***Лекции по методическому обеспечению учебного процесса***

**Педагогические принципы обучения пению**

**Содержание**

Введение 3

**Раздел I. Устройство голосового аппарата**

Тема 1. Анатомия органов дыхания 5

Тема 2. Органы звукообразования 6

Тема 3. Органы звукоформирования 6

**Раздел II. Работа голосового аппарата в пении**

Тема 1. Природные типы дыхания 8

Певческая опора 10

Виды певческих атак 11

Тема 2. Теории голосообразования 13

Импеданс 15

Тема 3. Певческие голоса и их классификация 17

Основные стадии развития детского голоса 20

Понятие о регистрах. Регистры мужского голоса 21

Регистры женского голоса 23

Тема 4. Положение гортани во время пения 25

Низкая и высокая вокальная форманты 27

Тема 5. Головной и грудной резонаторы и их роль в постановке голоса 30

Понятие высокой вокальной позиции 37

Тема 6. Артикуляционный аппарат 37

Формирование гласных 39

Роль согласных звуков 40

Правила орфоэпии 42

Пение на иностранных языках 43

**Раздел III. Гигиена голосового аппарата и режим певца**

Тема 1. Значение режима и соблюдение общегигиенических правил

Уход за голосовым аппаратом 44

**Раздел IV. Роль педагога в воспитании молодого музыканта.**

Тема 1. Задачи и принципы вокальной педагогики. Роль педагога в воспитании молодого вокалиста 47

Тема 2. Принципиальные отличия обучения академических и эстрадных певцов 48

**Раздел V. Оценка и развитие природных данных ученика**

Тема 1. Диагностика 51

Задачи первого периода занятий 55

Тема 2. Развитие голоса ученика 57

Тема 3. Работа над различными видами вокализации. Некоторые аспекты практической работы с учеником 59

Тема 4. Работа над возможными недостатками голосообразования 62

Тема 5. Стиль 63

Терминология. Певческие приёмы и исполнительские штрихи 64

Изучение произведений с текстом и воспитание

концертно-исполнительских навыков 65

**Раздел VI. Организация и планирование учебного процесса**

Тема 1. Составление рабочей учебной программы. План

проведения урока. 68

**Раздел VII. Развитие вокальной педагогики за период существования академического пения.**

Тема 1. Итальянская школа. 70

Тема 2. Французская школа. 75

Тема 3. Немецкая школа. 76

**Раздел VIII. Русская национальная школа пения. 78**

Тема 1. М.И. Глинка – вокальный педагог. 79

Тема 2. А. Варламов, А. Даргомыжский, Г. Ломакин. 80

Тема 3. Вокальное искусство в консерваторской системе. 83

**Раздел IХ. Советская вокальная школа**

Тема 1. Искусство после Великой Социалистической Революции. 20-30-е годы. 85

Тема 2. Создание советской оперы. 86

Тема 3. Конкурсы певцов. Вокальные конференции 89

Тема 4. Труды по вокальному искусству 90

Тема 5. Вокальное искусство во время Великой Отечественной войны и в послевоенные годы 91

**Раздел Х. Краткий обзор вокальных методик некоторых современных педагогов**

Тема 1. Морозов В.П. Теория резонансного певческого голосообразования. 99

Тема 2. Стулова Г.П. Вокально-хоровое воспитание. 100

Тема 3. Огороднов Д.Е. Комплексный метод музыкально-певческого воспитания. 101

Тема 4. Емельянов В. В. Многоуровневая обучающая программа «Фонопедический метод развития голоса» 102

Тема 5. Венгрус Л.А. Программа «Пение и фундамент музыкальности. Интенсивное хоровое пение». 104

Тема 6. Безбородова Л. А. Теория и методика музыкального образования. Хоровое пение. 105

Тема 7.   Куликова Н. А. Метод исправления интонации через специальное внимание к вокальной работе 107

Тема 8. Метод С. Риггса 108

Тема 9. Методика К. Линклэйтер 109

1. **Введение.**

Цели и задачи дисциплины. Методика преподавания сольного пения, как область научного знания и учебная дисциплина.

Пение как культурная традиция, как способ музицирования и вид деятельности.

***Цель*** дисциплины – подготовка будущих учителей музыки к методически грамотной профессиональной деятельности в области вокальной педагогики.
 Основные ***задачи*** дисциплины:

- усвоение теоретических и методических знаний о содержании вокальной педагогики;

- формирование конструктивных, музыкально-исполнительских, коммуникативно-организаторских и исследовательских умений и навыков педагога-вокалиста;
- овладение умением организации урока сольного пения путем освоения технологии развития голоса и обучения пению;

- стимулирование интереса обучающихся к своей будущей профессиональной деятельности на основе научного анализа приёмов, способов, методов, технологий преподавания сольного пения.

- формирование профессионального интереса к педагогической деятельности в области музыкального образования и воспитания;

-ознакомление с наиболее важными методическими системами музыкального образования в России и за рубежом; изучение классических и современных методов преподавания музыкально-теоретических предметов формирование собственных приемов и методов преподавания;

-ознакомление с основными принципами организации и планирования учебного процесса, структуры и составления учебных планов, методики подготовки и проведения урока в классах ознакомление с литературой и методической пособиями по музыкальному образованию и воспитанию детей;

- изучение основных форм деятельности, способствующих музыкальному развитию детей; овладение различными методами и приемами работы с детьми.

Вокальная педагогика– это не только постановка певческого голоса. Вокальная педагогика ставит задачи развития комплекса разнообразных способностей ученика. Они касаются как музыкально-артистической, так и технической стороны искусства пения. Педагог призван заботиться и об эстетическом воспитании ученика, формировании его мировоззрения, развитии нужных для деятельности морально-волевых качеств. В отличие от педагогов других исполнительских специальностей, педагог-вокалист не имеет дела с готовым музыкальным инструментом. Он одновременно формирует сам «инструмент» и учит «играть» на нём. Разнообразие анатомической структуры и функций голосового аппарата у различных исполнителей затрудняет употребление единых, подходящих для всех приёмов пения.

Вокальная педагогика призвана воспитывать певца в соответствии с запросами существующей исполнительской практики. Её принципы исторически согласуются с требованиями времени и потому не могут механически переноситься из одной эпохи в другую. Однако в них находят своё отражение неизменные педагогические закономерности развития вокальных навыков, а также физиологические принципы деятельности голосового аппарата.

Вокальная педагогика руководствуется тремя основными принципами:

· единства художественного и вокально-технического развития певца;

· постепенности и последовательности обучения;

· индивидуального подхода к учащемуся.

Задача руководителя связана с общеэстетическим развитием ученика, с расширением его знаний в области вокального искусства, музыки и композиторского творчества. Таким образом, задачи вокальной педагогики можно определить следующим образом:

· развитие общекультурного и музыкального уровня ученика;

· развитие профессиональных певческих навыков (устойчивое дыхание на опоре, ровность звучания на протяжении всего диапазона, высокая вокальная позиция и точное интонирование, дикционные навыки, чёткая и ясная артикуляция, орфоэпические навыки в разговорной и певческой речи).

**Пение как культурная традиция, как способ музицирования и вид деятельности.**

Всю историю человечества певческий голос считался даром Божьим. Он всегда вызывал священный трепет, зависть и желание овладеть им. Огромный культовый и бытовой интерес к пению, как к чему-то прекрасному и непонятному, приводил к возникновению многочисленных вокальных школ и методов постановки голоса. Но в строгом смысле назвать их методами нельзя. Это были попытки найти пути к голосу через личные вокальные ощущения педагога. Каждый из них предлагал свой метод, будучи, как правило, прекрасным певцом. На самом же деле речь шла не об обучении ученика, а о совершенствовании уже имеющегося у него от природы голоса, развитии его природных качеств.

Искусство пения, как и всякий другой вид искусства, имеет не только живой опыт, но и свою теорию, т.е. имеет "вокальную школу".

Термин "вокальная школа" в узком смысле слова предполагает совокупность вокально-технических средств, обеспечивающих высокий уровень исполнительства. "Национальная вокальная школа" - понятие значительно более широкое, определяющееся самобытностью национальной культуры, своеобразием исполнительского стиля, определенным эталоном звучания голоса.

Так, до середины 20 века чувственное звучание голоса с выраженным "вибрато", легкость эмиссии, блеск колоратур и искрометных пассажей итальянцев отличались от инструментального "прямого" звучания голоса немецкого вокалиста; декламационность французского оперного певца - от распевного, выразительного, проникновенного пения представителей русской вокальной школы.

В середине XX века произошла нивелировка национальных школ. В настоящее время вряд ли правомерно говорить о национальных школах, ибо существует единая эталонная школа вокального искусства. Ее представителями являются певцы всего мира независимо от национальной принадлежности: русские Ирина Архипова, Елена Образцова, Евгений Нестеренко, болгарин Николай Гяуров, испанка Монтсеррат Кабалье, гречанка Мария Каллас, американка Биверли Силз, испанец Хозе Карерас, уроженка Австралии Джоан Сазерленд и многие другие. В наш век бурного научно-технического прогресса представляется очевидной необходимость союза вокального искусства и науки.

Экспериментально-теоретические исследования так или иначе всегда оказывали влияние не только на теорию, но и на практику вокальной педагогики и в конечном счете - исполнительства. В России история научного изучения вокала связана с деятельностью таких центров, как Академическая лаборатория Московской консерватории, лаборатория биоакустики Института им. Сеченова и вокально-методическая лаборатория Института им. Гнесиных.

1. **Раздел I. Устройство голосового аппарата:**

**Тема 1. Анатомия органов дыхания Устройство голосового аппарата.**

Певческий голос – это акустическое явление, это инструмент, требующий максимального количества занятий, и, чтобы добиться каких-то результатов, необходимо понять, как он работает.

Голосовой аппарат состоит из трёх основных частей: органов дыхания, органов звукообразования и органов звукоформирования.

К ***органам дыхания*** относятся трахея, правый и левый главные бронхи, бронхиолы, лёгкие, брюшной пресс, диафрагма – энергетическая основа звука.

Процесс пения начинается с вдоха, во время которого воздух нагнетается через ротовую и носовую полости, глотку, гортань, трахею, бронхи в расширенные при вдохе лёгкие. Под действием нервных сигналов (импульсов) из головного мозга голосовые связки смыкаются, происходит закрытие голосовой щели. Это совпадает с моментом начала выдоха. Сомкнутые голосовые связки преграждают путь выдыхаемому воздуху. Воздух в подсвязочном пространстве, набранный при вдохе, под действием выдыхательных мышц сжимается, возникает подсвязочное давление. Сжатый воздух давит на сомкнутые голосовые связки, и возникает звук.

