречаются изученные ранее или изучаемые в настоящий момент звукосочетания. Например, как только хористы освоили функциональное соотношение между V и I ступенями лада в разных тональностях и могут безошибочно осознать его и определить на слух, руководитель должен подкрепить это характерное звучание иллюстрацией конкретной песни программы хора, в которой встречается данное сочетание звуков. При пении соответствующего примера необходимо поддержать его гармоническим сопровождением на фортепиано.

Ниже даны примеры всех основных тонико-доминантовых диатонических тяготений:



Даже такое подыгрывание - не всего аккорда, а только его баса - помогает воспринять и прочувствовать функциональные связи, способствует развитию функционального слуха - основы, на которой будет проводиться дальнейшее обучение.

Для изучения предлагается минимальный набор попевок-стереотипов, в которых ярко проступает характерность каждого звука и всей попевки в целом. При исполнении и запоминании начального звука попевки, его специфического интонирования в каждом новом варианте попевки у учащихся быстро подготавливается слух и мышление к самостоятельному сольфеджированию. Заучивая типичные интонационные обороты, которые, как правило, встречаются почти в каждой мелодической структуре, участники хора на основе выработанных слуховых впечатлений начинают

постепенно свободно ориентироваться в музыкальном материале своего репертуара. Каким же способом заучивается попевка?

Руководитель несколько раз пропевает ее сначала сам, а затем вместе с хористами. Когда он убедится в том, что попевка “легла на слух”, он предлагает им проинтонировать ее, но только после того, как он споет или сыграет любую другую ступень. Должен получиться своеобразный диалог между руководителем и всеми участниками. Например, руководитель поет (играет) ноту *соль,* а певцы отвечают ему выученной остинатной попевкой. Он поет ноту *си-бемоль,* они в ответ - прежнюю попевку. Руководитель исполняет по своему желанию любую другую ноту (интонируются отдельно взятые ступени выше или ниже исполняемой учащимися попевки), они же должны всегда отвечать одной и той же остинатной попевкой, которая от многократного повторения прочно входит в память. В этом упражнении отрабатывается механизм слухового восприятия и точного воспроизведения характерной интонации на заданной высоте.

После того, как преподаватель убедится, что упражнение крепко усвоено, он предлагает участникам хора спеть любые ступени, подыгрывая эти звуки на инструменте; при этом учащиеся все время возвращаются к интонированию остинатной попевки, которая по необходимости может тоже подыгрываться на инструменте (в том случае, если учащиеся забывают ее в новой для них музыкальной ситуации). Для большей уверенности в проведении такого “диалога” с учащимися хормейстеру рекомендуется поупражняться предварительно самому, интонируя за себя и за “партнера”.

Музыкально-теоретический процесс обучения, как и всякий другой, требует времени, так как освоение музыкальной теории происходит не только с помощью слухового аппарата, чисто физиологически, но и интеллектуально, в процессе осознания музыкально-теоретического материала. Здесь торопиться нельзя.

Руководителю надо быть готовым к тому, что первые занятия в связи с большим объемом теоретического материала займут, естественно, несколько больше времени в сравнении с последующими.

Приступая к музыкально-теоретическим занятиям, руководитель должен помнить следующие обязательные условия.

1. Участники хора должны обладать минимально развитым слухом, хотя бы на уровне умения повторить заданный руководителем звук, мотив (в противном случае методика занятий должна быть несколько иной).

2. Руководитель должен хорошо знать основы музыкальной грамоты и владеть элементарными навыками игры на каком-либо музыкальном

инструменте. Последнее условие необходимо для того, чтобы руководитель мог в нужном случае хотя бы одноголосно подыграть хору на инструменте. Особенно это важно на начальном этапе, когда участники еще слабо ощущают функциональную характерность мелодий, трудно переключаются из мажорного лада в минорный и наоборот.

3. Непременным условием является пение по расписанным партиям, даже в том случае, когда участники хора еще слабо разбираются в нотной записи. Для чего это делается? Зрительные впечатления от графического, наглядного изображения в сочетании со слуховыми навыками дают гораздо больший эффект, и певцы довольно быстро приобретают навык пения нот с листа. В этом случае музыкально-теоретические знания получают добротную практическую поддержку.

Организовать расписывание нот нетрудно. Для этого необходимо руководителю либо его помощнику - участнику хора, знающему нотное письмо, заранее заготовить по одному-два образца каждой хоровой партии, а затем дать задание всем певцам скопировать для себя свою партию. Каждый хорист должен приобрести нотную тетрадь, специально предназначенную для записи партии разучиваемых произведений.

4. Особо заучивать названия нот не надо. Они запоминаются в процессе изучения отдельных попевок, мелодий, упражнений, которые заранее выписываются на доске. На начальных занятиях следует обязательно и систематически подписывать названия нот в приводимых примерах - до того времени, когда учащиеся будут твердо наизусть определять названия нот. Для запоминания нот в басовом ключе достаточно поменять скрипичный ключ на басовый, тогда каждый записанный пример с тоникой *до* будет читаться как попевка с тоникой *ми.*

Наиболее трудные места для наглядности полезно выделить цветным мелом.

5. В качестве упражнения-распевания (исполняемого по тонам или полутонам вверх и вниз) можно использовать разученную попевку. Особую ценность приобретает такое сольфеджирование, при котором интонация остается прежней, а высота изменяется, ноты называются другие (попевка интонируется на различной звуковой высоте). Если диапазон некоторых попевок неудобен всем певцам, их можно петь в зависимости от голосов, не только в предложенной октаве, но и на октаву выше или ниже, либо исполнять лишь регистрово-однородной группой певцов (например, только альтами и басами или только сопрано и тенорами).

6. Большое значение в процессе усвоения музыкально-теоретических основ имеет наглядность, личный показ руководителя, его иллюстрация основных положений, нотных примеров (это - показ голосом или показ рукой направления движения мелодии; здесь может пригодиться метод пения “по руке”, ручные знаки).

На первых занятиях для более точной и наглядной фиксации ритмического рисунка, пульса мелодии руководитель отстукивает доли такта, тем самым заостряя внимание певцов на метроритмической стороне примера. Убедившись, что хористы ощутили, осознали равномерную пульсацию, руководитель просит их повторить то же самое. Первоначально заданные примеры медленно сольмизуются (прочитываются с ритмическим рисунком, но не интонируются). Затем постепенно в ходе занятий темп сольмизирования должен все более возрастать.

Если позволяют условия и если есть необходимость в постепенном освоении метроритмического раздела музыкальной грамоты, его можно начать изучать методом ритмических слогов (четверть - “шаг”, восьмая - “легкий бег”, четверть - та, восьмая и т.д.).

Примерный план-программа музыкально-теоретических занятий с хором приводится в книге Шаминой Л. «Работа с самодеятельным хоровым коллективом». - М.: Музыка, 1985.

Е.А. Гончарова “Музыкально-слуховое развитие детей[5]”

Содержание

1.1. Музыкальный слух и его сущность. Особенности слухового восприятия человека.
1.2. Основные пути развития звуковысотного слуха на основе ладовых и внедадовых представлений.
2.1. Роль ритма в жизнедеятельности человеческого организма.
2.2. Методы развития чувства ритма.
3.1. Обучение пению по нотам.
3.2. Методы относительной сольмизации.
4.1. Хоровое сольфеджио - форма слухового развития детей.

[5] Лекция по курсу "Методика детского хорового воспитания и образования" для студентов дирижерско-хоровой специализации. - Кемерово, 1996. – 27 с.

4.2. Влияние правильного певческого воспитания на формирование вокального слуха.
Список рекомендуемой литературы.

1.1 Музыкальный слух и его сущность. Особенности восприятия человека.

Музыкальный слух явление сложное, состоящее из следующих взаимосвязанных компонентов: звуковысотного, мелодического слуха, чувства лада, метроритма, гармонического слуха.

Б. Теплов в книге "Проблемы индивидуальных различий" дает развитое определение мелодическому слуху: это "есть качественное своеобразие восприятия мелодии, проявляющееся в особенностях самого восприятия, в узнавании и воспроизведении мелодий и в чувствительности к точности интонаций". В основе мелодического слуха лежит ладовое чувство, т.е. связь звуков, а не отдельных интервалов. "Ладовое чувство есть эмоциональное переживание определенных отношений между звуками"[6].

Гармонический слух - это "переход от простого ощущения к сложному, переход от восприятия единства к восприятию единства и множества одновременно"[7].

Можно говорить о других сторонах слуха: о чувствительности к тембру (тембровый слух), о динамическом слухе, полифоническом, однако, эти стороны слуха не являются определяющими.

Физиологической основой формирования музыкального (звуковысотного) слуха является образование условно-рефлекторных связей между слуховым и двигательным анализаторами. Решающая роль в этом принадлежит моторному звену - вокальным движениям, причем по мере овладения способностью точно вокализировать звуки, дети начинают слышать их подлинную высоту. Мышечные ощущения от работающей голосовой системы становятся для испытуемых индикатором высоты. Таким образом, голос человека формируется и развивается под влиянием слуха и для слуха.

Слуховое восприятие - это первый этап приобретения певческого навыка, усвоение той акустической нормы, которой будет подчинена в дальнейшем вся работа по налаживанию мышечной деятельности голосового аппарата. Поэтому большую роль играет выбор правильного эталона

---

[6] Теплов Б.М. Избранные труды. Т.1. - М.: Педагогика, 1985. - стр. 110.
[7] Там же, стр.133.

звучания, к которому следует стремиться в вокальной работе. Слух является фундаментом всех музыкальных способностей, а особенно голоса.

Остановимся на отдельных особенностях нашего слухового восприятия. Одной из особенностей нашего слуха, отличающей его, например, от зрения, является то, что ухо не может подобно глазу, удерживать на 0,2 секунды полученное ощущение. На этом свойстве нашего зрения построен принцип кино, когда отдельные кадры сливаются в один общий поток ощущений. Если бы ухо обладало таким качеством, то звуки бы наслаивались один на другой, и получилась бы какофония. Поэтому музыканты для углубления слуховых ощущений обучаются способу исполнения legato.

Другая особенность слуха - сравнительно быстрая истощаемость нервной энергии слухового органа при получении однообразных по силе и высоте звуковых ощущений. Вот почему эстетическим критерием оценки художественного исполнения является разнообразие нюансировки, принцип динамического контраста, так как при однообразном звучании слух очень быстро адаптируется и восприятие притупляется. При восприятии звукового раздражителя, постоянного по высоте, ухо тоже быстро утомляется. Поэтому более красивым и богатым по тембру воспринимается на слух голос певца с "вибрато".

Следующая особенность нашего слуха заключается в его становлении в растущем организме ребенка. Закономерностью является тот факт, что на ранних стадиях развития слуховая функция отличается повышенной чувствительностью. У человека, предположительно, этот период совпадает со становлением речевой функции, т.е. от рождения до 3-4-х лет. Поэтому очень важна проблема организации музыкальной среды для ребенка. Чем раньше усвоен человеком какой-либо рефлекс, тем он прочнее и труднее поддается переделке.

Вышеперечисленные особенности слухового восприятия на основе научных данных рассмотрены в книге Г.П. Стуловой "Развитие детского голоса в процессе обучения пению".

В начале обучения формирование певческих навыков происходит под контролем слуха руководителя хора. Однако с первых занятий главная задача хормейстера - подключить слуховой контроль детей над звучанием своего голоса и хора в целом через активизацию их слухового внимания.

В чем же заключается специфика музыкального слуха? Большинство исследователей сходятся в том, что *музыкальный слух - это слух звуковысотный*, в отличие, например, от тембрального слуха. "Музыкальный

слух по самому существу должен быть звуковысотным, иначе он не будет музыкальным", - пишет Б. Теплов в книге "Проблемы индивидуальных различии".

В процессе сравнения высоты звуков развивается звуковысотная чувствительность. На начальном этапе развития музыкального слуха и развития навыков различения высоты - они имеют общий путь. Затем, в результате некоторых видов деятельности, звуковысотная чувствительность развивается до очень высоких степеней (как, например, слух настройщика). Чувствительность к различию высоты характеризуется порогом различения высоты и выражается в центах (сотые доли темперированного полутона). Звуковысотная чувствительность развивается с возрастом, повышается в результате музыкальных занятий и может быть быстро и значительно улучшена благодаря несложным и коротким упражнениям. У большинства людей величина порогов различения высоты в средних октавах находится в пределах 6-40 центов, исключительно высокая чувствительность - 1-3 цента, низшая - 200 центов и ниже. Средний порог чувствительности у скрипачей - 8-17 центов.