**Тема 2. Органы звукообразования**

К ***органам звукообразования*** относятся гортань и голосовые складки.

Нижние складки гортани называются ***голосовыми связками***, которые при дыхании образуют щель треугольной формы, называемую ***голосовой щелью***. При голосообразовании (фонации) связки сближаются (смыкаются), голосовая щель закрывается, создавая сопротивление при выдыхании. Это создаёт вибрацию, которую мы называем звуком.

При фонации происходят колебания голосовых складок. В результате колебаний голосовых складок движение струи воздуха, текущей по трахее под давлением, превращается над голосовыми складками в колебания частиц воздуха; эти колебания, подвергшись в надставной трубе (глотке, полости рта и носовой полости) соответствующим изменениям, передаются в окружающую среду и воспринимаются как звуки голоса.

Координация мышц, контролирующих дыхание и гортань, влияет на качество звучания певца. Когда певец вдохнул и начинает производить звук, начало фонации будет хриплым, если мышечный тонус связок слишком слаб. Если в начале фонации связки уже напряжены, звук будет резким. Необходимо избегать обеих крайностей, потому что это одинаково неприятно и для певца, и для слушающего, а постоянное или слишком долгое пение с напряжённой гортанью утомляет и приносит вред.

Внутри связок находятся внешние и внутренние мышцы. Внутренние мышцы называются вокальными.

Голосовые складки покрыты слизистой тканью, называемой дубликатура. Она определяет качество тембра, мягкость звучания и является важным фактором в образовании красивого певческого звука.

**Тема 3. Органы звукоформирования**

К ***органам звукоформирования*** относятся резонаторы (головные и грудные) и артикуляционный аппарат. Головной резонатор – пространство лицевой части черепа между носом и ртом (маска лица), грудной резонатор – трахея, бронхи и лёгкие, наполненные воздухом.

***Резонанс*** (от лат. resono – звучу в ответ, откликаюсь) – это явление резкого возрастания амплитуды вынужденных колебаний, возникающее при воздействии колебательных движений одного источника звука на другой, настроенный точно или приблизительно на ту же частоту.

В голосовом аппарате человека имеется множество полостей и трубок, в которых могут развиваться явления резонанса. Трахея и бронхи, полость гортани, глотки, рта, носоглотки, носа и окружа­ющие его мелкие придаточные полости обладают достаточно упру­гими стенками для того, чтобы в них возник резонанс.

**Резонатор** – это колебательная система c резко выраженными резонансными свойствами, другими словами – приспособление для усиления звука. Резонатор – это объём воздуха, заключённый в полость, имеющую упругие стенки и выходное отверстие. «Сложной акустической системой» является человеческий голосовой аппарат, в котором резонаторами служат ротовая, носовая, головная и грудная полости. Одни из них по своей форме и размерам неизменны, даны от природы, сле­довательно, всегда усиливают одни и те же обертоны (например, нос и его придаточные полости). Другие легко меняют свою форму и размеры, например, ротовая полость, глотка, надскладочная полость гортани, т. е. могут использоваться в широ­ких пределах для изменения исходного тембра путем резонаторного усиления определенных групп обертонов. Именно благодаря резонаторным явлениям в спектре голоса получаются "пики", уси­ливаются отдельные обертоны, которые часто оказываются сильнее основного тона. Часть звуковой энергии, поглощённая стенками голосового аппарата, сотрясает их, вызывая у певца ощущение вибрации в груди и лицевой части черепа. Это ощущение – резонация.

Нужно помнить, что резонация не намного усиливает полезную силу звукового эффекта, звуковой энергии. Она является только показателем качества звучания голоса, т.е. правильно сформированного звукового дыхания, и видоизменяет исходный тембр (добавляет звонкость, яркость, округлость). Индивидуальный тембр голоса зависит от анатомических особенностей строения гортани и баланса гормонов в вокальных мышцах.

Резонаторы – усилители и индикаторы звучания голоса. На качество звука влияет конфигурация ротоглоточного канала (надставной губы): твёрдое и мягкое нёбо, наклон зубов, положение языка и объём глотки. В большой степени уникальность каждого человеческого голоса можно объяснить уникальным размером, формой и поверхностной текстурой резонаторов этого человека. От этих же особенностей зависит не только сила голоса, но и его тембр. Каждый из нас автоматически использует мышцы голосового аппарата чтобы говорить, а певцы учатся использовать их для контроля силы и качества звука во время пения.

Для певца важно довести работу своего голосового аппарата до автоматизма. Правильный посыл звука в резонаторы осуществляется целым комплексом мышц, работа которых должна быть точно скоординирована и так же, как при разговоре, доведена до автоматизма. Именно эти цели ставит перед собой профессиональная постановка голоса, методика которой основана на принципах регулирования дыхания, использования резонаторов, развития органов артикуляции, т.е. способа исполнения последовательности звуков, определяющейся слитностью или расчленённостью (пение legato, staccato и др.).

В ***артикуляционный аппарат*** входят нижняя челюсть, губы, зубы, язык, корень языка, мягкое нёбо и маленький язычок. Главным артикуляционным органом является язык. Его перемещения в ротоглоточном канале меняют размеры глоточной и ротовой полости. Корень языка прикреплён к подъязычной кости, а через неё к гортани. Язык участвует в образовании всех гласных и большинства согласных.

Артикуляционный аппарат состоит из органов внутренней и внешней артикуляции. К органам внутренней артикуляции относятся мышцы глотки, мягкое нёбо, корень языка. К органам внешней артикуляции относятся губы, нижняя челюсть, кончик языка.

Подробнее об артикуляционном аппарате будет говориться в разделе «Работа голосового аппарата в пении». Не нужно забывать о том, что безупречная дикция должна стать для начинающего певца с первых же уроков его обучения вокалу настолько же важной, как точное интонирование мелодии. А чтобы добиться хорошей дикции, надо работать над совершенствованием артикуляционного аппарата. Главное, чтобы артикуляционный аппарат работал естественно, в нём не было никаких «зажатий» и напряжения. При пении артикуляционный аппарат работает гораздо активнее, чем при обычной речи. Вялость в работе артикуляционного аппарата является причиной плохой дикции. Более того, хорошая дикция тесно связана с правильным голосообразованием и во многом является его залогом.

**3. Раздел II. Работа голосового аппарата в пении**

**Тема 1. Природные типы дыхания. Нижнерёберно-диафрагматическое дыхание. Певческая опора. Виды певческих атак.**

Дыхание и резонанс являются двумя основными аспектами техники пения. Чтобы произвести нужный звук, все части тела, участвующие в пении и контролирующие этот процесс, должны работать скоординировано. Можно сказать, что пение – это «озвученный выдох». Дыхание «поддерживает» звук, усиливая его в резонирующих областях, и одновременно снимает нагрузку на связки. Если дыхание не поставлено, голосовые связки испытывают огромную нагрузку, и певец может просто потерять голос.

У некоторых индивидуумов (преимущественно женщин) в дыхании больше участвует грудная клетка, у других — система: диафрагма — брюшной пресс. Это различие послужило причиной к выделению разных типов дыхания. Как показывают научные наблюдения, все люди в жизни дышат ***смешанным*** дыха­нием, т. е. с участием груди и живота одновременно. Определенная зависимость типа дыхания от пола, отмечавшаяся и прежде, но приписывавшаяся больше осанке, чем конституциональному фактору, — нашла свое подтверждение в интересных экспериментах французских авторов. Последние, исследовав дыхание новорожденных, нашли, что у новорожденных девочек превалирует ***грудное*** дыхание, а у мальчиков — ***брюшное****.*

При жизненном дыхании перед дыхательным аппаратом стоит только одна задача — целесообразного газообмена крови, снабжения ее кислородом. Речевая и певческая фонации накладывают дополнительно новые сложные и тонкие задания, связанные с произнесением речевых звуков, с образованием нужной мелодики речи, а в пении — с образованием певческого голоса.

Существует несколько видов дыхания, используемых при пении. Большинство исполнителей, приспосабливаясь к особым задачам певческого голосообразования, ищет наилучшей дыхательной поддержки, традиционно различаются следующие типы дыхания (рис. 1).

Нижнереберно-диафрагматическое дыхание (костоабдоминальное, грудодиафрагматическое; см. рис. 1, Б и В) — наиболее распространенный тип дыхания, которым дышат боль­шинство певцов. 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. Это дыхание может осуществляться с преимущественным включением груди (нижнегрудное дыхание) или с большим участием живота. Если же в процессе дыхания участвуют в основном мышцы верхнего отдела грудной клетки, шеи и плечевого пояса, то эту разновидность грудного дыхания называют ключичным. Использование ключичного дыхания является крайне нежелательным, т.к. это дыхание поверхностное, не дающее возможности петь длинные фразы. Кроме того, при нём дополнительно напрягаются мышцы шеи, что затрудняет голосообразование.



*Рис. 1.*Типы дыхания в пении: А — чисто *грудной* тип дыхания (костальный, реберный), во время вдоха диафрагма почти не принимает участия и живот втягива­ется. Б — *грудобрюшной* тип (нижнереберно-диафрагматический или костоабдоминальный) с превалированием брюшного дыхания. В дыхание включаются 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 *брюшной* (абдоминальный, диафрагматический) тип дыхания, при котором грудная клетка не­подвижна, вдох осуществляется только опусканием диафрагмы и живот при этом выпячивается вперед.

Современная практика показывают, что принципиально возможно хорошее профессиональное звучание при любом типе дыхания. Теоретически это понять легко. Ведь задача ды­хательных органов во время пения — это точно координированная с другими отделами голосового аппарата подача дыхания — натренированность, выработанность певческого выдоха. У опытного певца дыха­ние расходуется мало, и оно может быть подано за счет любого от­дела выдыхательных мышц.

Но нужно знать о том, что координация дыхания со звуком должна вырабатываться постепенно, последовательно в одном направлении. Нельзя сегод­ня петь на брюшном дыхании, а завтра на ключичном. Ни о какой координации в этом случае не может быть и речи.

При нижнереберно-диафрагматическом дыхании площадь прикрепле­ния диафрагмы увеличивается, вследствие чего её тонус повыша­ется, тем самым создавая более благоприятные и лёгкие условия для фонации.