Научные исследования показали, что в течение дошкольного возраста происходит интенсивное развитие звуковысотной чувствительности. Уже на первом году у детей могут быть образованы элементарные условные рефлексы на звуки определенной высоты, но это свидетельствует лишь об определенных задатках к музыкальному развитию, а не о том, что ребенок обладает музыкальным слухом. Музыкальный слух должен сформироваться в процессе развития ребенка в условиях созревания его голосового аппарата под детерминирующим влиянием условий жизни и воспитания.

По характеру восприятия высоты звуков музыкальный слух разделяется на *относительный и абсолютный*. Относительный музыкальный слух - это способность воспроизводить и воспринимать звуки, интервалы, их ладовые взаимоотношения только сравнительно с заданной тональностью или с данным звуком. Абсолютный слух - это способность узнавать и воспроизводить высоту звуков без сравнения с каким-либо исходным звуком.

В практике чаще встречается относительный музыкальный слух, который у способных детей при систематических занятиях музыкой может развиться в пассивный абсолютный слух. Это означает способность узнавать высоту звука, базируясь на тембровых критериях. Человек, обладающий таким слухом, узнает звуки, воспроизводимые определенным инструментом, но при этом не может воспроизвести самостоятельно отдельные звуки или тональности.

1.2 Основные пути развития звуковысотного слуха на основе ладовых и внеладовых представлений.

Утверждению ладового принципа в работе с детьми способствовало строго научное определение понятий "музыкальный слух" и "ладовое чувство", а также обоснование их места и роли в развитии музыкальных способностей ребенка, данные Б. Тепловым в его книге "Психология музыкальных способностей".

В основе музыкального мелодического слуха лежат ладовое чувство и музыкальные представления. Само ладовое чувство проявляется в том, что "все звуки мелодии воспринимаются в их отношении к устойчивым звукам лада, в результате чего каждый звук приобретает своеобразное качество, ладовую окраску, характеризующую его степень устойчивости и характер его тяготения" (Б. Теплов).

Физиологические основы ладового чувства заключаются в следующем: экспериментально доказано, что звуки низкие, сильные, продолжительные создают в клетках мозга очаги возбуждения более значительные. При наличии разной силы очагов возбуждения, очаги более значительные перетягивают возбуждение из менее значительных. Процесс перетягивания возбуждения является физиологической основой ладового тяготения.

Ладовое чувство связывает звуки между собой, приводя их в определенную систему. Очевидно, что истинно музыкальные представления могут возникать только на основе ладового переживания мелодии. Именно поэтому наиболее естественным и легким способом является интонирование мелодии на основе ладового отношения звуков.

Различают две разновидности музыкального слуха: *внешний музыкальный слух и внутренние слуховые представления*. Внутренний музыкальный слух не нуждается в опоре на внешнее звучание. Хороший внутренний слух ассоциируется с высокой степенью профессионального музыкального слуха.

Первый этап развития слуховых представлений - период, в который учащийся воспроизводит высоту звука только с поддержкой на инструменте.

Второй этап характеризуется постепенным увеличением силы слуховых представлений, выражающихся в воспроизведении высоты звука a cappella.

Третий этап - это развитие внутреннего воспроизведения, средством развития является активная и беззвучная работа голосовых связок. Высший этап слуховых представлений - слуховое воображение.

Анализ ладовых слуховых представлений показывает, что они подразделяются на два самостоятельных вида: усвоение каждой ступени, как таковой, и усвоение интервала между последовательно воспроизводимыми звуками. Формирование слуховых представлений того и другого вида зависит от ладовой сложности музыки. В ясных в ладовом отношении диатонических мелодиях воспроизведение осуществляется на основе ступеневых представлений, в сложной с хроматизмами музыке большую роль играют интервальные представления.

Практика показывает, что чем лучше развиты у учащихся ступеневые представления, тем точнее воспроизводятся интервальные слуховые ощущения. Поэтому развитие музыкального слуха следует начинать с формирования ступеневых слуховых представлений.

При этом для обучения необходимо правильно систематизировать музыкальный материал.

Физиологические преимущества мажорного трезвучия, его месторасположение в основании натурального ряда обертоновой шкалы помогли мажору завоевать главенствующее положение в музыкальной практике. "Минорный лад рассматривается как стереотип, самостоятельность его утверждается благодаря антагонизму с мажором" (М.Б. Блинова). Поэтому работу по формированию ладового чувства у детей надо начинать с мажора. Кроме того, выбор лада определяется степенью его использования в музыкальной практике. Мажор и минор - такая ладовая основа отражает естественный ход музыкального развития наших детей.

На первоначальных занятиях используются упражнения на усвоение звукоряда, построенного на 3-5 нижних ступенях лада. Т. Котляревская-Крафт систематизирует эти упражнения по усвоению интонаций в определенном порядке: *зо-ви* - м.3 на третьей ступени, затем интонация шестой-пятой-третьей ступеней, далее шестой-пятой-первой и далее добавляются вторая, четвертая, седьмая ступени.

По особенностям и трудностям усвоения ступеневые представления подразделяются на 4 группы:

1. слуховые представления устойчивых диатонических ступеней: 1-3-5,
2. слуховые представления неустойчивых диатонических ступеней: 2-4-6-7,
3. слуховые представления хроматически изменяемых ступеней с изменением вида лада:6,7,
4. слуховые представления собственно хроматических ступеней: в мажоре - -2, +2, +4, в миноре -2, +4, +6.

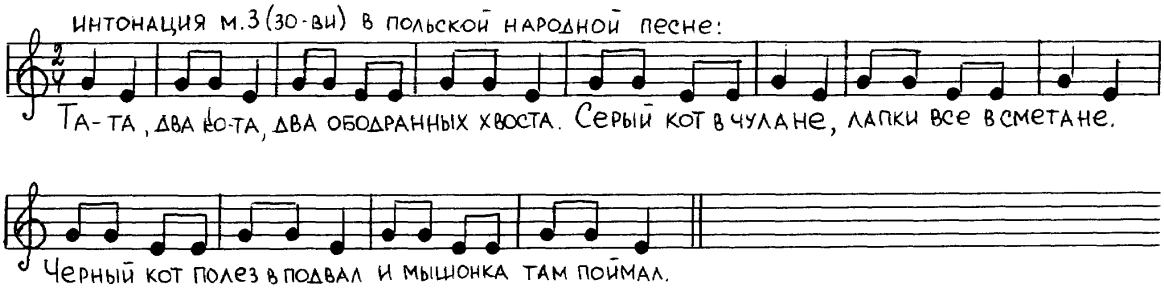
Работа над неустойчивыми звуками всегда идет с соответствующим разрешением в тонику, в устойчивые звуки.

В работе по выработке навыков интонирования ладовых отношений музыкальных звуков необходимо применять прием противопоставления, что способствует более прочному усвоению навыков. "Любое упражнение по сольфеджио должно состоять из двух частей - двух интонаций, противопоставляемых одна другой" (Д.Е. Огороднов).

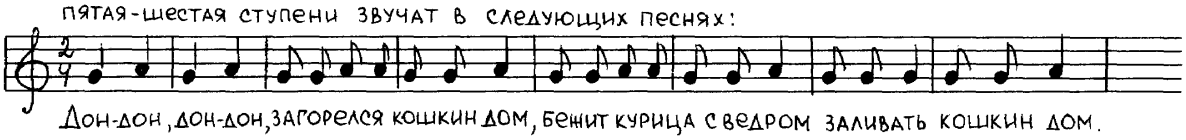
Последовательность усвоения интервалов основывается на их постепенном увеличении. Но интонирование секундовых соотношений для ребенка труднее, чем терций, "поскольку звуки интервала, очень близкие по высоте друг другу, создадут почти совпадающие зоны иррадиации, вследствие чего дадут ощущение не двух, а одного, но фальшивого звука" (иррадиация - область распространения очагов нервного возбуждения) (Блинова). Тритон и октава - самые неустойчивые интервалы после простых. Хроматические интервалы усваиваются после простых диатонических. К усвоению октавы можно приступить раньше.

Другой способ усвоения интервалов связан с прочным усвоением тона и полутона. Т.е. б. 3 интонируется как 1+1 тон, малая – 1/2 т. или наоборот. Подобным образом осваивается кварта. Квинта, секста, септима усваиваются параллельно с соответствующими аккордами на их основе: сначала интонируется аккорд, а затем интервал. образующий крайние звуки. Увеличенная кварта интонируется на основе последовательности трех тонов, а уменьшенная квинта на основе уменьшенного трезвучия.

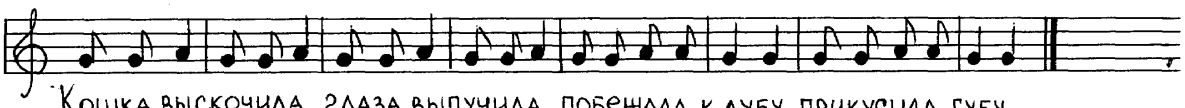
В качестве упражнений лучше всего использовать художественные образцы, взятые из фольклора: народные песни и прибаутки. Например, на одной ноте можно петь прибаутки "Андрей-воробей", "Барашеньки", "Сидит ворон на дубу" и др.



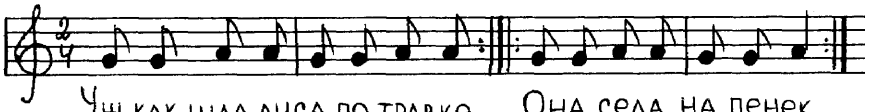
пятая-шестая ступени звучат в следующих песнях:



Дон-дон, дон-дон, загорелся кошкин дом, бежит курица с ведром заливать кошкин дом.

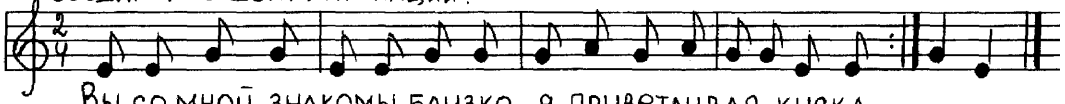


Кошка выскочила, глаза выпучила, побежала к дубу, прикусила губу.



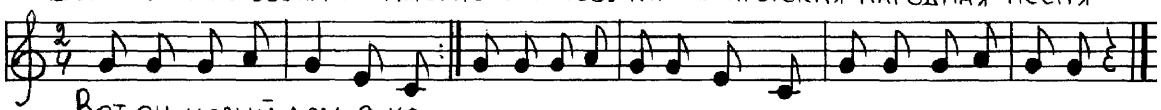
Ну как шла лиса по травке, нашла грамотку в канавке.
Она села на пенек и читала весь денек.

соединение двух интонаций:



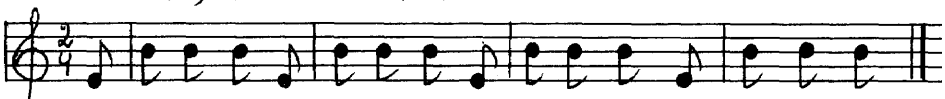
Вы со мной знакомы близко, я приветливая киска.
Кверху кисточки на ушках, когти спрятаны в подушках. МЯУ.

движение по звукам мажорного трезвучия: венгерская народная песня



Вот он, новый дом, я хо-
-зяин в доме том. Приходите, поглядите, в новом доме погостите.

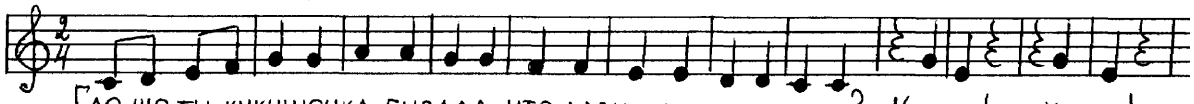
интонация 1-5 ступени:



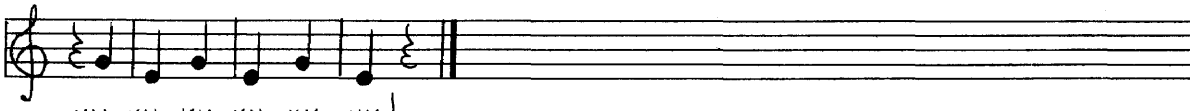
Кудахчут куры во дворе: кудах-тах-тах, кудах-тах-тах.

В следующих песнях отрабатывается поступенное движение по гамме.