**Упражнения для контроля дыхания.**

1). Медленно вдыхайте через нос, считая до пяти; выдыхайте через нос, считая до восьми или десяти. Это упражнение можно делать в любом месте сколько угодно раз. Нужно только следить за тем, чтобы ваша грудная клетка была в состоянии вдоха.

2). Вдыхайте глубоко, но быстро через нос; выдыхайте медленно через сжатые губы, «растягивая» дыхание насколько возможно долго. Грудная клетка должна быть в состоянии вдоха (т.е. открытой). Сохраняйте правильную позицию во время выполнения упражнения.

Хорошо поставленный певческий голос создаёт у слушателя впечатление устойчивости звучания, спокойствия и ненапряжённости голосообразования, а сам певец чувствует удобство, стабильность и лёгкость работы голосового аппарата. Ему кажется, что голос на что-то опирается. Это чувство позволяет ему хорошо управлять голосом и долгое время избегать усталости. С потерей чувства опоры голоса отмечается быстрая усталость в области гортани, звук «садится на горло».

**Чувство опоры** –– это особая правильная координация в работе голосового аппарата, рождающая опёртый звук. Чувство опоры – субъективное ощущение. Певцы сознательно замедляют и контролируют поток воздуха во время пения, задействуя нижние мышцы живота и диафрагму, которые изменяют воздушное давление. При пении каждый отдельный звук и каждая фраза должны «поддерживаться дыханием».

По-итальянски это ощущение называется «арроggio», что означает «опора, поддержка».

Если вы делали упражнения на контроль дыхания (см. предыдущий раздел), то имеете представление о работе нижних брюшных мышц. Поддержка голоса дыханием строится как раз на контроле работы этих мышц.

Чувство опоры воспринимается различными певцами по-разному.

Большинство считает – это ощущение столба воздуха, поддерживаемого снизу мышцами живота и упирающегося в нёбный свод. Другие понимают под чувством опоры лишь определённую степень напряжения выдыхательной мускулатуры, подающей нужное воздушное давление голосовым складкам. Третьи ощущают опору как степень сопротивления голосовых складок подскладочному давлению, т.е. ощущают её на уровне гортани. Для них опора – это торможение голосовыми складками дыхательной струи. Есть и такие, которые понимают под этим упор звука в передние зубы или нёбный свод, создающий удобства и стабильность певческого голосообразования.

Так возникли термины: акустическая опора звука, дыхательная опора, звуковая опора и т. д.

Для большинства певцов понятие опоры связано не с одним каким-нибудь ощущением, а с их комплексом, в котором сочетаются многие простые ощущения: поднятое подскладочное давление, напряжение дыхательных и гортанных мышц и вибрационные ощущения.

Важно знать, что во время пения корпус ученика должен быть расправлен, живот поднят, грудь приподнята, спина и плечи ровные. Общее настроение певца предполагает творческую активность при полной мышечной свободе всего организма, состояние приподнятости, когда человек восклицает: «Ах! Как хорошо!» При этом мысленно произнесённом «Ах!» расширяются нижние рёбра, которые необходимо удерживать до конца фонации. Вдох должен быть лёгким, бесшумным (через нос и слегка открытый рот). Дыхание на долю секунды как бы задерживается, и на таком «затаённом» дыхании и надо начинать петь. Дыхание надо расходовать экономно, стараясь сохранить вдыхательную установку. Это помогает ощутить опору звука.

Чтобы осознать ощущение опоры, потренируйтесь с техникой визуализации. Она используется певцами любого уровня развития, чтобы восстановить чувство опоры или убедиться в том, что мышцы работают правильно. При правильной работе мышц ощущения следующие:

 · чувство, что воздух, который вы вдохнули, находится в большом резиновом пляжном мячике, и, когда вы выдыхаете или поёте, вашей задачей является «держать этот мячик под водой»;

· чувство напряжения внизу живота;

· чувство усиления ощущения «арроggio», представив, что на вас надет тугой корсет или пояс (некоторые певцы до недавнего времени носили такие корсеты и пояса).

Во многом от формирования согласных зависит так называемая атака звука, т.е. посыл дыхания в момент звукообразования. В идеале дыхание посылается узкой струёй в вокальную маску, к корням верхних зубов.

**Атака звука** (от латинского слова *attactus –*прикосновение) – способ (манера) звукоизвлечения. Атака бывает твёрдая, мягкая и придыхательная. В первую очередь вид атаки зависит от состояния голосовой щели.

***Твёрдая атака*** – голосовая щель плотно замыкается перед началом звука, а затем с силой прорывается напором выдыхаемого воздуха. Твердая атака применяется при выражении негодования, отчаяния, страдания, чувства страсти, испуга… Нужно помнить о том, что при твёрдой атаке идёт дополнительная нагрузка на связки, и, поэтому, её нельзя применять постоянно.

Согласный «Д» способствует нахождению твёрдой атаки.

Согласные «Б», «П» являются взрывными, активизируют губы и дыхательную функцию и способствуют нахождению твёрдой атаки.

***Мягкая атака*** – голосовые связки смыкаются, сближаясь неплотно в самый момент начала звучания, а не перед ним. Мягкая атака применяется при выражении широты, округлённости, мягкости, благородства и эмоциональной выразительности… В целом, мягкая атака является наиболее предпочтительней при звукообразовании.

***Придыхательная атака*** – при неполном смыкании связок, когда происходит значительная утечка воздуха. Это тёплый (в ладошки), «засаксафоненный» звук. Придыхательная атака применяется при выражении нежности, осторожности, бессилия, трусости, изнеможения…

Согласные «Л», «С» способствуют нахождению придыхательной атаки. К отрицательным качествам ее относится расслабляю­щее действие на голосовой затвор. При привычке к придыхатель­ной атаке звук атакуется вяло и не сразу приобретает нужную вы­соту. При злоупотреблении придыхательной атакой тембр теряет чистоту, ясность и обычно одновременно со звуком слышен шип, шумовой призвук.

У певцов с ослабленной функцией голосовой щели, при вяло­сти гортани, когда дыхание "утекает", смыкание может быть акти­визировано твердой атакой. При твердой атаке перед началом звука происходит задержка дыхания, складки полностью смыкаются, по­том дыхание легким толчком размыкает их — начинается звуко­образование. Следовательно, твердая атака приучает к голосообразованию на плотно сомкнутых складках. При этом утечка дыхания невозможна, звук опирается на дыхание.

Единого приема при всех вокальных недостатках нет. Твер­дая атака хороша как "лечебное средство"; пока вялый голосовой аппарат не приобретет упругости, активности, пока не изменится основной характер работы голосовой щели. Затем постоянное пользование твердой атакой следует прекратить, т. к. постоянное пользование таким смыканием может приучить к слишком актив­ному включению голосовых мышц в работу и звук получится же­сткий, зажатый, приобретет "твердый", "лающий" характер.

Наиболее употребительна мягкая атака, при которой дыхание и голосовые складки вводятся в действие одновременно, и потому не возникает ни слишком жесткой, ни вялой работы голосовых мышц. Если гортань ученика не требует особых забот в смысле ос­вобождения от зажатия или придания ей большей активности, сле­дует всегда пользоваться мягкой атакой. На нее надо переходить тогда, когда исправляющее действие твердой или придыхательной атаки следует прекратить, когда нужный эффект их воздействия достигнут.

Певцу необходимо понимать взаимодействие дыхания и голосовых складок во время пения. При твердой атаке — сначала смыкание, потом — подача дыхания. При придыхательной — вначале дыхательная струя, за ней смыкание складок, при мягкой — их одномоментность. В результате – управле­ние функцией гортани становится более полным и совершенным.

Каждый из видов атаки используется в зависимости от индивидуальных особенностей исполнителя. Если у певца вялая подача звука, то целесообразно какое-то время пользоваться твёрдой атакой. Если наблюдается пересмыкание связок, то полезно применять мягкую атаку. Опытный певец пользуется всеми видами атаки в зависимости от характера исполняемой музыки. Кроме того, очень важно помнить о том, что атака влияет на всё последующее звучание, т.к. она организует работу голосовых связок в начальный момент голосообразования.

**Тема 2. Теории голосообразования. Импеданс**

До середины 50-х годов XX столетия была принята мышечно-эластическая ***(миоэластическая) теория*** голосообразования, по которой голосовым складкам отводилась роль упругих эластических тяжей, в силу своей упругости колеблющихся в токе воздуха. Исходя из этой теории, полагали, что 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. Однако по представлениям ученых того времени 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.

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 разомкнётся голосовая щель.

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 с 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.

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. Позднее опыты Р. Юссона подверг­лись значительной коррекции. Однако приведенные выше исследо­вания французского ученого имеют большое значение в истории развития науки о певческом голосе. Но всё же, если голосо­вые складки активно разомкнулись, то 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. Этот факт 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.

Если сравнивать конструкцию рупорного громкоговорителя с приспособлением голосового аппарата в пении, то можно заметить сходство в принципе их построения.

В рупоре патефона или громкоговорителя перед колеблющейся мембраной ставится коробка с суженным выходом из нее — предрупорной камерой. Роль предрупорной камеры сводится к тому, чтобы создать непосредственно перед мембраной сопротивление, которое позволит источнику колебаний наилучшим образом отда­вать энергию. Рупорный канал, следующий за предрупорной каме­рой, вносит в эту систему противодавление, способствующее обра­зованию общего сопротивления. Это общее сопротивление системы носит название ***импеданса.*** Таким образом, ***импеданс*** – акустическое сопротивление, которое испытывают голосовые связки со стороны ротоглоточного канала. Следует отметить, что все звонкие согласные звуки являются звуками высокого импеданса. Поэтому, энергичное произношение звонких согласных активизируют работу голосового затвора, но нельзя увеличивать силу звука гласных за счёт согласных. Выравнивание давлений начинается с открытия гласных ***«и, э, а»***. Надсвязочный и подсвязочный объём в давлении своём должны сходиться. При прикрытии звуков **«о, у»** создаётся больший импеданс в надставной трубке, который уравновешивает сильное подскладочное давление в верхнем регистре и облегчает голосовым складкам работу по смешению регистров.

 Рис. 2. Схема приспособления голосового аппарата профессионального певца с суженным входом в гортань и аналогия этого приспособления с некоторыми техническими звуковыми приборами (головка патефона, рупорный громкоговоритель). Образующаяся в результате сужения хода в гортань ограниченная надскладочная полость играет роль предрупорной камеры.