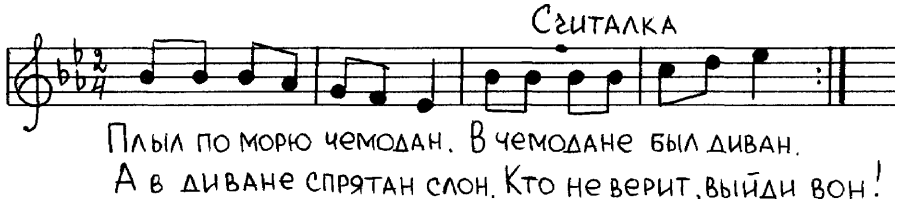
русская народная песня

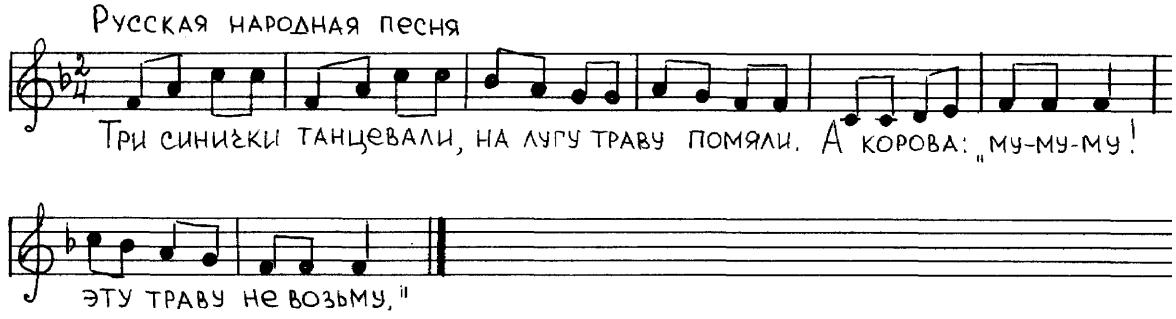


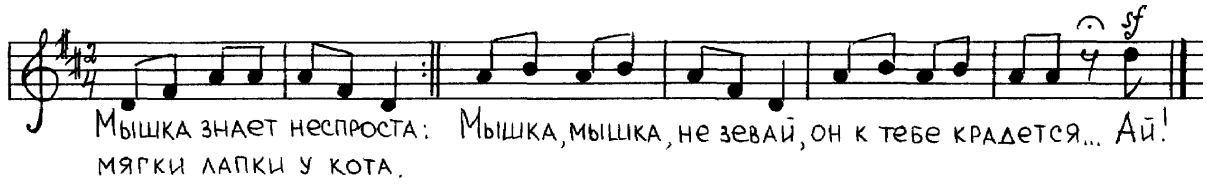
Где же ты, кукушечка, бывала, что давно не куковала? Ку-ку! Ку-ку!



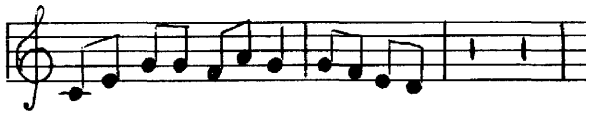
ку-ку, ку-ку, ку-ку!



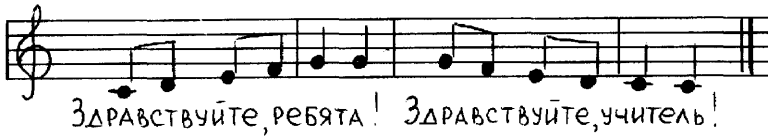


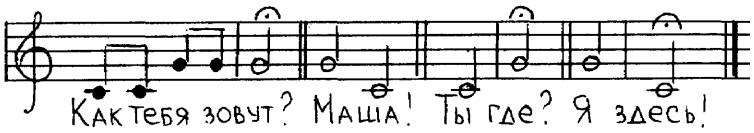


Важно на начальном этапе выработать у детей ощущение тоники, как опоры звучания, ощущение устойчивых и неустойчивых ступеней. Поэтому рекомендуется прием допевания незаконченной мелодии до тоники. Например:

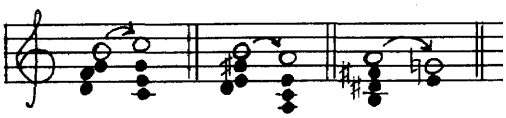


Импровизация «ответа» к «вопросу», построенная на пройденных или изучаемых интонациях:



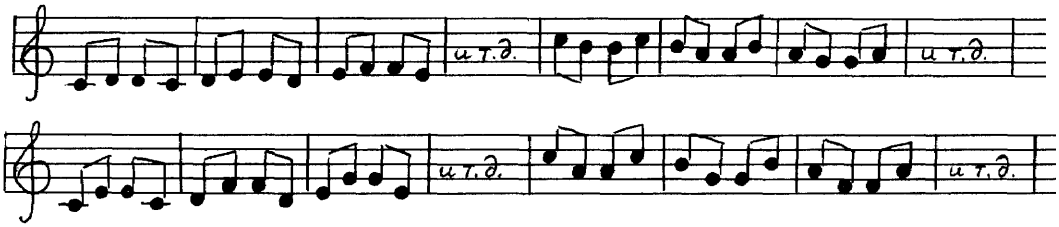


Предлагается пение неустойчивых звуков в ближайшие устойчивые, интуитивное разрешение верхнего звука аккорда, например Д7 с обращением:

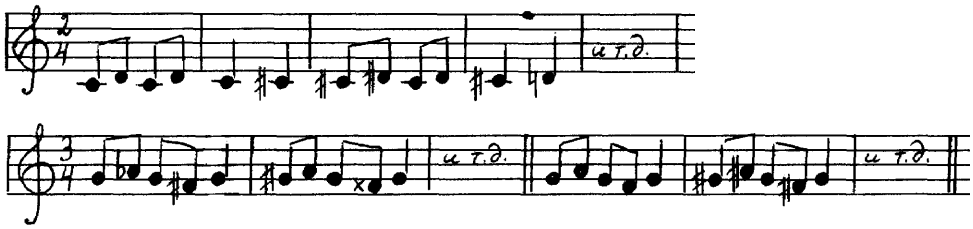


Далее внимание детей обращается на различие между мажором и минором. Полезно пропевание попевок в одноименном и параллельном мажоре и миноре.

Для слухового укрепления ладотональности полезно пение диатонических секвенций с использованием прорабатываемых мелодических и ритмических оборотов, а также секвенций, составленных из различных интервалов. Например:

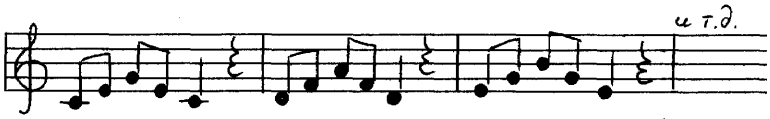


На пройденных нотных примерах, используя наглядный материал, например, "столбицу", дети должны освоить на слух и интонировать тон и полутон, их местоположение в ладу и интонирование, как в ладу, так и вне лада. В хоре желательно пение следующих упражнений, построенных по принципу секвенций:

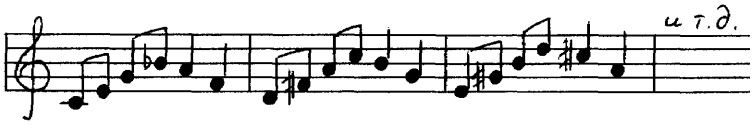


По мере изучения теоретического материала, учащиеся исполняют «интонационные блоки», составленные из звуков трезвучий и их обращений.

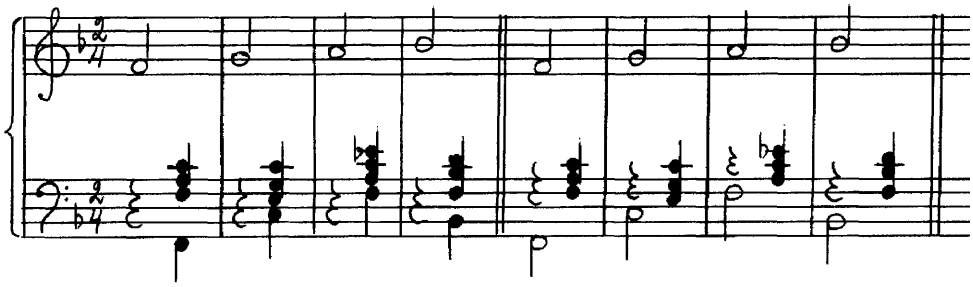
Трезвучия:



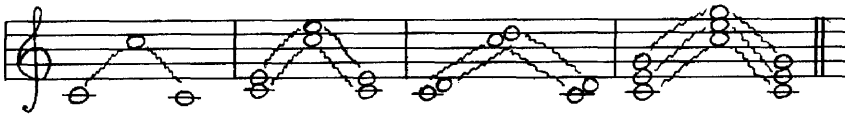
Д 7:



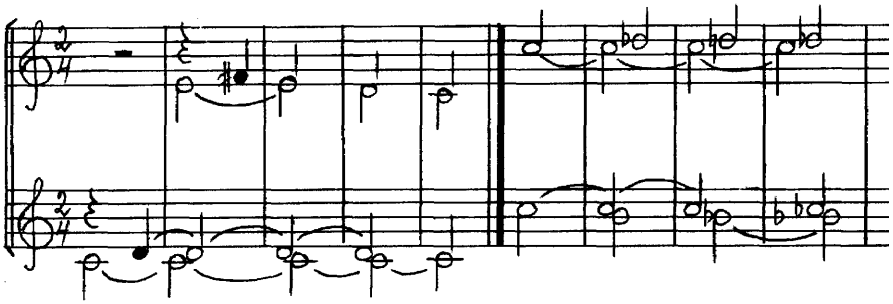
Пение гамм с гармонической поддержкой необходимо чередовать с пением без сопровождения. Сопровождение можно варьировать, оставляя голос как бы без поддержки:



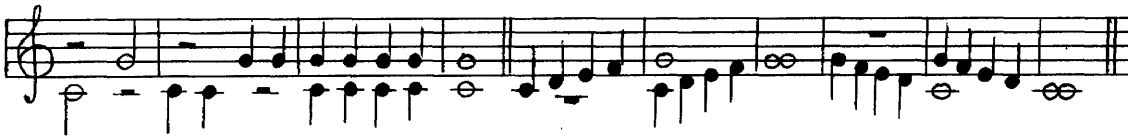
Развитию ладового чувства способствует упражнение на глиссандо, исполнительский прием «Веер» – прием раскладывания голосов. Основной вид глиссандо на октаву:



«Веер» – это исполнение аккорда (созвучия) в мелодическом изложении с поочередным задержанием каждого голоса. По такому принципу можно «раскладывать» любые звукосочетания.

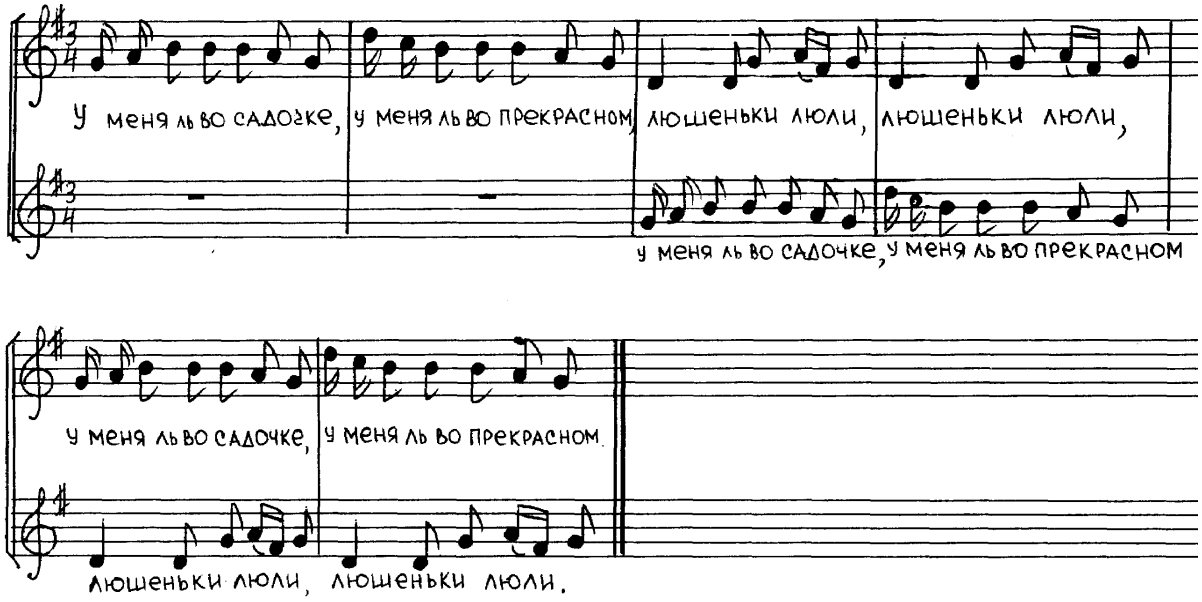


Уже на первой ступени обучения у детей необходимо воспитывать навыки многоголосного пения. Работе над многоголосием, развитию гармонического слуха посвящена в курсе лекций отдельная тема. Поэтому коротко остановимся на данном вопросе, учитывая его значение в занятиях хоровым сольфеджио, в хоровом пении. На начальном этапе полезны упражнения, основанные на каноническом принципе:

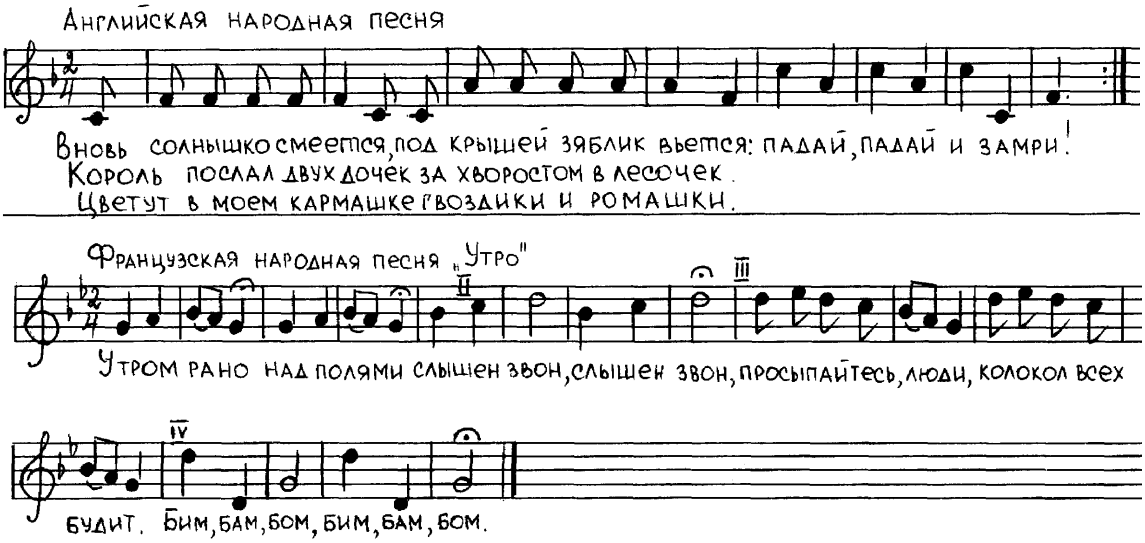


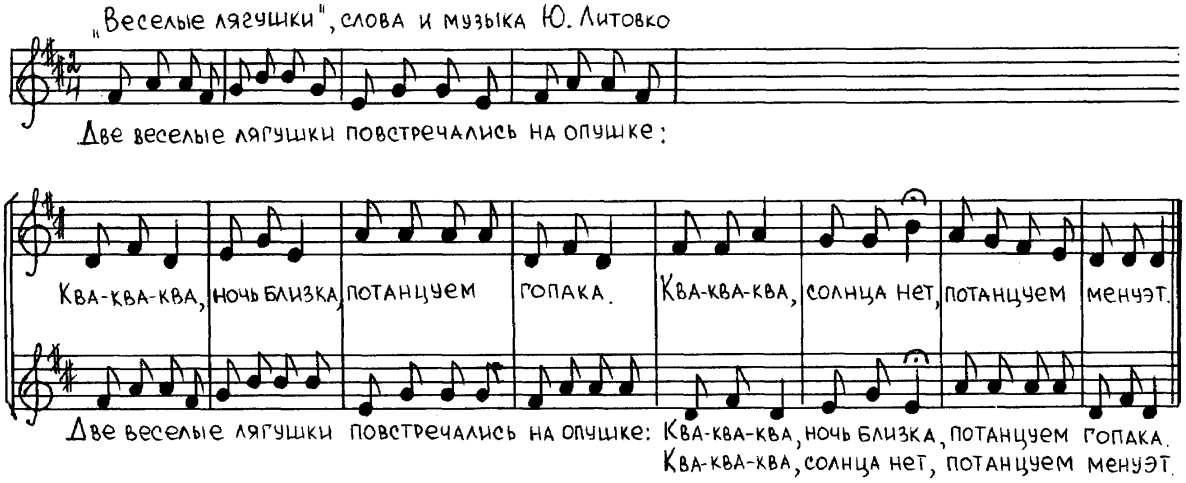
В качестве образцов можно использовать народные песни, например, каноны:

«У меня ль во садочке»



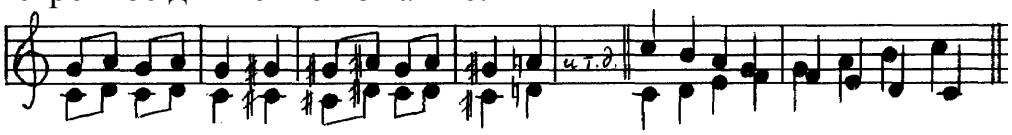
«Вновь солнышко смеется»



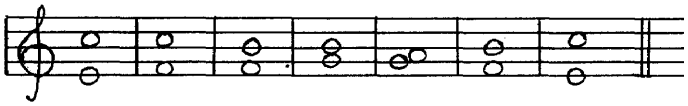


В распевании хора включаются упражнения, основанные на параллельном движении кварт, квинт.

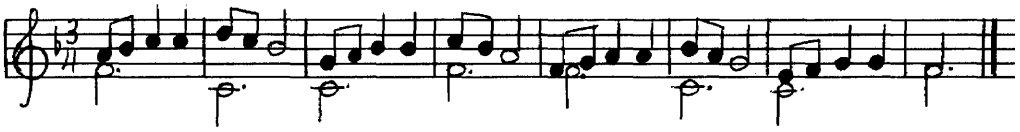
Встречное движение по гамме:



Следующий этап: исполнение цепочки интервалов по голосам с предварительным анализом созвучий:

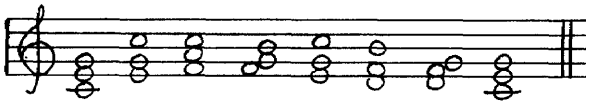


Необходимо использовать упражнения на основные функции лада:



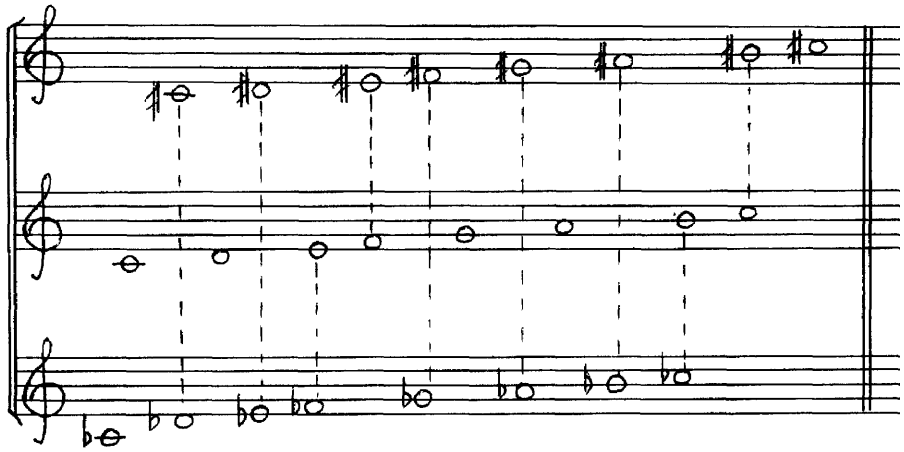
В старшем хоре большинство упражнений связаны с разучиваемым репертуаром.

Появляются новые упражнения, состоящие из аккордовых последовательностей, типа:



Включается альтерация ступеней, отклонения. Хоровому исполнению обычно предшествует детальный анализ функций- аккордов.

Вне лада можно петь различные интервальные, аккордовые сочетания, используя указку и следующую таблицу:

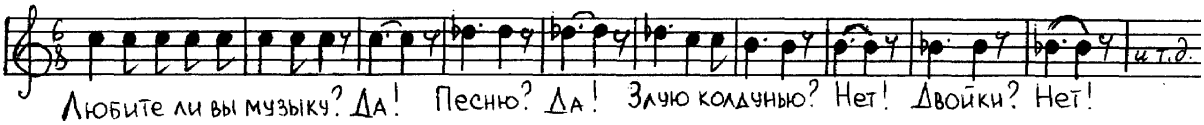


Приобретение всех вышеперечисленных навыков должно осуществляться при ведущей роли эмоционального начала - это необходимое обязательное условие творческой работы, особенно на начальном этапе. Передовые современные методисты Т. Котляревская-Крафт, Б. Шатковский, В. Кирюшин строят свою работу, опираясь на различные творческие методы обучения. Через игру, знакомые детям образы, эти педагоги помогают понять зависимость и соотношение звуков, развивают музыкальные способности детей, интерес к музыке. Поэтому на уроках хора, сольфеджио необходимо использование игровых моментов, инсценировок, рисования, привлечение других видов искусства.

Для детей игра - это серьезная деятельность. Игра идеально мобилизует эмоции ребенка, внимание, интеллект, служит превосходной двигательной разрядкой. Игровой урок требует от педагога организаторских умений: принимая участие во всех игровых ситуациях, он тем самым руководит игрой. Любое задание на уроке можно обыграть.

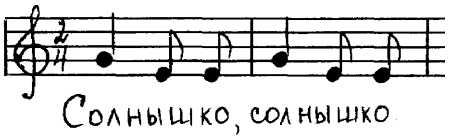
Усвоению поступенного или скачкообразного движения мелодии помогает игра в "звучащий ряд" или "живые ноты". Дети, 6 человек (можно меньше), становятся друг за другом, изображая звукоряд. Как только учитель коснется кого-либо - тот поет свою ноту. Остальные ребята контролируют правильность звучания каждой ноты, тем самым мобилизуется их внимание. Дирижеров можно выбирать из ребят.

Игра в "вопрос-ответ" способствует развитию звуковысотного слуха, ощущению движения по полутонам. Учитель поет простую мелодию на одной ноте - это вопрос. Дети на той же звуковой высоте, на которой остановился учитель, поют по руке: да или нет.

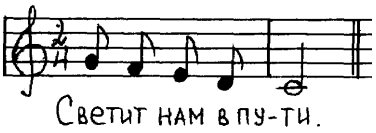


Вопросы придумываются экспромтом. Игра бывает непродолжительной, чтобы дети не устали и не потеряли интерес.

А вот другая игра на развитие музыкального слуха и музыкальной памяти. 'Музыкальная команда" из 6-8 ребят вызывается на середину класса перед хором. У руководителя мяч, который он поочередно бросает каждому из участников команды и одновременно поет небольшую попевку со словами:

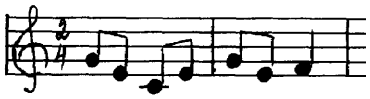


Ребенок, которому брошен мяч, должен поймать его и тут же бросить руководителю, одновременно повторив попевку. Затем игра может продолжаться, при этом поется новая попевка.



Правильно или неправильно отвечают участники команды, это решают остальные хористы. После всех ответов подсчитывается количество очков.

Далее игра может усложняться: теперь поются короткие мелодии без слов, но с названием нот.



После того, как один ребенок повторяет попевку, другому предлагается продолжить ее. Игра достигает кульминации тогда, когда роль ведущего поочередно выполняют наиболее способные дети и сами придумывают попевки как с текстом, так и с названием нот.

Интервалы лучше усваиваются как на слух, так и с названиями, если поиграть с детьми в музыкальную игру "Волк и козлята". Мама - спокойная и добрая коза Октава. У козы шестеро козлят: самому старшему 6 лет, его зовут Секста, пятилетний - Квинта, четырехлетний - Кварта, трехлетний - Терция, двухлетний - Секунда, самый маленький - Прима. Волка - Септиму - дети узнают сразу по резкости, напряженности звучания. На фортепиано проигрывается 2-3 интервала в разных регистрах: козлята бегают по лужайке. Дети отгадывают - кто за кем бегает. Неожиданно появляется волк. Козлята бегут домой: дети снова отгадывают, кто за кем бежит. Наконец все дома. Коза считает (проигрываются все интервалы, кроме одного). Дети должны услышать, кого нет. Но вот слышится недостающий интервал, значит, козленок

прибежал домой. Игру можно варьировать, давая детям возможность самим составить рассказ.

Музыкальных игр множество, предстают они в разнообразных формах: движение, танец, песня-игра и т.д. В играх хорошо использовать наглядные пособия. Педагогическая ценность игр в том, что они открывают перед ребенком путь применения полученных знаний в жизненной практике.