Сравнив такое устройство с приспособлением гортани и ротоглоточного рупора человека в пении, можно только удивляться полной аналогии. По рентгеновским снимкам, сделанным во время пения на хорошей опоре у профессиональных оперных певцов, видно, что гортань занимает у каждого из них определен­ное положение и вход в нее всегда суживается, чем отделяется надскладочная полость от ротоглоточного рупора. В результате из полости гортани создается своеобразная "предрупорная камера", в которой может развиваться сопротивление, подобное тому, какое образуется в истинной предрупорной камере. Эта "предрупорная камера" в голосовом аппарате человека остается на всех гласных и на всем диапазоне неизменной, если певец поет профессионально, на хорошей певческой опоре (будь то piano или forte). При снятии звука с опоры (неопертое piano) надскладочная полость раскрыва­ется и "предрупорная камера" перестает существовать. Хорошо сформированная "предрупорная камера" является непременным ус­ловием правильного опертого певческого голосообразования.

Создание импеданса — противодавления в надставной трубке певца, — установление взаимосвязанной системы колебаний резонаторов и голосовых складок является важнейшим акустическим механизмом в работе голосового аппарата. Он позволяет певцу при сравнительно малых затратах энергии голосовых складок полу­чать чрезвычайно большой акустический эффект. Постановку голоса, собственно, и следует рассматривать как нахождение верной взаимосвязи между резонирующей надставной трубкой и фонирующей голосовой щелью. В процессе занятий часто можно определить момент, когда пение ученика становится более легким, а голос начинает звучать полно, красиво, мощно — это и есть мо­мент установления наилучшего соответствия между резонаторной системой надставной трубки и источником звука — голосовой щелью. Подгонка, подбор наиболее выгодного импеданса для дан­ного источника звука — гортани ученика — составляют одно из са­мых важных условий постановки голоса.

Устройство вибратора-гортани может потребовать большого импеданса. В этом случае пригодны те приемы, которые ведут к увеличению импеданса: опускание гортани, мало открытый рот. В других случаях удобнее меньший импеданс — широко открытый рот и спокойная или даже поднятая гортань. Р. Юссон на основе этого явления проанализировал различные методы обучения и классифицировал их.

Коэффициент полезного действия голосового аппарата так мал, что на гласном звуке **«и»**, например, излучается только 1/50 часть звуковой энергии, а 49/50 — поглоща­ется внутри организма. В этих условиях особенно важна роль пра­вильно подобранного импеданса, в результате воздействия которо­го звуковая энергия, возникающая в гортани, может возрасти во много раз и общий коэффициент полезного действия голосового аппарата сильно увеличится.

У певца есть ряд возможностей повысить громкость голоса, увеличить полезный акустический эффект действия голосового аппарата. Кроме основного, наиболее мощного механизма увели­чения громкости за счет импеданса, можно улучшить излучение большим открытием рта, в небольших пределах уменьшить пог­лощение звука внутри ротоглоточного канала за счет удачного приспособления мышечных органов (мягкого нёба, глотки, языка) и, наконец, в известной мере послать звук в желаемом направле­нии. Этим, однако, не исчерпываются возможности приспособ­ления голосового аппарата для улучшения слышимости голоса.

**Тема 3. Певческие голоса и их классификация. Классификация голосов. Основные стадии развития детского голоса. Понятие о регистрах. Смешанное звукообразование. Регистры мужского голоса. Регистры женского голоса**

Понятие «певческий голос» связано со способностью человека петь.
В отличие от речи, звуки певческого голоса имеют точную высоту, могут долго длиться. Они проявляются на гласных. Пользоваться певческим голосом человек начинает с детства по мере развития музыкального слуха и голосового аппарата. Различают певческий голос бытовой («не поставленный») и профессиональный («поставленный»). Под постановкой голоса понимается приспособление и развитие его в целях профессионального использования. Такие качества голоса как яркость, красота, сила и длительность звучания, широта диапазона, гибкость, неутомляемость, во многом определяющиеся природными свойствами голосового аппарата, могут быть развиты в процессе постановки голоса. Голос может быть поставлен для оперно-концертного пения, исполнения народных песен, эстрадного пения и т. д.

Определяющие качества певческого голоса – красота тембра и способность долго выдерживать звуки. Оперно-концертный голос должен быть хорошо слышен в больших залах, то есть обладать так называемой полётностью. Полётны звонкие, металличные голоса.

Важное качество певческого голоса – его сила. Оперное пение требует сильного голоса, который может наполнять большой зал и быть слышным на фоне оркестрового сопровождения.

Голоса классифицируют по тембру и высоте. Четырьмя основными типами являются те, которые можно найти в партитурах хоровой музыки: сопрано, альт, тенор и бас. К сожалению, нередко тип голоса певца определяется не точно, что может в итоге привести не только к проблемам с вокальной техникой, но даже иногда к полной потере голоса. Вот почему так важно максимально точно и сразу определить тип голоса ученика, прежде чем приступать к серьёзным занятиям вокалом.

Качество каждого типа голоса, как было сказано выше, зависит от нескольких характеристик – тембра, обертонов, диапазона. Так как каждый голос уникален, все эти характеристики меняются по мере того, как ученик постигает технику вокала. Они также зависят от количества практических занятий и от возраста певца.

Далее приведена классификация профессиональных голосов, которая в настоящее время широко и детально разработана, хотя и она не охватывает всего того разнообразия, встречающегося в вокальной природе.

**Классификация голосов.**

*Колоратурное сопрано* – самый высокий женский голос, отличающийся преобладанием головного регистра почти во всём диапазоне и подвижностью в пассажах. Диапазон примерно от «до» первой октавы до «ми» (иногда «соль») третьей.

*Лирико-колоратурное сопрано* – лёгкий лирический голос, сочетающий теплоту сопрано с высотой и гибкостью колоратурного сопрано.

*Лирическое сопрано* – высокий гибкий голос, отличающийся более мягким тембром.

*Лирико-драматическое сопрано* – голос, сочетающий силу звучания и теплоту тембра.

*Драматическое сопрано* – голос, отличающийся драматической силой звучания и более крепким нижним регистром.

*Меццо-сопрано* – средний женский голос между сопрано и контральто, более низкий, трагичный и сильный голос, чем сопрано. Диапазон примерно от «ля» малой октавы до «си» второй.

*Контральто* – самый низкий женский голос. Диапазон примерно от «фа» малой октавы до «ля» второй. Наиболее характерный и выразительный регистр – грудной.

*Тенор*– высокий мужской певческий голос. Диапазон примерно от «до» малой октавы до «до» второй. Записывать теноровую партию принято на октаву выше, т.е. исключительно в скрипичном ключе. Мужчины имеют «добавку» к своему диапазону, она называется «фальцет». Фальцет звучит не так мощно как основной голос.

*Фальцет* – способ звукоизвлечения, позволяющий испытать свободу пения в верхней части диапазона. В отличие от головного голоса, фальцет не связывается с грудным голосом. Этот факт, а также незначительные динамические возможности фальцета, ограничивают его использование кругом специальных вокальных эффектов.

*Тенор-альтино –*обладает звонкими высокими нотами, способен достигать «ми» второй октавы. Не особенно сильный голос, звучит прозрачно и легко.

*Лирический тенор – голос, отличающийся легкой подвижностью и сильным верхним регистром.*

*Лирико-драматический тенор – по силе звука и драматизму уступает чисто драматическому тембру. Исполняет партии как лирические, так и драматические.*

*Драматический тенор* – от лирического тенора отличается большей силой и широтой звучания при меньшем диапазоне. «Крупный» голос, призванный выражать самые драматические ситуации.

*Характерный тенор* – голос своеобразного тембра, предназначенный для исполнения партий бытового и комедийного плана.

*Баритон* – мужской певческий голос, средний по высоте между тенором и басом. Диапазон примерно от «ля» большой октавы до «соль» первой.

*Лирический баритон* –более мягкий и подвижный голос,близкий к драматическому тенору.

*Лирико-драматический баритон –*обладает светлым, ярким тембром и значительной силой.

*Драматический баритон* – более мужественный и сильный голос, близкий к басу.

*Бас* – глубокий мужской голос, характеризуемый низким, богатым и резонансным звучанием. Диапазон примерно от «фа» большой октавы до «фа» первой.

*Бас Саntante* (высокий, певучий) – по сравнению с низким басом этот голос характеризует наибольшая сила звучания в верхнем регистре.

*Центральный бас –*обладает более широкими возможностями диапазона, тембр носит ярко выраженный басовый характер. Этим голосам доступны партии как высокого, так и низкого диапазона.

*Бас Рrofundo* (низкий, глубокий) самый низкий мужской голос. Звучит сильнее в нижнем регистре.

*Басы-октависты –*берут ряд звуков контроктавы, как правило, поют в хорах.

*Дискант* – голос мальчиков. В ансамбле дисканты разделяются на низкие, средние и высокие по вокальным партиям.

*Сопрано* – высокий голос девочек.

*Альт* – низкий детский певческий голос (обычно девочек) с диапазоном от «соль» малой октавы до «ми» второй. В немецкой классификации термины «альт» и «контральто» часто используются синонимично, но только для женских голосов.

**Различают четыре основных стадии развития детского голоса.**

**7-10 лет** –младший домутационный возраст. Голоса мальчиков и девочек однородны и, почти все, являются дискантами. Им свойственно головное резонирование, лёгкий фальцет, при котором вибрируют только края голосовых связок. Диапазон ограничен звуками «до» первой октавы – «ре» второй. Наиболее удобны звуки «ми – ля» первой октавы. Звук очень неровен. Гласные буквы звучат пестро. Задача руководителя – добиться более ровного звучания гласных звуков на протяжении небольшого диапазона.

**10-13 лет** – старший домутационный возраст. К 11 годам в голосах детей, особенно у мальчиков, появляются признаки грудного звучания. В связи с развитием грудной клетки, более углублённым дыханием, голос начинает звучать насыщеннее. Лёгкие и звонкие дисканты имеют диапазон от «си» малой октавы до «соль» второй. Альты звучат плотно, с оттенком металла и имеют диапазон от «си» малой октавы до «до» второй. В этом возрасте в диапазоне детских голосов как и у взрослых, различают три регистра: головной, смешанный – центральный, грудной.

У девочек преобладает звучание головного регистра, и явного различия в тембре сопрано и альтов не наблюдается. Основную часть диапазона составляет центральный регистр. Диапазон голосов некоторых детей может быть шире, чем указано выше. В предмутационный период голоса приобретают тембровую определённость и характерные индивидуальные черты, свойственные взрослому голосу. У дискантов исчезает полётность и подвижность. Альты звучат массивнее.