2.1 Роль ритма в жизнедеятельности человеческого организма. Методы развития чувства ритма.

В музыке все высотные взаимоотношения звуков неотделимы от их временной организации, а, следовательно, развитие интонационного слуха и чувства метроритма должно вестись одновременно. Все физиологические процессы в природе, человеческом организме происходят в определенном ритме. Б. Теплов говорит, что ритм в музыке воспринимается всеми клетками организма. Эмоциональный отклик на ритм является простейшим проявлением музыкальности.

Чувство ритма имеет ту же физиологическую природу, что и ладовое чувство. Звуки сильные и продолжительные создают в клетках мозга очаги более значительные, слабые и короткие поглощаются сильными очагами. Поэтому с физиологической точки зрения в мелодии имеет место три вида тяготения: эвуковысотное, ритмическое и метрическое. Необходимо, чтобы поначалу они не вступали между собой в противоречие: тоника на слабой доле, раздробленная сильная доля, так как это усложняет развитие лещового чувства у ребенка. Если тоника будет помещена не на сильной доле, а на слабой и коротким звуком, то она потеряет свойство устойчивости. Раздробленная сильная доля также теряет свойство сильной доли. В понятии чувства метроритма следует различать несколько сторон: ощущение равномерности движения (чувства метра), ощущение размера (чередование ударных и безударных долей), осознание ритмического рисунка.

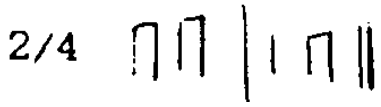
Обязательным условием ритма является наличие акцентов, т.е. сильных раздражений. На ощущение сильных долей влияют различные музыкальные факторы: смена гармонии, рисунок мелодии, фактура, изменение динамики и т.д.

Чувство ритма в основе имеет моторную природу. Восприятие ритма обычно включает те или иные двигательные реакции. Это могут быть видимые движения головы, руки, ноги или не проявляющиеся внешне движения голосового, речевого, дыхательного аппарата, мышц грудной клетки. В воспитании и развитии чувства ритма значительных успехов достигают те, кто опирается в своей работе на теорию швейцарского

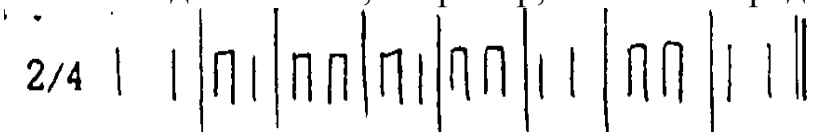
музыканта Жака Далькроза, который первым понял активную двигательную природу музыкально-ритмического чувства.

При игре на инструментах этому способствует моторный процесс исполнения. В сольфеджио используют ходьбу, хлопки, дирижирование, танец, другие движения.

Один из начальных приемов - метрическая пульсация при помощи равномерного отстукивания одной рукой (например, четвертными), а ее дробление - восьмыми, другой рукой. Одновременно с этим голосом воспроизводится ритмический рисунок. Хормейстер предлагает и сам исполняет ритмический рисунок. Затем его воспроизводят дети. Вначале он может быть равен двум тактам:



Подобные ритмические рисунки полезно строить, опираясь на текст знакомых детям песен, например, польской народной песни «Про кота»:



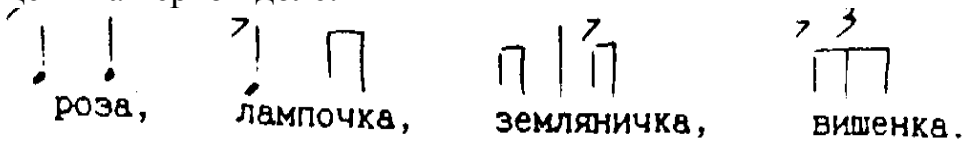
Добиваясь строгой метричности, очень важно использовать в работе разные темпы упражнений.

Каждая ритмическая фигура должна быть, прежде всего, освоена на слух, затем проработана в нотописании и арифметически осмыслена.

Занятия ритмикой помогают детям физически ощутить ритмы: так – связывают с ровным шагом, - с бегом, - с подскоком и т.д.

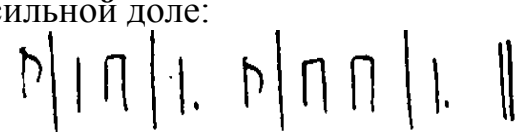
Очень удобно и выразительно использование ритма слоговыми обозначениями по относительной системе, исполняемое без звучания, говорком. За каждой длительностью, ритмом закреплены определенные слоговые названия: - дон, - дили, - дон-ли, - зи-ка, - ди-бом-ли, - та-зи-ка, - гусь т.д.

Чрезвычайно важно воспитание у детей ощущения правильной группировки с закреплением в навыках записи. Здесь хорошо провести аналогию со словами, состоящими из ударных и неударных слогов, делая акцент на первой доле:

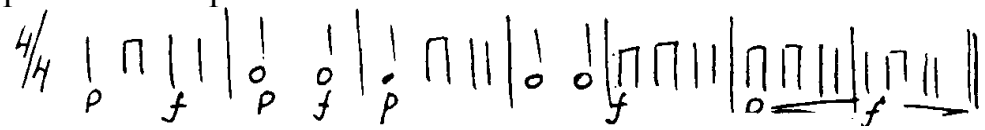


Образцы речевых упражнений должны служить стимулом для нахождения собственных примеров. Для изучения простых ритмов могут использоваться различные слова, которые произносятся сначала последовательно, затем ритмические фигуры делятся между группами учащихся, которые произносят их одновременно. Таким образом, создается "комплементарная" ритмика (дополняющая ритмика). Ее примеры в большом разнообразии представлены у Карла Орфа в книге "Система детского музыкального воспитания Карла Орфа" под редакцией Л. Баренбойма. Все эти ритмы выполняются с притопами, хлопками вместе с произношением текста, а в итоге - без текста. Распределение заданий между детьми меняется. В дальнейшей работе освоение ритмических фигур переносится на различные инструменты: •звоночки, треугольники, барабаны, бубны, маракасы и др. Ритмические упражнения можно усложнять, ритмизуя отдельные предложения, поговорки.

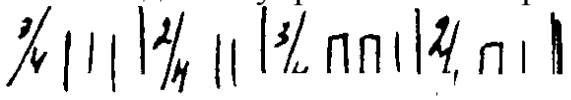
Постепенно вводятся более сложные ритмические группы, появляется затакт. Дети должны почувствовать устремленность затакта к сильной доле:



Рекомендуется игра в ритмическое эхо (повторение заданного ритма), при этом нельзя допускать никакой паузы. Интересна игра "Эхо" с применением различных нюансов:



Данная игра полезна для подготовки учащихся к импровизации, в данном случае педагог и ученик меняются ролями: ученик прохлопывает первую половину - педагог отвечает. Другой вид упражнений: на заданный ритм придумать текст или мелодию, то есть речевое творчество или мелодизация заданных ритмов, сочинение мелодических ритмических дополнений. Первоначально объем мелодий ограничен до квинты-сексты. Полезно давать упражнения с переменными размерами:



Необходимая форма работы над ритмом - это исполнение канона с выстукиванием или вышагиванием ритма своего голоса каждой группой, исполнение остинатных ритмических фраз под аккомпанемент педагога.

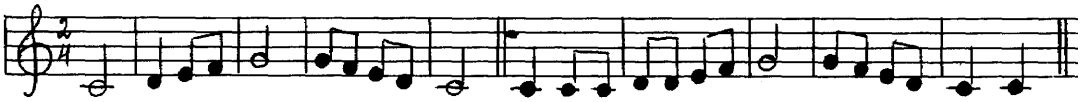
Данные упражнения подготавливают детей к импровизации и творчеству, развивая их музыкально-творческие навыки, являющиеся средством воспитания музыкального слуха.

3.1 Обучение пению по нотам.

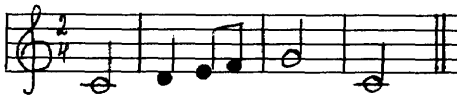
Обучение нотной грамоте - составная часть всей работы хорового коллектива. Умение петь по нотам есть умение вокально воспроизводить мелодию на основе произвольного оперирования слуховыми представлениями, при этом отсутствует опора на слуховое восприятие мелодии. Отсюда видна роль внутреннего слуха, музыкальных представлений и становится ясным, что необходима предварительная подготовка, определяющая содержание и качество музыкальных представлений. Условие их развития - доступное для ребенка пение. Уже по этой причине развитие вокальной моторики, совершенствование певческой деятельности голосового аппарата в целом имеет важное значение в деле обучения пению по нотам.

Существенное значение в обучении пению по нотам играет зрительное восприятие. Поэтому важен подбор упражнений, опирающихся на восприятие и воспроизведение ясных в ладовом отношении мелодических оборотов. За основу берется попевка, выученная на память, доступная пониманию учащихся. Попевка должна соответствовать вокальным возможностям детей, выявлять лад, быть простой по интонационной, ритмической структуре, по графическому изображению. В основном это попевки на 2-5 ступенях или на звуках мажорного трезвучия в прямом восходящем и нисходящем движении. Первоначальная задача заключается в ее вокальном освоении, с использованием графического изображения, с показом рукой , пением по ручным знакам или по "руке", которая служит нотным станом. Попевки интонируются детьми сначала на основе их субъективных музыкальных представлений. Но постепенно в опыте пения, соединенном с усвоением понятий "выше", "ниже", на одной высоте, с применением двигательных, графических изображений, с приобретением знаний о типах мелодического движения - все это более тесно связывается с выражением в нотной записи. Для того, чтобы дети лучше различали направление мелодического движения, необходимо обратить их внимание на звучание начального и конечного звука каждой фразы, на графическую характеристику мелодии. Полезно сопоставить фразы. На этой стадии применяются вспомогательные формы упражнений, из которых основным являются музыкально-слуховой диктант. В хоре рекомендуется чаше использовать форму устного диктанта, письменный вид - крайне ограниченно. Варьирование основной попевки, взятой для диктанта, первоначально касается изменений звуковысотных, а не ритмических, лишь в конце фразы возможно удлинение звука. Простейшие видоизменения попевки связаны:

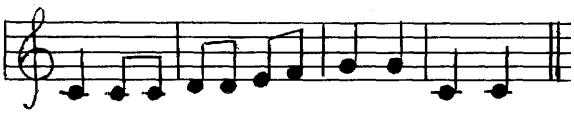
1. с повторение ступеней при сохранении движения мелодии



2. с сокращением объема попевки



3. с соединением того и другого изменения



Нотная запись разучиваемых песен должна служить действенной опорой для точного интонирования и лучшего запоминания мелодий.

3.2 Методы относительной сольмизации.

В последние годы в практике музыкально-слухового воспитания детей значительно шире используются различные методы и приемы, выработанные в ходе экспериментальных исследований как в нашей стране, так и заимствованные из практики музыкального воспитания других стран.

Использование при обучении сольфеджио и музыкальной грамоте игровых приемов, наглядности в таких методах, как "относительная сольмизация", "болгарская столбица", "ручные знаки", "пение по руке", делают их особенно эффективными для детей младшего школьного возраста. Эти методы таят в себе большие возможности для развития творческого воображения, активности детей на занятиях.

Многие современные преподаватели в области начального сольфеджио отметили большое удобство использования подвижной тоники, так как она дает возможность исполнения одной и той же мелодии в разных тональностях, лад дается вне связи с тональностью, обобщенно. Лад создается из отдельных типичных интонаций. Каждая ступень получает свой символ (название), свое конкретное воплощение в ручном знаке и относительной записи. Так как соотношение ступеней во всех тональностях одинаково, то начальный этап развития детей протекает в любой удобной для пения тональности. В принципе в практике и абсолютная, и относительная системы использовались одновременно. Мы давно используем понятия «вводный тон», «тоника» и т.д., цифровые обозначения ступеней.

Система относительной сольмизации (релятивная) была разработана в начале 40-х годов 20 века венгерским композитором З. Кодаем и основывается на принципе всеобщего детского музыкального воспитания.

Весь процесс обучения строится на народно-песенном материале, до 10 лет дети прочно овладевают навыками относительной сольмизации, постепенно в обучении подходят к абсолютному сольфеджио, эти два метода сливаются, органически образуя единую методику музыкально-слухового воспитания.

Для усвоения различных ступеней лада на сольфеджио широко используется метод ладовой сольмизации. Каждая ступень лада получает свое название. За основу взяты слоговые названия, разработанные профессором эстонской консерватории Хейно Кальюстэ:

ДО	РЕ	МИ	ФА	СОЛЬ	ЛЯ	СИ
Ё	ЛЕ	ВИ	НА	ЗО	РА	ТИ

Начинать рекомендуется с м.3 "зо-ви" - "зов кукушки", затем переходить к трихордам, тетрахордам, постепенно расширяя звукоряд. Названия ступеней лада помогают создавать слуховые представления этих ступеней. Использование метода "ручных" знаков ладовых ступеней помогает детям усвоить наглядно отличительные черты каждой ступени лада. Ручными знаками можно передавать темп, ритм, характер музыки, благодаря чему активизируются как слуховые, так и моторно-мышечные ощущения детей. Развитию внутреннего слуха, внимания способствует игровой момент.

Первая ступень - рука, сжатая в кулак, фиксирует устойчивую ступень.

Вторая ступень - кисть руки приподнята, подчеркивая движение от ступени ко второй.

Третья ступень - рука, свободно парящая, кисть вытянута вперед, как бы крыша 1 и 2 ступени.

Четвертая ступень - кулак с вытянутым вниз указательным пальцем, фиксирует тяготение 4 к 3 ступени.

Пятая ступень - рука в вертикальном положении, большой палец приподнят.

Шестая ступень - кисть руки опушена, пальцы вниз, подчеркивается тяготение 6 к 5 ступени.

Седьмая ступень - кисть руки поднята вверх указательным пальцем, подчеркивается тяготение 7 к 1-ой (см. рисунок на стр. 27).

Очень удобно применение на сольфеджио в условиях хора метода "пение по руке", где нотным станом служит левая рука поющего, а правая показывает местонахождение ступеней. Метод привлекает простотой, сочетанием зрительного, слухового и двигательного компонентов.

После свободного пения по руке можно перейти к нотной записи. Наглядно изображает звукоряд "звукоряд-лесенка". С помощью

"болгарской столбицы", созданной болгарским учителем Борисом Тричковым, дети хорошо усваивают строение мажорного и минорного лада, сочетание тонов и полутонов. Большими черточками на "столбице" обозначаются устойчивые ступени, меньшими - неустойчивые. Тоны обозначаются расстоянием в два раза шире, чем полутоны. Справа около каждой черточки стоят слоговые обозначения ступеней, слева - цифровые. Устойчивые ступени выделяются красным цветом (см. рисунок на стр. 25).

Пение упражнений по "столбице" с помощью двух указок помогает в работе над двухголосием.

Интересно и полезно в целях развития ритмических навыков использовать методы и приемы ритмического воспитания выдающегося немецкого педагога и композитора К. Орфа, в основе которой лежит стимулирование творческой активности детей. Только через активную музыкальную деятельность можно развить у детей ритмическую свободу. Поэтому на начальном этапе предпочтение должно отдаваться фольклору, в котором ритмическая организация связана с движением. Наиболее просты для разучивания, исполнения игровые хороводные песни "Со вьюном я хожу", "А мы просо сеяли", "Во поле береза стояла" и др.

4.1 Хоровое сольфеджио – форма слухового развития детей.

В условиях работы с детским хором обучение музыкальной грамоте и сольфеджио необходимо вести в тесной связи с хоровыми занятиями.

Учитель на уроках хорового сольфеджио должен постоянно воспитывать у детей умение петь. Основная задача хорового сольфеджио - выработка навыков чистой и выразительной интонации, приведение хора к унисону на основе правильных вокальных навыков: опертое дыхание, свободное звукообразование, пение legato, распевное, без форсирования, четкая артикуляция. При вокализации упражнений, гамм на слоги, гласные - учитель следит за правильным формированием звука, не допускает вялого, едва слышимого, маловыразительного пения. Сольфеджирование примеров должно быть полноценным и красивым. Вокально-правильное пение - залог чистой интонации, оно способствует музыкально-слуховому развитию детей в хоре.

Через вокально-хоровые упражнения и хоровое сольфеджио дети практически овладевают той суммой музыкально-теоретических знаний, слуховых навыков, которые они используют в дальнейшей работе над репертуаром хорового класса. Они поют в виде упражнений звукоряды, трезвучия, аккорды, интервалы и тут же знакомятся с определением пропетого упражнения. Таким образом дети постигают теорию, опираясь на собственную практику - пение.

Цель упражнений - формирование у учащихся навыков многоголосного пения, пения a cappella.

В хоровом сольфеджио выделяется несколько тем из курса обычного сольфеджио. Методическая работа по хоровому сольфеджио на всех ступенях обучения должна вестись по трем направлениям:

— развитие мелодического и гармонического слуха,

— развитие ладофункционального слуха,

— развитие чувства ритма.

Условно весь материал хорового сольфеджио разделяется на три возрастные группы: подготовительный и младший хор, средний, старший хор. Весь материал курса изучается на основе разучиваемых произведений и предваряет работу над репертуаром. Необходимое условие: преемственная связь между сольфеджио и хоровым сольфеджио, обучение хористов игре на инструментах.

Общие советы по методике проведения занятий:

— 10-20 минут упражнения хорового сольфеджио на каждом занятии хора или отдельно 30 минут занятий по музыкальной грамоте в неделю;

— все упражнения пропеваются, пользуясь методическими приемами работы вокальных упражнений, то есть пение в высокой певческой позиции при правильном звукообразовании на опертом дыхании;

— хоровое сольфеджио должно быть неразрывно связано с вокальной работой хорового коллектива;

— большое место в хоре занимает чтение нот с листа;

— хоровое сольфеджио - комплекс музыкальных приемов и упражнений всего лучшего из музыкальной литературы.

Занятия музыкой, начинаемые в игровой форме, с каждым годом становятся для детей все более серьезными и значительными. Ничто другое, кроме пения, как считал З. Кодай, не способно развить звуковысотный слух. Но пение должно быть увлеченным, осознанным.

4.2 Влияние правильного певческого воспитания на формирование вокального слуха.

В механизме вокально-слухового воспитания участвует не только слуховой орган, но и другие жизненно важные органы, в первую очередь, мышечное чувство. Термин "вокальный слух" более широкое понятие, чем просто "музыкальный слух".

В.П. Морозов в своей книге "Вокальный слух и голос" пишет, что сущность вокального слуха в умении осознавать принцип звукообразования. В.П. Морозов впервые наиболее полно раскрыл понятие "вокальный слух" и экспериментально доказал, что его физиологической основой являются условно-рефлекторные связи.

Вокальный слух имеет прямое отношение к восприятию певческого голоса и к его воспроизведению. При воспроизведении мышечное чувство становится ведущим ориентиром способа звукообразования. Постепенно в процессе пения за конкретным мышечным ощущением закрепляются определенные слуховые, зрительные, резонаторные и другие ощущения. Правильное звукообразование, как и восприятие другого певца, сопровождается ощущением мускульной комфортности, удобства. Основная задача учителя в развитии вокального слуха у детей - сделать эти чувства и ощущения осознанными.

Вокальный слух помогает установить основные качества певческого голоса: интонацию, динамику, тембр, дикцию, - понять, какие недостатки в работе голосового аппарата являются причиной нарушения вокальной интонации. Вокальный слух - это хорошо развитая сенсомоторная координация всех мышц голосового аппарата.

В вокальной работе с детьми необходимо обращаться к различным их ощущениям, заимствуя характеристики звучания из области зрительной, слуховой, осязательной, ибо, как пишет Морозов: "При обучении певца необходимо обучать не только слух, но и все другие чувства".

Систематический анализ звучания певческого голоса развивает у детей очень тонкие вокально-слуховые ощущения. А это является кратчайшим путем к собственному воспроизведению правильного певческого звука.

Возникая в процессе певческой деятельности, вокально-слуховые ощущения сами развиваются и дают возможность совершенствовать певческую деятельность. В этой диалектической взаимосвязи видна необходимость формирования вокально-слуховых представлений для развития детского голоса. Поэтому развитие музыкально-слуховых ощущений должно лечь в основу методики работы с детским хором.

Рекомендуемая литература:

1. Абелян Л., Гембицкая Е. Детский хор Института художественного воспитания Академии педагогических наук СССР. - М.: Музыка, 1976.
2. Блинова М.П. Физиологические основы ладового чувства. // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.1. - Л.: Музгиз, 1962.
3. Вопросы методики воспитания слуха: Сб. статей. / Отв. ред. Островский А. - Л.,1975.
4. Воспитание музыкального слуха: Сб. статей. В.2. / Отв. ред. Агажанов. - М.: Музыка, 1977.
5. Вейс П.Ф. Воспитание музыкой. По системе Кодая. (Обучение детей музыке в Венгрии). – М.: Советская музыка, 1975.

6. Гейнрихс С.И. Музыкальный слух и его развитие. - М.: Музыка, 1978.
7. Давыдова Е. Методика преподавания сольфеджио. М.: Музыка, 1986.
8. Кееринг О.П. Детский хор. - Л.: ЛГИК, 1991.
9. Морозов В. Вокальный слух и голос. - М.: Музыка, 1965.
10. Огороднов Д.Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе: Методическое пособие. - Л.: Музыка, 1972.
11. Оськина С. Внутренний музыкальный слух. - М.: Музыка, 1977.
12. Струве Г. Хоровое сольфеджио. - М.: Музыка, 1976.
13. Стулова Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. - М.: Прометей, 1992.
14. Система детского воспитания Карла Орфа. / Под ред. проф. Л.А. Баренбойма. - М.: Музыка, 1969.
15. Теплов Б. Проблемы индивидуальных различий. - М.: 1961.
16. Теплов Б. Избранные труды. Т.I. - М.: Педагогика, 1985.

Тема 11. Работа дирижера над хоровым произведением

Работа над произведением – основное содержание всей творческой деятельности дирижера и хорового коллектива.

Три этапа работы:

1. Самостоятельное изучение (подготовка к работе с хором).
2. Репетиционная работа с хором.
3. Концертное исполнение.

1 этап. Предварительное выучивание партитуры - сложный и кропотливый процесс. В него входят:

- умение выразительно, «по хоровому» играть партитуру на фортепиано;
- тщательно разобраться в голосоведении с позиций всех элементов хоровой звучности - ансамбль, строй, дикция, нюансы, агогика и пр.;
- выработать собственные внутреннеслуховые представления;
- обдумать дирижерскую «аппликатуру» в связи с показом вступлений и снятий хоровых партий, выявления в фактуре необходимой тембровой звучности;
- создать логически завершенный интерпретационный план сочинения;
- продумать репетиционный план работы над сочинением.

Игра партитуры «по хоровому» предполагает не только общемузыкальные требования, но имеет специфические особенности. Legato как основной прием вокального звуковедения осуществляется прежде всего пальцами («пальцевое legato») и в редких случаях - педалью, когда хоровая фактура не умещается в руках. При игре аккордовой фактуры верхний голос выделяется от остальных ровно настолько, чтобы были ясно слышны оставшиеся голоса, при этом среди оставшихся голосов предпочтение должно быть отдано низкому голосу. В полифоническом изложении рельефно выявить линию движения каждого голоса. В момент проигрывания партитуры любого склада дирижер должен слышать каждый голос - это умение слышать ему пригодится позже на репетициях.

Чрезвычайно важно в момент работы дирижера над партитурой соотнести сложность фактуры избранного хорового произведения с составом хоровых исполнителей, чтобы учесть все возможные для певцов неудобства, если таковые есть. Дирижер обязан знать в произведении вокально-интонационные трудности всех хоровых голосов, уметь исполнить любой голос, как со словами, так и сольфеджируя. Также не помешает дирижеру навык одновременного пения одного голоса и игры на фортепиано другого. Пение голосов всегда должно быть вокально правильным, интонационно чистым. При выучивании гармонических вертикалей звуки аккорда поются от нижнего голоса к верхнему с повторением всех удвоенных тонов. Здесь также важно наработать внутреннеслуховой навык объединения звуков в единый аккорд.

Выучивание произведения наизусть является главным условием успешного хода репетиций. «Дирижер должен знать партитуру настолько, чтобы дирижировать только наизусть. Внимательное наблюдение за исполнителями и свобода от нотного текста должны стать необходимым условием его работы как руководителя», - писал Г. Шерхен в «Учебнике по дирижированию».

Изучив тщательным образом голосоведение в произведении, дирижер намечает основные этапы репетиционной работы над ансамблем, звуком, строем и прочими компонентами хоровой звучности. В результате внимательной и упорной работы над партитурой дирижер создает в своих слуховых представлениях некое «идеальное» звучание этой партитуры, определенное выполнением всех составляющих ее элементов. Это обстоятельство имеет решающее значение как для дирижера, так и для хора в репетиционных творческих исканиях.

В работе с хоровой партитурой рекомендуется уделять пристальное внимание анализу хоровой партитуры. В нем фиксируются особенности

исполняемого произведения, исполнительский план, приемы и методы его разучивания.