**13-15 лет мутационный (переходный) период**. Он совпадает с периодом полового созревания детей. Формы мутации протекают различно: у одних постепенно и незаметно, у других – более явно и ощутимо (голос срывается во время пения и речи). Продолжительность мутационного периода может быть различна – от нескольких месяцев до нескольких лет. У детей, поющих до мутационного периода, он продолжается обычно быстрее и без резких изменений голоса. В этот период очень важно услышать начало мутации и при первых её признаках принять меры предосторожности: чаще прослушивать голоса детей и вовремя реагировать на все изменения голоса. Вокальные упражнения, работу над техникой рекомендуется не останавливать, учитывая особенности каждого голоса и работая в возможностях диапазона каждого ученика. Как показала практика, ученики не теряют технику исполнения.

**16-18 лет – юношеский возраст**. Послемутационный период. Становление голоса взрослого человека. Важно соблюдать «санитарные» правила пения, не допускать форсированного звука, очень осторожно расширять диапазон. Крикливое пение может нанести непоправимый вред нежным и неокрепшим связкам**.**

**Понятие о регистрах. Смешанное звукообразование.**

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.

Под регистром певческого голоса понимается ряд одно­родно звучащих звуков, выполненных единым физиологическим механизмом.

Вследствие различного анатомического строения и разных функциональных возможностей мужской и женской гортани, реги­стровое строение мужского и женского голосов тоже разное. **Муж­ской голос** имеет два основных регистра (грудной и фальцетный) и один переход. Женские голоса имеют три регистра (грудной, центр и головной) и соответственно два перехода. Мно­гие педагоги различают в голосе больше регистров. Однако есть и такие, которые вовсе отрицают их наличие, считая что регистры — результат неверного пользования голосовым аппаратом. Редко, но встречаются такие голоса, которые без заметного изменения в тембре, могут спеть весь диапазон ровным, однородным звуком, не учась этому специально.

Как известно, голос ниже переходных нот звучит мощно. Это красивый, полный, певческий тембр, голос гибко поддается нюан­сировке и по субъективному ощущению певца "отзвучивает" у него в груди. От этого "грудного отзвучивания" и произошло название описываемого регистра — грудной регистр. Если приложить руку к груди при пении в грудном регистре, то ощущается дрожа­ние грудной клетки. Таким образом, это название вполне соответ­ствует действительно наблюдаемому явлению. Переходные ноты, субъективно неудобные, обычно могут быть взяты и в грудном и в фальцетном регистрах.

Выше переходных нот начинается фальцетный регистр, который у необученного певца звучит весьма слабо, имеет специ­фический "продутый", "флажолетный" характер, беден по тембру и весьма ограничен по своим динамическим возможностям. Само слово "фальцет" означает "ложный голос". Русский синоним его — фистула. Поскольку при фальцетном голосообразовании "отзвучи­вает" голова, такой регистр называют также "головным". Каждый мужчина на нотах, близких переходным, может воспроизвести грудное и фальцетное звучание голоса, т. е. произвольно изменить механизм работы голосового аппарата. При этом в гортани ясно ощущается различная работа голосовых складок в разных реги­страх.

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.

Регистры суще­ствуют от природы, и, чтобы голос звучал ровно, надо принципи­ально по-иному его строить — делать «смешанным».

Надо сказать, что в певческой практике часто под словом "микст" понимается недостаточно качественный певческий звук, не полноценный певческий голос, а подобие опертого фальцета. Су­ществует выражение: "Он верхние ноты берет не голосом, а мик­стом". Под этим понимают неполноценное, облегченное звучание верхов, близкое фальцету. Действительно, микст имеет такой ха­рактер звучания, но может звучать и вполне насыщенно и оперто. Весь вопрос заключается в том, как смешан голос. Облегченное, звучание, с которым у многих людей связано представление о мик­сте, является лишь одним из видов, в котором преобладает фаль­цетный характер работы голосовых складок.

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 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.

На переходные ноты певцам следует обратить особое внимание, т.к. они наименее удобны при пении. Трудность переходных нот как раз и заключается в том, чтобы сделать переход от регистра к регистру как можно более сглаженным и незаметным. Ведь при пении переходных нот в первую очередь происходят изменения в работе резонаторов. Например, при переходе от среднего регистра к высокому певец начинает активнее использовать вместо грудного, головной резонатор.

В идеале регистры должны переходить один в другой гладко и ровно, чтобы переход между ними был как можно более незаметен. Это достигается попаданием звука в лицевую маску. Старайтесь ощутить, что звук вне зависимости от высоты направляется в одно и то же место. Это «скрывает» переход между регистрами, поэтому получающийся звук оказывается гладким и ровным; переходные ноты в исполнении опытного певца не несут никаких следов смены регистра.







*Рис. 3.*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 — работа 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 пол­ностью 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.

**Женский голос** в регистровом отно­шении организован иначе, чем мужской. Это связано, прежде всего, с анатомо-физиологическими свойствами женской гортани. Груд­ной регистр, который у мужчин занимает почти полторы октавы, у женских голосов имеется только на самых низких звуках диапа­зона, охватывая у низких голосов примерно квинту, а у высоких — терцию. Выше грудного регистра, после переходных нот идет так называемый центральный участок диапазона, распространяющийся на октаву вверх, а иногда и более; выше у женских голосов отмеча­ется головной регистр до предельных верхних нот. У высоких со­прано предельные верхние звуки принимают флажолетный харак­тер. Таким образом, как говорилось, в женском голосе различают три регистра и два перехода. Основную часть диапазона занимает центр, ниже — грудной регистр, выше — головной.

Переходные ноты для сопрано: *ми1*— *фа1 — фа-диез1 и ми2*— *фа2*— *фа-диез2.*Для меццо-сопрано: *до1*— *до-диез1*— *ре1 и до2*— *до-диез2*— *ре2.*Чем ниже голос, тем ниже переходные ноты. Сле­дует отметить, что индивидуальные особенности гортани и консти­туция играют в регистровом строении голоса существенную роль. Переходные ноты могут сильно варьировать по высоте. Но самое примечательное — это непостоянство перехода к верхним звукам. Если переход от центра диапазона вниз выражен всегда достаточно ощутимо, то переход от центра в головной регистр существует не у всех голосов.

Принципиальная разница в регистровом строении женского голоса по сравнению с мужским заключается в наличии централь­ного участка диапазона, имеющего от природы смешанное звуча­ние, в то время как у мужчин смешение почти всегда бывает ис­кусственно найдено путем прикрытия. Строение гортани и голосо­вых складок позволяет давать на низких звуках чисто грудной тип вибраций, но не позволяет перейти на фальцет. Вместо фальцета голос естественно смешивается, образуя центр женского голоса. Головное звучание верхнего регистра женских голосов следует рас­сматривать также как смешанное с превалированием фальцетного типа вибраций голосовых складок. Относительно чистое фальцетное звучание женские голоса обычно показывают только на верх­них флажолетных звуках.

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.

**Тема 4. Положение гортани во время пения. Низкая и высокая вокальная форманты**

*Гортань —* это орган, где возни­кает исходный звук певческого голоса, несущий с собой основные певческие качества: высоту, силу, начальный тембр, металличность, вибрато*.* Поэтому работа гортани в пении, скоординиро­ванная с дыханием и артикуляцией, имеет первостепенное значе­ние.

Различают два механизма деятельности гортани в пении: сме­щение гортани в целом под воздействием прикрепляющихся к ней снаружи мышц и работу внутренних мышц гортани, участвующих в функции голосовых складок. Эти два механизма прямо не связаны между собой. Низкое или высокое положение гортани возможно при различном характере работы голосовой щели. Положение гор­тани в пении оказывает влияние на функцию голосовой щели не столько непосредственно через мышцы, сколько опосредованно, через изменение акустических и аэродинамических свойств ротоглоточных полостей, которые меняют свою форму и объем в зави­симости от смещения гортани.

Смещение гортани всегда приводит к изме­нению тембра певческого звука.

Как показывает исполнительская практика профессиональных певцов, гортань в процессе пения обычно устанавливается в одном специально найденном певческом положении и в основном остается в этом состоянии на протяжении всего пения, выбиваясь из не­го только на согласных. В истории вокального искусства отмечены как случаи высокого ее стояния, что бывает сравнительно редко, так и низкого, весьма распространенного. Уже говорилось, что движения гортани хорошо заметны только у мужчин, так как у них ясно выступает кадык. У женщин с их мягкими контурами шеи и невыступающим тупым углом щитовидного хряща эти движения, как правило, почти незаметны. Их можно уловить только на ощупь. Таким образом, визуальные наблюдения основывались на мужских голосах, причем было установлено, что большинство певцов гортань в пении понижали или оставляли на уровне положения покоя. На этом основании одни певцы и педагоги считают необходимым активно удерживать ее в низком или покойном положении, другие же (и их немало) считают невозмож­ным фиксацию гортани, отстаивая свободу и непринужденность ее положения.

Особое певческое положение гортани — ее певчес­кая установка, при отличном качестве звучания голоса — не оди­накова для всех певцов. Из этого следует, что профессиональное качество звучания голоса определяется не единой для всех певчес­кой установкой гортани, а наоборот, различными, всегда индиви­дуальными уровнями положения гортани.

Эта характерная для данного певца певческая установка горта­ни может быть ниже положения покоя, может совпадать с ним и может быть выше его. Очевидно, имеются какие-то причины, за­ставляющие гортань занимать у одних повышенное, у других по­ниженное положение. Возможно, певческая установка гортани связана с типом голоса. Все исследованные нами басы и баритоны гортань всегда опускали, а все лирические и колоратурные сопрано ее либо поднимали, либо оставляли на уровне положения покоя. У меццо-сопрано, драматических сопрано и теноров такого единообразия не наблюдалось.

Наиболее распространена точка зрения, которая видит зависи­мость положения гортани в пении и манеры обучения. Такую за­висимость, конечно, нельзя отрицать. Действительно, можно соот­ветствующими приемами приучить гортань оставаться на речевой установке (по принципу "пой как говоришь"), опускать ее (например, приемом "зевка") или приподнимать. Однако, как по­казывают наши данные, да и другие факты, ученик не достигает профессионального звучания, если ему прививать чуждое для его голосового аппарата положение гортани в пении.

Из практики известно, что попытка петь на не свойственном для данного человека положения гортани ведет к деградации голо­са. Так было, например, с одной из наших известных певиц: в пе­риод обучения педагог пытался заставить ее опускать гортань во время пения. В результате пение затруднилось, начал изменяться к худшему тембр, ей стало тяжело брать звуки верхнего регистра, крайние звуки диапазона пропали. Пришлось отойти от этого при­ема, перестать вмешиваться в положение гортани; прежняя лег­кость звукообразования, лучшие качества тембра и предельные верхние звуки возвратились. Этот случай показывает, что насилие над природой вредно для развития вокальных данных, что педаго­гическое воздействие должно быть гибким. Прежде всего педагог должен заниматься поисками наилучших качеств звучания.

Что же наиболее кардинально меняется при изменении поло­жения гортани? Меняются только размеры и форма ротоглоточного канала. При повышении гортани канал укорачивается и, следовательно, объем полостей уменьшается, а при опускании — увеличивается в достаточно больших пределах.

****

*Рис. 4.*Положение гортани (голосовых складок) у профессио­нальных певцов по отношению к шейным позвонкам, обозна­ченным цифрами 4, 5, 6, 7. Каждая полоска соответствует голо­совым складкам одного из обследованных певцов. Слева (А) — уровень покойного положения, справа (Б) — уровень в пении у тех же певцов. Полоски, подчеркнутые черной линией внизу, условно обозначают драматический, более низкий характер го­лоса. Видно, что если в покое гортани певцов располагаются в области от середины пятого до нижнего края шестого позвонка, причем у женщин несколько выше, чем у мужчин, То в пении диапазон их смещений велик и простирается от середины чет­вертого до нижнего края седьмого позвонков. Все басы и бари­тоны опустили гортань в пении, все легкие сопрано ее подняли или оставили на месте. У теноров и меццо-сопрано наблюда­ется разнобой в положении гортани.

Гортань представляет собой орган, отличающийся большой подвижностью. Она может высоко подниматься, как, например, при глотании; при глубоком зевке она сильно опускается вниз. Эти Движения производят мышцы, прикрепляющиеся к гортани и подъязычной кости, идущие от них вверх, к нижней челюсти и ос­нованию черепа, и вниз — к костям верхнего плечевого пояса. Кроме движений вверх и вниз, гортань может наклоняться вперед. Поднимаясь, она обычно целиком несколько подается вперед, вме­сте с подъязычной костью, которая, сильно отходя кпереди, как бы надевается на гортань сверху.

Как показали исследования, диапазон певческих смещений гортани достигает 7—8 *см,*т. е. каждый певец с помощью опреде­ленных приемов может опустить или поднять ее на 3,5—4 *см*от положения покоя. Таким образом, ротоглоточный канал может быть укорочен на 3,5—4 *см*или, в зависимости от манеры, приема, которым пользуется певец в пении, удлинен на такую же примерно величину.

Качество металличности и полётности определяется наличием в спектре голоса группы высоких обертонов, так называемой высокой певческой форманты. Округлость и мягкость звучания голоса зависят от усиления обертонов низкой части спектра. Высокая и низкая певческие форманты, а также вибрато (пульсация с частотой 5-6 раз в секунду) определяют красоту и льющийся характер голоса.

Приоритет в открытии певческих формант принадлежит отечественной науке. В 1928 году В. С. Казанский и С. Н. Ржевкин установили, что в спектре хоро­шо поставленного мужского певческого голоса всегда присутствуют усиленные обертоны с частотой в области 517 *Гц.*Эта форманта получила название **низкой певческой форманты**. С ее присутствием связано округлое, полное и мягкое звучание пев­ческого голоса. Если эту область "вырезать" из звучания голоса, отфильтровать ее, то звук обеляется, приобретает плоский харак­тер. Позднее, в 1934 году, В. Бартоломью*,*работая на более совершенной аппаратуре, обнаружил, что в хорошо поставленном голосе всегда присутствуют группы значительно усиленных обер­тонов в высокочастотной части спектра. Эта область получила на­звание **высокой певческой форманты.**

Для низких голосов усиленная высокочастотная область равна 2500—2800 *Гц,*для более высоких она доходит до 3200 *Гц.*Эта об­ласть, то есть высокая певческая форманта, привносит в звук яр­кость, блеск, металл. От нее зависит "дальнобойность", полетность звука, способность "пробивать" оркестр.

Современная аппаратура позволяет удалить из тембра высокую певческую форманту с помощью специального фильтра, пропускающего все частоты тембра (спектра), за исключением области вы­сокой певческой форманты. Голос, из которого "вырезана" высокая певческая форманта, становится глухим, далеким, теряет блеск, приобретает непевческий характер. Подобные опыты были проде­ланы Е. А. Рудаковым в акустической лаборатории Московской консерватории и В. П. Морозовым в лаборатории Ленинградской консерватории. Интересно, что голос без высокой певческой форманты к тому же значительно уменьшается по силе. "Вырезание" из спектра голоса других областей частот подобного резкого действия на тембр и силу звука не оказывает. Данное яв­ление связано с особенностями восприятия звука ухом человека.

Исследования показали, что у мастеров вокального искусства в области высокой певческой форманты сосредоточено до 30—35% всей звуковой энергии голоса. У неопытных певцов, а также в ре­чи, даже когда она "поставлена", т. е. у дикторов и актеров, высо­кая форманта достигает только 5—7%. Сотрудниками акустической лаборатории Московской консерватории создан электронный при­бор стрелочного типа, показывающий процент содержания в голо­се высокой певческой форманты. Певец может петь в микрофон и видеть на шкале прибора, каков процент содержания высокой форманты в звуке, который он в данный момент извлекает. Поя­вилась возможность контролировать характер тембра не только слухом, но и зрением.

Наличие серебристости тембра, металла всегда служило пока­зателем правильной организации певческого звука. Голос, сфор­мированный в подобном характере, оказывался хорошо слышимым в больших помещениях. Таким образом, были выяснены загадки певческого тембра, и стало понятно, от каких областей усиления обертонов зависит качество блеска и яркости и от каких — объем­ность, "мясистость", округлость.

Если сравнить спектр гласного звука в речи и в пении профес­сионального певца, то во втором случае кроме двух речевых фор­мант будут присутствовать высокая и низкая певческие форманты, которые и сообщают голосу специфически певческий характер зву­чания. Чем интенсивнее звук, тем большую роль в спектре играют певческие форманты и тем меньше выделяются форманты гласных. Поэтому при большой мощности звука гласные становятся хуже различимыми. В таком случае особенно важен начальный момент формирования звука, который в основном и определяет в нашем слуховом представлении характер гласного. Если на магнитной пленке вырезать этот момент становления гласного, трудно узнать, какой гласный звук тянется.

Гласные в пении звучат "ближе друг к другу", более нейтрализованно, чем в речи. Фор­манты гласных в пении нес­колько изменены, так как перед артикуляционным аппаратом стоят задачи не только фор­мирования резонаторных поло­стей, но и образования певчес­кого звука. Для этого полости рта и глотки формируются шире и рот открывается относительно больше, чем в речи.

У владеющего голосом певца все гласные звучат оди­наково, ровно, т. е. в певчес­ком тембре, у неопытного — певческий характер голоса на одних гласных выражен лучше, чем на других: одни гласные звучат хорошо, другие "зава­ливаются" или, наоборот, "обе­ляются". Такая же неровность в тембре у необученных певцов отмечается на разных участках диапазона. Центральная его часть, например, звучит хорошо, а верхняя — перекры­вается, звучит глухо или, на­пример, открыто, бело. Отсут­ствие ровности голоса связано с неумением формировать раз­личные гласные и разные уча­стки диапазона так, чтобы со­хранять постоянно хорошее об­разование высокой и низкой певческих формант.

Для вокальной педагогики существенным является не только установление особенно­стей спектра, вызывающих в голосе певца яркость и мяг­кость певческого тембра, т. е. певческих формант, но и меха­низм и место возникновения этих групп усиленных оберто­нов. Как показал Бартоломью, высокая певческая форманта возникает в гортани человека. Полость, образующаяся между голосовыми складками и вхо­дом в гортань, имеет размеры 2,5—3,0 *см*и резонирует на ча­стоты порядка 2500—3000 *Гц,*т. е. как раз в области высокой певческой форманты. Рентгенологические наблю­дения показали, что эта по­лость у квалифицированных певцов во время пения всегда четко отграничена от полости глотки суженным входом в гортань. Размеры и форма ее, а, следовательно, и резонанс сохраняются на всех гласных и на всем диапазоне, чего в речи у тех же певцов не наблюдается. Очевидно, стабильность формы и размеров надскладочной полости позволяет усилить возникшие в голосовой щели высокочастотные обертоны — образовать высокую певческую форманту.

При твёрдой атаке, когда фаза смыкания голосовых складок акцентирована, звук имеет яркий, даже резкий, жёсткий характер, т. к. в нем содержится много высокочастотных обертонов. Если атака вялая, смыкание неплотное, высокочастотных обертонов мало, звук "рассыпанный", "несобранный", мягкий. Следовательно, характер смыкания голосовой щели имеет решающее значение в образовании первичного спектра гортани, а значит, и звучания голоса в целом.

Место возникновения низкой певческой форманты указывается предположительно. Некоторые считают, что она образуется в нижней части глотки, что совпадает с практическими приемами педагогов, которые, желая получить более округлый, мясистый звук, требуют хорошего зевка, открытия нижней части глотки. Другие думают, что это связано с резонансом трахеальной трубки. При этом ясно ощущаются вибрации в грудной клетке, передающиеся от резонирующей трахеи через легочную ткань.

Итак, резюмируя, надо сказать, что первичный тембр, возни­кающий в голосовой щели, видоизменяется за счет резонанса че­тырех основных полостей: трахеи, гортани, глотки и рта. В трахее и гортани оформляются певческие форманты, в глотке и во рту — форманты гласных. Певческие форманты постоянно присутствуют в голосе квалифицированного певца, потому и полости, их рождающие (гортани и трахеи), у него неизменны в своем объеме, а позиция гортани у мастера вокала строго фиксирована. Форман­ты гласных, образующиеся в полостях глотки и рта, требуют резонаторных объемов, потому язык при артикуляции гласных обяза­тельно перемещается из одной позиции в другую.

 

**Тема 5. Головной и грудной резонаторы и их роль в постановке голоса. Виды резонаторов. Понятие высокой вокальной позиции**

Термины грудной и головной резонаторы широко применяются в вокальной педагогике. От ощущения резонирования звука в голове и груди получили своё название регистры голоса – головной и грудной.