Проводится тщательная предварительная подготовка нотного материала: проверка точного соответствия тексту партитуры, наличие цифровых или буквенных обозначений разделов произведения.

2 этап. Делится на 3 фазы:

1. Знакомство коллектива с произведением, чаще всего за роялем (заинтересованность, рассказ о произведении, о теме, идее, содержании, об авторе).
2. Процесс технического освоения. (Используются различные методики работы над ритмом, ансамблем, сольфеджирование. Дирижер пользуется не концертным дирижированием, можно поддрабливать доли. Разучивание осуществляется в более медленном темпе, прослеживаются вертикали. Если произведение a cappella, можно использовать фортепиано).
3. Художественная отделка произведения. (Тесная взаимосвязь технической доработки и художественной работы. На этой фазе работа ведется над интерпретацией, штрихом, агогикой, уточняется стилистика произведения. Дирижер применяет уже концертный жест, и уточняется методика задавания тона).

3 этап. Концертное исполнение является завершением всей предварительной работы.

На первом концерте происходит привыкание к акустике, поэтому нужна предварительная концертная репетиция. Проверяется, как хор берет тон, как вступает. Проверяется сценическое поведение, выход и вход.

Характерные недостатки, возникающие при концертном исполнении: ускорение и замедление темпа (как у певцов, так и у дирижера), повышение и понижение интонации, не четкий показ вступлений или показ не в том месте.

Необходимо продумать исполнение произведения на бис.

Тема 12. Методика анализа хорового произведения

Анализ хорового произведения начинается уже с первого знакомства с ним, сопутствует всему процессу изучения и завершается на последнем этапе.

Выучивание партитуры должно сопровождаться ее аналитическим освоением, позволяющим выработать свое представление о

художественно-образном содержании, выявить специфические средства хоровой выразительности, выработать исполнительский план.

В связи со сказанным необходимо подчеркнуть, что анализ должен сопутствовать выучиванию сочинения, т.к. параллельно с анализом складывается исполнительский план произведения, выскристаллизовываются приемы и методы его разучивания с хором. Иначе говоря, две стороны работы над сочинением взаимно обогащают друг друга: анализируя хоровое произведение, исполнитель глубже вникает в его содержание, а более глубокое понимание музыки рождает, в свою очередь, более всесторонний подход к анализу. Этот процесс взаимовлияния двух сторон работы может быть до известной степени бесконечным, все более углубляющимся, раскрывающим перед студентом все новые стороны произведения.

Анализ произведения может быть двух типов: краткая аннотация и развернутый анализ. В учебном процессе (в классе дирижирования) он выполняется письменно и имеет различные наименования: «Разбор произведения», «Аннотация на хоровое произведение», «Реферат».

Основные разделы анализа:

1. Историко-стилистический.
2. Музыкально-теоретический.
3. Вокально-хоровой.
4. Исполнительский.

Историко-стилистический анализ

Автор литературного текста. Краткая характеристика творчества. История создания поэтического произведения, его содержание и форма. Сравнительный анализ литературного текста хора и поэтического первоисточника.

Данные о жизни и творчестве композитора, школе и направлении. Обзор хоровых сочинений и краткая характеристика их стилевых особенностей. История создания анализируемого произведения, его место в творчестве композитора.

Хоровой стиль - совокупность всех особенностей хоровой фактуры композитора, определяемых общим содержанием его творчества, отражающих характерные черты его музыкального языка. Анализ хорового стиля композитора включает: своеобразие использования им хоровых партий и приемов хорового изложения, характерные тембровые и фактурные решения, состава хора и т.д.

Музыкально-теоретический анализ

Общемузыкальные вопросы. Жанр произведения. Стиль письма - гармонический, полифонический, смешанный. Композиционная структура, ладотональный план, гармония, голосоведение, метроритм,

темп, агогика, динамика. Музыкально-тематический анализ. Соотношение и соответствие содержания и формы музыкального и поэтического текстов, их выразительные данные и взаимоотношение.

Вокально-хоровой анализ

Вокально-хоровой анализ является главной целью и направленностью анализа хорового произведения.

Тип и вид хора. Состав хора (большой, средний, малый). Квалификация (профессиональный, опытный самодеятельный, начинающий). Диапазоны хоровых партий и хора в целом. Тесситура. Дыхание (по фразам, цепное, на паузах) и звукоизвлечение, характер звуковедения (легато и т.д.). Вокальность текста, особенности дикции, особенности подтекстовки (бестекстовое пение).

Хоровая фактура - совокупность специфических выразительных средств хора с учетом вида хорового творчества, хорового жанра, общего типа фактуры, состава хора, возможностей хоровых партий, средств вокально-хоровой техники, приемов хорового изложения, стиля хорового изложения.

Специфические приемы хорового изложения (хорового письма):

- приемы, связанные с использованием выразительных возможностей состава хора;
- приемы, определяемые соотношением хоровых групп или партий (изложение мелодии различными партиями хора - тутти, неполный состав хоровых групп, дивизи; постепенное включение, выключение, сопоставление, обособление хоровых партий, дублирование, перекрещивание и т.д.);
- колористические приемы;
- одновременное сочетание различных приемов хорового изложения.

Вокальные трудности. Ансамбль, виды ансамбля, ансамблевые трудности, ансамбль как средство выявления творческого замысла композитора. Строй, особенности мелодического и гармонического строя, трудности в мелодическом и гармоническом строе, а также во вступлениях хоровых партий и хора.

Исполнительский анализ

План интерпретации сочинения - результат всей аналитической и творческой работы дирижера по изучению хорового сочинения:

- конкретизируется темповый план, определяется художественная мера агогического, динамического, артикуляционного планов;
- определяются конкретные методы преодоления специфических трудностей, связанных с жанром, формой сочинения;
- осмысляются кульминации (частные и общая);

- акцентируется внимание на стилевых элементах выразительности данного автора;
- складывается дирижерский план управления хором, выбор средств дирижерского управления. Обоснование той или иной дирижерской «плоскости», более тяжелого или легкого жеста, более крупного или более мелкого, плавного или отрывистого в зависимости от характера музыки, динамики, темпа.

Репетиционный план. Основные задачи в работе с хором над разучиваемым произведением, нахождение трудных мест и методов работы над ними, нахождение целесообразных приемов, ускоряющих процесс разучивания, расчет репетиционного времени и т.д.

Общие положения по составлению письменных анализов хоровых произведений.

1. В основе анализа независимо от его вида и объема лежит единый план построения, в котором обязательно наличие трех разделов:
- Вводного,
- собственно аналитического,
- заключительного.
2. Все положения музыкально-теоретического и хороведческого разбора иллюстрируются пронумерованными нотными примерами.
3. Цитатный материал обязательно подтверждается ссылками на источник.
4. В конце работы прилагается список используемой печатной литературы (библиографический и нотографический указатели).
5. Для работы используются листы стандартного образца (бумага для пишущих машинок или писчая).
6. Текст пишется по принципу сплошного изложения, без оглавления разделов с логическими переходами от раздела к разделу.
7. Нумерация листов бумаги обозначается вверху или внизу, включая приложения (списки литературы). Титульный лист не нумеруется.
8. Текст работы пишется только на лицевой стороне.
9. Титульный лист содержит точные внешние данные о работе: название произведения, фамилии и инициалы авторов текста и музыки, исполнитель работы, ее руководитель, место и год исполнения.
10. Сокращения слов не допускаются, кроме инициалов.
11. Каждая студенческая работа проверяется ведущим преподавателем. Без отзыва преподавателя работа не засчитывается.
12. Все работы представляются педагогической комиссии на контрольных мероприятиях: зачетах, экзаменах, коллоквиумах.

Для полного овладения умением анализировать хоровые произведения рекомендуется ознакомиться с образцами анализов, сделанных крупными мастерами хорового искусства, такими как:

- Птица К.Б. Анализ хора П.И. Чайковского «Соловушко» // В сб. ст. Работа в хоре. - М,: Профиздат, 1964. - С. 229-242.
- Чесноков П.Г. Анализ произведения А. Аренского «Анчар» // Чесноков П.Г. Хор и управление им. - М.: Музгиз, 1961. - С. 217-236.

а также со следующей литературой:

- Коловский О.П. Анализ хоровой партитуры // Хоровое искусство. Вып. 1. - Л.: Музыка, 1967.
- Живов В.Л. Исполнительский анализ хорового произведения // Работа с хором: методика и опыт. - М.: Профиздат, 1972.
- Дмитревская К.Н. Анализ хоровых произведений. - М.: Просвещение, 1963.
- Живов В.Л. Исполнительский анализ хорового произведения. - М.: Музыка, 1987.
- Левандо П.П. Анализ хоровой партитуры: методическое пособие. - Л., 1971.
- Птица К.Б. Три русские песни С.В. Рахманинова: из опыта хормейстерской работы // Искусство хорового пения. - М.: Музгиз, 1963.

Тема 13. Некоторые вопросы изучения в исполнении произведения с хором

Характеристика процесса разучивания произведения с хором:

- знакомство коллектива с произведением;
- техническое освоение произведения;
- работа над произведением в художественном плане.

Знакомство хорового коллектива с произведением: слушание в записи, показ произведения дирижером (исполнение на фортепиано с одновременным пропеванием со словами основного тематического материала), рассказ о произведении и его авторах.

Техническое освоение произведения: разучивание нотного и литературного текста, работа над основными элементами вокально-хоровой техники (интонацией, ритмом, дикцией, характером звука, ансамблем и др.).

Организация процесса разучивания (по партиям, по хоровым группам, сводные общехоровые занятия, деление произведения на части, чередование работы с различными хоровыми партиями или группами, объединение различных хоровых партий).

Методы разучивания произведения (сольфеджирование, вокализация, пение на слог, активное прослушивание при помощи внутреннего слуха, транспонирование, мелодекламация при работе над литературным текстом и др.). Использование дирижером при разучивании произведения различных вспомогательных приемов (тактирование, показ голосом или на фортепиано, устное объяснение и т.д.). Степень использования фортепиано при разучивании произведений a cappella и с сопровождением.

Преимущественно педагогическая направленность деятельности дирижера в период технического освоения произведения. Планирование репетиции. Творческая атмосфера в процессе репетиционной работы и факторы, ее определяющие. Темы репетиции.

Художественная отделка произведения. Тесная связь ее с технической работой, необходимость совершенного технического овладения произведением. Разработка дирижером исполнительского плана и коллективом. Особое внимание к выразительности исполнения (фразировке, дикции, нюансировке, агогике, артикуляции). Использование дирижером в работе специальных эмоционально-художественных приемов (образных сравнений, впечатляющих дирижерских показов, различного рода предупреждающих жестов и др.). Процесс впевания произведения.

Концертное исполнение как завершение всей предварительной работы над произведением. Предварительная «настройка» дирижера и хора перед концертом. Выход и поведение дирижера и коллектива на эстраде. Задавание тона. Необходимость собранного, волевого и уверенного состояния дирижера при наличии эмоционального подъема и творческой взволнованности. Характерные недостатки, возникающие при концертном исполнении неопытными исполнителями: ускорение или замедление, повышение или понижение интонации, нечеткий показ вступлений и т.п. Организационные проблемы концертирующего хора.

Организация репетиционного процесса

Рациональную организацию репетиционного процесса обеспечивает планирование репетиции. Детально спланировать репетицию - значит

мысленно провести ее. Намеченный план творчески развивается в процессе репетиции. В общем календарном плане необходимо учесть:

— принцип концентрического планирования (каждое произведение проходит в репетиционном процессе несколько раз, сопровождаясь постановкой новых более сложных задач);

— принцип постепенного сжатия времени (все меньше времени планируется на данное произведение и большее количество произведений на одну репетицию);

— принцип дозревания (на определенной стадии в работе над произведением планируется перерыв).

Организация репетиционного процесса предусматривает решение таких вопросов:

— количество и частота проведения репетиций;

— продолжительность репетиции (самодеятельный - 2-3 ч., профессиональный - 3-4 ч.).

Каждый руководитель должен стремиться к четкой организации в проведении каждой репетиции (точное начало, окончание, соблюдение перерыва, порядок и дисциплина в процессе работы).

В каждой репетиции должен быть тщательно подготовленный нотный материал. Необходимо включать произведения разные по стилю, темпу, динамике, характеру, тесситурному напряжению.

Формы проведения репетиции различны:

- репетиции по партиям,
- по группам,
- репетиция всего хора.

В планировании разводных и сводных репетиций многое зависит от конкретных произведений. Произведения полифонические предполагают большее количество разводных репетиций по партиям и группам, чем произведения гомофонно-гармонического склада.