*Головные резонаторы* – это полости выше нёбного свода, в лицевой части головы (носовые полости, носоглотка, придаточные пазухи носа – все они не способны менять свой объём, только носоглотка, вследствие подвижности мягкого нёба, может менять свой объем и иметь разную степень сообщения с глоточной полостью). Резонируют они тогда, когда в исходном звуке, выходящем из гортани, содержится много высоких обертонов (ярко выраженная высокая певческая форманта – ВПФ). Как было сказано в предыдущей главе, высокая форманта придаёт голосу яркость, блеск, «металличность» и полётность звука. Металлический блеск голоса зависит не от резонанса верхних резонаторов (сами по себе эти полости не оказывают влияния на исходный тембр), верхний резонатор лишь отзвучивает на правильное воспроизведение голоса.

ВПФ (высокая певческая форманта) – важное качество певческого голоса, от которого зависит его звонкость. Она характеризуется группой высоких сильно выраженных обертонов с частотой 2500 – 3000 Гц (у взрослых певцов). Голос, лишённый ВПФ, звучит тускло, теряет всякую плотность.

Нос и его придаточные полости (пазухи) представляют собою наполненные воздухом пространства весьма небольшого объема. Самая большая придаточная полость носа — верхнечелюстная или гайморова, — имеет размеры порядка 3 см в диаметре. Следовательно, резонировать эти полости могут на высокие обертоны звука голоса. Трубочка длиною 3 см, открытая с одного конца, резонирует примерно на частоту около 3000 Гц, т. е. на область высо­кой певческой форманты. Таким образом, явления резонанса в лицевой части могут возникнуть и будут сильно выражены тогда, когда тембр певческого звука, проходящего по надставной трубке, по полостям ротоглоточного канала, будет содержать в своем составе много высокочастотных обертонов. На эти обертоны и "отвечают" придаточные полости носа. Звук певческого голоса, проходя по ротоглоточному каналу, убывает в силе, так как большая часть его энергии передается стенкам полостей, где постепенно гасится. По твердым тканям энергия звука, конечно, достигает и придаточных полостей носа. Сотрясая их, она вызывает "раскачивание в такт" находящегося там воздуха, т. е. явление резонанса. Непосредственно через воздушные пути звук в носовую полость, а тем более в его придаточные полости не попадает. Как известно, чистые гласные русского языка обычно произносятся при полном перекрытии мягким нёбом хода в носоглотку. Если нёбная занавеска поднята плохо, голос приобретает носовой оттенок — гнусавость. Таким образом, хороший певческий звук предполагает или полное перекрытие хода в нос мягким нёбом, или совершенно незначительное сообщение.

На рентгеновских снимках, сделанных во время пения у профессиональных певцов, видно, что мягкое нёбо, как правило, плотно прижато к задней стенке глотки, т. е. ротовая и носогло­точная полости практически полностью разобщены. Кроме того, по воздушным путям, т. е. непосредственно, певческий звук не достигает придаточных полостей носа, потому что выходы из них узки и забиты слизью, а попадает туда путем сотрясения мягких и костных тканей лица. Это сотрясение легко почувствовать, если во время пения приложить руку к лицу, голове, задней поверхности шеи. Вибрации ощущаются под рукой совершенно отчетливо. Можно считать доказанным существование резонанса придаточных полостей носа и носовых полостей во время профессиональной певческой фонации; при этом голос имеет яркий, металлический, полетный характер. У слушателя возникает впечатление большой звучности, а у самого певца появляется ощущение, как будто звук подается или направляется в "маску". Многие певцы ищут это ощущение, ибо тогда голосообразование становится легким, а звук сильным и полетным. Потому и считается, что, когда звук "попал в резонатор", — голос сформирован правильно.

В настоящее время доказано, что явления, возникающие в полостях головного резонатора, сотрясая окружающие ткани и вызывая раздражение обширной зоны нервных окончаний, рефлекторно возбуждают деятельность гортанного сфинктера. Вибрационные явления в головном резонаторе — сильнейший стимулятор голосовой функции. Отсюда легко понять, почему при "попадании звука в головной резонатор" певцу легче и удобнее петь.

Головной резонатор — важнейший индикатор правильного певческого звучания. На развитие резонаторных ощущений у учащихся пению следует обратить самое пристальное внимание. Не все сразу чувствуют их, поэтому многие педагоги употребляют приемы, наводящие на эти ощущения. К ним относятся: приемы, связанные с пением на звонкие согласные ("мычание" и "нычание"), когда рот закрыт и звук идет через носовые ходы, что приводит к сильному сотрясению стенок полостей верхнего резонатора даже в том случае, когда высокие частоты выражены слабо. Эти приемы помогают ученику понять, какого ощущения следует добиваться при пении.

Так же весьма полезно использование в пении гласного звука и. Форманты этого гласного составляют 400 и 3000 Гц, т. е. в чисто произнесенном звуке и всегда имеется группа усиленных обертонов порядка 3000 Гц, на которые и отвечает верхний резонатор. С помощью гласного и мы легче вызовем явления головного резонирования, если сравнивать этот звук с другими гласными, не имеющими в своем спектре высококачественных формант.

Голос считается хорошо поставленным, когда он на всем протяжении диапазона «окрашивается грудным и головным резнированием». От ощущений резонирования звука в голове и груди соответственно получили свое название регистры голоса — головной и грудной. Действительно, при пении возникают довольно явственные вибрации как в области лицевой части головы — головное резонирование, иногда называемое "маской", так и в обла­сти грудной клетки. Эти ощущения бывают очень сильны. Так, при некоторых особенно удачно взятых нотах певцы чувствуют настолько сильные вибрации в области лицевой части головы, что у них возникает головокружение. По-видимому, эти ощущения и вызывающие их физические явления играют значительную роль при пении. Отзвучивание голоса "в маске" один из показателей правильной организа­ции певческого звука. Однако нельзя не отметить, что эти ощуще­ния, так сильно выраженные у большинства певцов, у иных неяр­ки, а в некоторых, правда редких случаях, головное резонирование отсутствует вовсе. Таким образом, хотя ощущение головного резонирования и характерно для хорошего звучания певческого голоса, но не является во всех случаях обязательным. Ощущение головного резонирования возникает у разных певцов в разных об­ластях. У некоторых оно появляется в той области лица, которая прикрывается маскарадной маской (отсюда и выражение — петь в "маску"); у других — у передних зубов верхней челюсти (Микиша, Моран); третьи чувствуют его в области лобных пазух (Дейша-Сионицкая), четвертые — в области темени или твердого нёба.

Область наибольшей вибрации обычно не бывает постоянной на протяжении диапазона голоса. Чаще всего на более низких нотах она ощущается впереди — в области передних зубов или передней части нёбного свода (точка Морана). По мере повышения звука ощущения перемещаются кзади и на верхних нотах появляются в районе темени. Варьируют эти ощущения и в связи с техникой образования звука.

*Грудной резонатор* находится в трахее, бронхах и лёгких, наполненных воздухом. Он добавляет голосу силу, полноту и объёмность звучания. Резонирование происходит на низкой частоте, близкой низкой певческой форманте (НФП). Низкая форманта придаёт голосу округлость, полноту и мягкость звучания. Грудное резонирование ощущается, когда голосовые связки вибрируют большей площадью и глубиной.

Грудное резонирование носит разлитой характер и может быть выражено в весьма различной степени в зависимости от регистра, характера голоса, участка диапазона.

Грудное резонирование, т. е. ощущения ясно выраженных вибраций в области грудной клетки, сопровождает все голосообразование на протяжении полутора октав диапазона мужского голоса и в нижнем и центральном участках женского. Резонатором в акустическом понимании здесь могут быть трахея и крупные бронхи — единственные воздушные полости-трубки, которые имеются в грудной клетке. Как известно, сама легочная ткань, составляющая основную массу легких, представляет собой эластичную губчатую ткань и поэтому является прекрасным поглотителем звука.

Так, трахея, длина которой около 15 см, должна резонировать на частоту примерно 500 Гц. Именно эта частота придает голосу округлость, мясистость, грудной колорит. Однако указать место, где образуется низкая певческая форманта, можно лишь предположительно. Некоторые приписывают ее резонансу нижней части глотки.

Резонаторные ощущения в грудной клетке явственно воспринимаются певцом, если он приложит руку к груди, но бесполезны для слушателя (как и в случае с головным резонатором). Надо отметить, что трахея и крупные бронхи не относятся к резонаторам, имеющим совершенно неизменный объем. При глубоком вдохе они несколько растягиваются в длину, а за счет со­кращения гладкой мускулатуры могут в небольших пределах менять и величину просвета, т. е. здесь имеется определенная возможность приспособления. Таким образом, грудной резонатор в этом отношении не похож на головной, где стенки полостей совершенно стабильны.

При одновременном отзвучивании головного и грудного резонаторов голосовые складки колеблются по смешанному типу, что позволяет петь весь диапазон, не ощущая регистровой ломки, ровным звуком. Для певца грудное и головное резонирование являются индикаторами правильности певческого звука, поэтому на ощущениях резонанса следует останавливать внимание ученика. Чем тоньше ученик будет дифференцировать свои резонаторные ощущения, тем точнее сможет управлять работой голосового аппарата. Следует только помнить, что грудное и головное резонирование есть следствие правильно организованного певческого звука.

Поэтому, певцу необходимо научится пользоваться в пении одновременно двумя резонаторами. При увлечении только головным или грудным резонированием, вне учета остальных моментов певческого голосообразования, голос может деградировать. Предпочтение головного резонирования, при всей важности его, постепенно может привести к зажатию голоса, к "обуженному" звучанию, к потере органичности звука и способности полностью передавать эмоции и характер произведения. Певец начинает петь, как говорят, "только верхушкой", звук становится неполноценным, и пение затрудняется. Злоупотребление грудным резонированием тяжелит голос, становятся заметными регистровые переходы, затрудняется движение кверху, голос начинает покачиваться, теряет подвижность, детонирует. При злоупотреблении грудным резонированием может начаться ранняя тремоляция (качание голоса).



С точки зрения акустических представлений, в воздухонасосных путях представлены многочисленные полости, трубки, каналы, напол­ненные воздухом и имеющие достаточно упругие стенки, способ­ствующие появлению резонанса. То, что среди полостей есть и та­кие, у которых стенки не **костные** или **хрящевые**, а **мышечные,** т. е. относительно мягкие, — несущественно, — в них также могут возникнуть явления резонанса. Наглядным доказательством тому служит образование гласных вследствие резонанса звука в ротовой и глоточной полостях с мягкими стенками (в т. ч. губные резонации).