Основные задачи разводной репетиции:

— корректировка нотного текста, расстановка цезур, всех пометок;

— озвучивание нотного текста с целью его запоминания, выработки интонационного, ритмического, дикционного и др. ансамблей внутри партии;

— освоение и закрепление вокальных навыков на материале изучаемых произведений;

— решение художественно-исполнительских задач сообразно функциям партий в общехоровом звучании.

Аналогичные задачи и на разводных групповых занятиях, что обязывает дирижера контролировать звучащую вертикаль.

На сводных репетициях окончательно решаются вопросы различных видов общехорового ансамбля, темпа и динамических изменений, выработки ощущения формы и т.д., т.е. всех многообразных деталей исполнения, связанных с представлением о художественно-законченном воплощении произведения.

Каждый руководитель в своей практической работе ограничен определенными временными пределами. Поэтому в заранее обусловленные сроки дирижер должен довести сочинение от стадии первого ознакомления с ним певцов до уровня художественного воплощения. И без предварительного «расклада» времени в этом случае не обойтись. Имея это в виду, дирижер должен:

— знать общее количество времени, которым он располагает для изучения произведения;

— прохнометрировать звучание всего произведения, отдельных частей, эпизодов;

— установить последовательность изучения фрагментов партитуры, и, ориентируясь на общий лимит времени, предположительно установить какое количество времени потребуется для усвоения каждого произведения на уровне первоначального ознакомления, черновой и конечной готовности;

— определить количество разводных и общехоровых занятий с учетом решения на каждом из них конкретных задач;

— предусмотреть резервное время, которое может быть использовано на любом этапе работы.

Основные элементы ведения репетиции

Повторение - один из основных элементов ведения репетиции.
Функции повторения:

— найти воплощение музыкального образа,

— закрепить найденное,

— улучшить исполнение.

Цель повторения должна быть ясна хору. Повторение допустимо лишь до тех пор, пока оно наряду с ощущением чего-то известного, привычного дает ощущение новизны, улучшения исполнения.

Показ - практическая демонстрация хору способов, приемов и характера исполнения. Это одно из эффектнейших средств художественного воздействия дирижера на хор во время репетиции. Показ должен быть мастерским, убежденным. Между показом и его реализацией не должно быть больших пауз. Вначале пояснение, показ и переход к действию.

Жест дирижера - самое эффективное средство художественного воздействия на хор. Во время концерта он является единственным.

Речь дирижера должна быть грамотной, ясной, побуждающей к действию, творчеству.

Построение репетиционного процесса[8]

Хоровая репетиция - общепринятая форма постепенного воплощения исполнительского замысла, определяемого содержанием хорового произведения.

Репетиция - творческий процесс, в котором хор и его руководитель каждый раз как бы заново переживают исполняемые произведения. Чтобы добиться творческого переживания, дирижер должен поставить перед хором ряд правильных и нужных интересных задач:

— все задачи должны быть органически связаны с идейно-художественным содержанием произведения;

— необходимо, чтобы задача, поставленная перед хором, увлекла его;

— задача должна быть ясна хору по существу и по форме;

— задача должна быть выполнима, по силам;

— каждая творческая задача должна толкать хор на конкретные действия.

Направленность всей работы от общего к частному, от целого к деталям и обратно к целому - один из основных принципов работы исполнителя и коллектива в процессе воплощения замысла.

Репетиция представляет процесс, который трудно разграничить на отдельные периоды и фазы.

Начальный период репетиционного процесса.

Первая фаза. Ознакомление хора с произведением, авторским замыслом, а также планом исполнения, который выработал дирижер.

Методы осуществления этой задачи:

— исполнение произведения на фортепиано,

— звукозапись,

— чтение произведения с листа,

— предварительное разучивание с группой ведущих хористов и демонстрация всему хору,

— беседа об авторе и краткий разбор произведения.

Вторая фаза. Дальнейшее усвоение замысла каждым хористом предполагает сознательное освоение текста произведения (музыкального и литературного). В зависимости от характера произведения или особенности коллектива вторая фаза может иметь два варианта.

---

[8] по Казанкову

1. Вести работу по голосам и группам над хоровой звучностью с целью выявления особенностей и преодоления трудностей. Задача - добиться отличного знания каждой партией своей функции в общем хоре. Исключительное значение имеет работа над интонацией. К концу второй фазы начального периода проводится сведение хоровых партий в группы.

2. Работа ведется одновременно всем хором. Этот вариант приходится принимать в том случае, когда по причинам техническим или организационным невозможно разделить хор на группы. Этот вариант весьма эффективен при наличии очень подвинутого, высококвалифицированного хорового коллектива. А также когда в работе произведение несложное.

Два метода при втором варианте:

— мозаичный способ разучивания,

— одновременное пропевание произведения целиком, но с попутными установками и указаниями.

Средний период репетиционного процесса.

Задачей среднего периода является дальнейшее совершенствование замысла и его воплощение с переходом от отдельных партий и групп к выработке общехорового ансамбля.

Особое значение в среднем периоде приобретает дальнейшая шлифовка исполнения. Что было заложено в начальном периоде, сейчас проходит повторный, более тщательный процесс обработки.

По мере продвижения работы над данной программой, все большее количество произведений включается в работу в течение одной репетиции. Это сжатие репетиционного процесса естественно, т.к.:

— без него нельзя постепенно привести программу к исполнению в течение одного концерта;

— в результате большой работы, проведенной хором в начальном и среднем периодах, исполнение созревает настолько, что прогон всей программы делается реальным.

Первая прогонная репетиция означает переход к заключительному периоду.

Заключительный период репетиционного процесса.

Задача - придать исполнению цельность, завершенность, уверенность. Довести программу до той степени законченности, которая позволит вынести ее к слушателям.

Заключительный период начинается прогонной репетицией. За первой прогонной следуют обычно доделочные (одна, две) с проработкой ряда мест и деталей, не удавшихся на прогонной.

Вторая прогонная репетиция строится, как и первая. Иногда при проведении прогонной репетиции рекомендуется метод внутреннего пропевания.

Генеральная репетиция назначается после прогона за день или за два до концерта. Прогон и генеральная репетиция приближают репетиционный процесс к концертному исполнению вследствие однократности исполнения. Однократность исполнения требует от хора особенных качеств на концерте. Эти качества должны воспитываться на всем протяжении репетиции и особенно в заключительном периоде (цепное творческое внимание, выдержка, выносливость, психическое и физическое умение быстро переключаться от одного произведения на другое). Вот почему так важна однократность прогона и генеральная репетиция.

Нельзя в заключительный период работы переключать внимание хора на мелочи, но и случайная ошибка не должна остаться без внимания.

Заключительный период очень труден и ответственен. Взыскательный дирижер должен проявлять максимум мастерства и вдохновения.

Таким образом, хоровые репетиции по своему содержанию и форме разделяются на следующие виды и типы:

— репетиция вводного типа (первая фаза начального периода);

— репетиция основного или рабочего типа (по партиям, группам, сводные) (вторая фаза начального и средний периоды);

— репетиция заключительного типа (прогон, доделочные, генеральные);

— репетиция реконструированного типа (поправочные, восстановительные) (назначается в период публичных выступлений и для улучшения программы и поправки разболтанных мест).

Принципы отбора репертуара:

— художественная ценность,

— доступность (техническая и художественная),

— выполнение учебных задач, принцип опережающих возможностей,

— исполнение в концертно-исполнительской практике.

Типы концертов:

тематический, монографический, смешанный, творческий отчет коллектива.

Принципы построения концертной программы:

— систематическое (тематическое) единство всей программы либо отдельных ее блоков;

— тональная последовательность сочинений;

— принцип контрастности (по темпу, характеру, тональному плану, штрихам и т.д.)

Заканчивается выступление хора ярким, запоминающимся сочинением.

Продумывается исполнение сочинения на бис.

При составлении концертной программы a cappella обычно учитываются тональные соотношения смежных произведений. Сочетание далеких тональностей обычно ухудшает исполнение. Особенное отношение должно быть к тональностям, находящимся полутоном выше или ниже предыдущего сочинения. Певцы хора не всегда устойчиво усваивают новый тон, а порой просто возвращаются через несколько тактов в тональность, уже спетого произведения.

СОДЕРЖАНИЕ III ТОМА

РАЗДЕЛ IV. ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАБОТЫ ХОРА 3

ТЕМА 9. ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОТЫ ХОРА 3

Отличия любительского хора от профессионального хора 4

Задачи любительского хора 4

Задачи профессионального хора 6

Типы любительских хоров 7

Типы профессиональных хоров 8

Методы создания хора 8

Основные требования к руководителю хора 18

ТЕМА 10. УЧЕБНО-ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ РАБОТА В ЛЮБИТЕЛЬСКОМ ХОРЕ 20

Музыкально-теоретическое обучение участников самодеятельного хора 22

Е.А. ГОНЧАРОВА “МУЗЫКАЛЬНО-СЛУХОВОЕ РАЗВИТИЕ ДЕТЕЙ” 34

Содержание 34

1.1 Музыкальный слух и его сущность. Особенности восприятия человека. 35

1.2 Основные пути развития звуковысотного слуха на основе ладовых и внеладовых представлений. 38

2.1 Роль ритма в жизнедеятельности человеческого организма. Методы развития чувства ритма. 49

3.1 Обучение пению по нотам. 52

3.2 Методы относительной сольмизации. 53

4.1 Хоровое сольфеджио – форма слухового развития детей. 55

4.2 Влияние правильного певческого воспитания на формирование вокального слуха. 56

Рекомендуемая литература: 57

ТЕМА 11. РАБОТА ДИРИЖЕРА НАД ХОРОВЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ 58

ТЕМА 12. МЕТОДИКА АНАЛИЗА ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ 60

ТЕМА 13. НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ В ИСПОЛНЕНИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ С ХОРОМ 64

Организация репетиционного процесса 65

Основные элементы ведения репетиции 67

Построение репетиционного процесса 68

СОДЕРЖАНИЕ I ТОМА

РАЗДЕЛ 1. ОСНОВЫ ТЕОРИИ ХОРОВЕДЕНИЯ

Тема 1. Хоровой коллектив
Типы хоров и их характеристика
Виды хоров
Составы хоров
Тема 2. Певческие голоса и хоровые партии
Разновидности певческих голосов
Хоровая партия
Тема 3. Расположение хора на репетиции и концертной эстраде

РАЗДЕЛ II. ЭЛЕМЕНТЫ ХОРОВОЙ ЗВУЧНОСТИ (ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА)

Тема 4. Ансамбль хора. Теория и методика
Условия хорового ансамбля
Виды ансамбля
Элементы хорового ансамбля
Тема 5. Строй хора
Мелодический строй
Некоторые приемы и методы работы над мелодическим строем
Вертикальный (гармонический) строй
Некоторые приемы и методы работы над гармоническим строем
Задавание тона
Тема 6. Дикция и орфоэпия в пении. Работа с поэтическим текстом
Понятие о хоровой дикции
Классификация литературно-текстового материала
Характер произношения литературного текста в пении
Вопросы логики в работе над дикцией
Методика работы над техникой правильного и отчетливого произношения литературного текста у певцов хора
Работа над гласными
Работа над согласными
Исправление недостатков дикции
Орфоэпия
Произношение иностранных или иноязычных слов

СОДЕРЖАНИЕ II ТОМА

РАЗДЕЛ III. МЕТОДИКИ ВОКАЛЬНОЙ РАБОТЫ С ХОРОМ

ТЕМА 7. ВОКАЛЬНАЯ РАБОТА С ХОРОМ

Значение и основные принципы вокальной работы с хором
Устройство певческого аппарата
Певческая установка
Дыхание
Звукообразование
Атака звука и различные типы ее
Положение гортани при фонации
Легкий “зевок”
Регистры
Методика выравнивания регистров хоровых голосов
Методика прикрытия
Из методического опыта профессора Ленинградской консерватории И. И. Плешакова
И. А. Иосифов и традиции болгарской школы пения
На уроках маэстро Барра.
Методика округления
Регистры женского голоса
Некоторые приемы выравнивания верхнего регистра (для женских и детских голосов)
Механизм краевого смыкания (фальцет)
Способы настройки голосов детей на правильное звукообразование в различных регистрах
Высокая позиция звука
Единая манера звукообразования
Выравнивание гласных в пении
Работа над звуком с различными партиями хора
Кантилена
Элементы вокальной техники
Воспитание навыков чистой интонации
Особенности работы с академическим хором
Вокально-хоровые упражнения для академического хора
Фонопедический метод развития голоса

ТЕМА 8. МЕТОДИКА РАСПЕВАНИЯ ХОРА