Как мы уже упоминали, резонанс ротовой и глоточной поло­стей, меняющийся по объему в зависимости от положения языка, служит причиной образования гласных. Никаких других резонаторных явлений в этой части голосового тракта не происходит. С резонансом полости гортани связано оформление высокой пев­ческой форманты, возникающей как краевой тон складок. Есть еще полости, находящиеся ниже голосовой щели: трахеальная трубка и бронхи (грудной резонатор), — и полости, расположенные выше нёбного свода, т. е. носовые полости и носоглотка, а также так называемые придаточные полости носа. С ними-то и связываются обычно представления об обогащении тембра за счет головного и грудного резонирования.

Умение пользоваться резонаторами, посылать звук в единственно нужную точку, где бы голос концентрировался акустически и художественно, – чрезвычайно ценно (пение «в фокусе»).

Певец со звонким, летящим голосом умеет так формировать звук, что большой процент энер­гии концентрируется в звуке в зоне высокой певческой форманты.

Почему же звук, в котором большой процент энергии сконцен­трирован в высокочастотной области, имеет лучшую полетность, когда все частоты спектра распространяются в пространстве одина­ково? Как оказалось, это качество полетности связано с особен­ностями восприятия звуков нашим слухом.

Наш слух имеет неодинаковую чувствительность к разным ча­стотам. Звуки одной силы (амплитуды) на различных участках зву­кового диапазона воспринимаются слухом как звуки неодинаковой громкости. На одних участках диапазона мы ощущаем их как зна­чительно более громкие, чем на других. Если менять высоту звука одинаковой силы на всем диапазоне частот, которые может вос­принять ухо, то в зоне от 500 *Гц*до 3000 *Гц*он будет восприни­маться как наиболее громкий. Вверх и вниз по звуковой шкале от этой зоны он будет становиться для уха все более и более слабым и наконец вовсе исчезнет, дойдя до нижнего и верхнего порогов слышимости. При достаточной силе звука слух воспринимает от 16 *Гц*внизу до 20 000 *Гц*наверху. За этими пределами лежат соответственно инфра- и ультразвуки, которые мы не слышим (их слышат только некоторые виды животных).

Зона лучшей слышимости включает ту область, в которой рас­полагаются все речевые и певческие форманты. Именно здесь звуки несильные воспринимаются как достаточно громкие. Осо­бенно чувствительно ухо к области 2500—3000 *Гц,*т. е. к области высокой певческой форманты. На эту область резонирует наруж­ный слуховой проход уха, и потому он сильно передает эти коле­бания барабанной перепонке, чем и объясняется качество полет­ности звука, его способность "лететь через оркестр", быть хорошо слышимым в больших помещениях. Когда в спектре звука много высоких частот, попадающих в зону лучшей слышимости, то даже при небольшой силе подачи звука, т. е. незначительной его энер­гии, он воспринимается как звук громкий. В этом случае мы гово­рим о полетности звука. Если в его спектре мало частот, попадаю­щих в зону лучшей слышимости, то он плохо улавливается слуша­телем, даже если певец старается придать ему большую силу. Зна­чит, качество полетности зависит не от того, как звук летит, рас­пространяется (все звуки распространяются одинаково), а от того, как он улавливается ухом.

Умение правильно формировать тембр голоса, делать его ле­тящим, полетным — чрезвычайно важно. Представим себе условно, что два певца поют, давая звук равной энергии, т. е. суммарная си­ла всех обертонов у них равна. Первый певец формирует тембр так, что основная энергия звука у него прихо­дится на область основного тона и низкочастотных обертонов. У мужских голосов, например, основные тона голоса не превышают 500 *Гц,*т. е. никогда не попадают в зону лучшей слышимости уха. Звук, сформированный без усилия со стороны певца в таком каче­стве тембра, т. е. с таким спектром, будет восприниматься как звук маломощный. Для того чтобы быть для уха громким, надо очень сильно повысить энергию звука, т. е. дать голосовому аппарату большую нагрузку.



Однако тембр может быть сформирован совсем по-другому, так что основная энергия будет содержаться в высоких обертонах, в области высокой певческой форманты. Этот звук с иным по спектру распределением энергии для слушателя бу­дет неизмеримо более громким, поскольку основная часть энергии будет восприниматься самой чувствительной зоной уха. В по­ставленном голосе, в хорошо оформленном певческом тембре энергия всегда распределена так, что примерно 30% ее сосредото­чено в области высокой певческой форманты. Так достигается хо­рошая полетность.



Построение спектра с максимальной концентрацией энергии в области высоких частот — важнейшее физиологическое приспо­собление голосового аппарата для получения максимальной слы­шимости при минимальной затрате энергии, что в практике назы­вается высокой позицией звука. Это хорошо знают во­кальные педагоги, работающие главным образом над формирова­нием тембра голоса, над высокой позицией звука, а не над выра­боткой его силы.

Таким образом, ***высокая позиция звука*** – вибрационное чувство, связанное с хорошей вибрацией верхних резонаторов (полости выше нёбного свода). Она даёт возможность верно судить о качестве тембра, в котором присутствует частота, называемая верхняя певческая форманта (ВПФ),образующаяся при правильной работе гортани. Тембрально правильно оформленный голос оказывается всегда хорошо летящим в зал. Поэтому, следует не гнаться за силой звука, а работать над выявлением наилучшего тембра, над звучанием голоса в так называемой высокой позиции.

**Тема 6. Артикуляционный аппарат. Внутренняя и внешняя артикуляция. Формирование гласных. Роль согласных звуков. Правила орфоэпии. Пение на иностранных языках**

Пение — единственный вид музыкально-исполни­тельского искусства, где музыкальное воплощение органически со­четается с выразительным донесением речевого текста. Перед голо­совым аппаратом ставится задача не только формирования краси­вого певческого тона, умелого сохранения его на всем диапазоне, но и одновременно ясного и четкого произнесения поэтического текста. Дикционная чёткость — столь же необходимое качество профессионального певца, как и вокальность его голоса. *Артикуляция* – членораздельное произношение. Слово «артикуляция» означает «сочленение», «соединение». Это сверхупрощённая оценка комплексной деятельности организма, при которой мысли трансформируются в слова. *Дикция*– произношение, степень отчётливости в произношении слов и слогов в речи, пении, декламации. В практике иногда встречается так называемая «широкая дикция», когда певец произносит текст не твёрдым кончиком языка, а всем языком, включая его наиболее утолщённую часть – корень. Отсюда возникает грубый звук с глоточным призвуком, так как опора звука с диафрагмы снимается и переносится на горло. Певец резонирует расширенной глоткой, по силе звук идёт громкий, но неправильный. Дикция сопровождается форсированием звука, плохо сказывается на артикуляции, снижает разборчивость речи. Произношение согласных вялое, порождает интонационную фальшь, нарушает непрерывность звуковедения, кантилену.

Формирование звуков речи осуществляется артикуляционным аппаратом. В артикуляции звуков принимают участие многочисленные мышечные органы ротоглоточного канала: *губы, язык, мягкое нёбо, зев, глотка, а также мускулатура, двигающая нижнюю челюсть.*

Главным артикуляционным органом является язык. В пении он принимает самые разнообразные положения (уклады). При уложенном языке импеданс меньше, а при поднятом он больше, что, очевидно, выгодней для низких, тяжёлых голосов.

При исполнении того или иного произведения встречаются такие сложные несовпадения текста и музыки, которые требуют усиленного внимания от любого исполнителя.

Большую роль играет умение перенести в вокал элемен­ты речевых интонаций и акцентов, которые делают слово вырази­тельным. Чрезвычайно полезно продекламировать текст без музыки и прислушаться к звучанию отдельных слов, речевых куль­минаций, тембровой окраски, постараться внести в музыку те эле­менты речевой выразительности, которые не нарушали бы раз­вития музыкальной фразы. Конечно, невозможно ни передать ин­тонационные скольжения, ни задержать отдельные слоги с целью их выделения и акцентировки, ни сделать динамические акцен­ты — все регламентировано музыкой, строением музыкальной фразы. Однако характер атаки слога, бесконечное разнообразие тембровых красок в зависимости от эмоций, манеры артикуляции согласных — все это может найти отражение в пении. Естественно, что перенос речевых элементов выразительности в музыкальное произведение должен осуществляться с чувством такта, меры, стиля. Ф. Шаляпин служит в этом смысле замечательным приме­ром.

Наконец, четкое, естественное и выразительное слово в пении должно быть вокальным, т. е. как бы нанизанным на линию ров­ного, гибкого и выразительного звучания голоса. Как мы уже знаем, это — результат единообразной певческой работы гортани, формирующей основные качества правильно поставленного пев­ческого голоса: устойчивое вибрато, постоянная интенсивность образования высокой и низкой певческих формант. Практически в ощущениях певца этому соответствует единство места звучания всех гласных, хорошее отзвучивание их в головном и грудном ре­зонаторах, устойчивый, льющийся характер певческого звука.

 К органам **внутренней артикуляции** относятся мышцы глотки, мягкое нёбо, корень языка.

**Мягкое нёбо** в пении выполняет роль заслонки, перекрывающей вход в носоглотку. Чистые гласные русского языка не имеют носового оттенка, и, следовательно, произносятся практически с полным перекрытием хода в носоглотку. Неполное прилегание мягкого нёба к стенке глотки ещё не придаёт звучанию носового характера. Ощутимая щель вызывает носовой призвук, а значительная ведёт к гнусавости.

**Глотка** в пении по ощущению должна быть широкой, свободной. При напряжении глотки звук приобретает зажатый, горловой оттенок. Для достижения «широкой» глотки рекомендуется всё тот же зевок, ощущение «горячей картошки» во рту, сохранение положения вдоха на певческом выдохе. Глотка не имеет специальной расширяющей её мускулатуры. Ширина глотки диктуется положением языка и состоянием её стенок.

**Корень языка** прикреплён к подъязычной кости, а через неё к гортани. Язык участвует в образовании всех гласных и большинства согласных. Его перемещения в ротоглоточном канале меняют размеры глоточной и ротовой полости. Он делит ротоглоточную полость на две, из которых передняя — ротовая, больше по объему, чем задняя — глоточная. Язык должен быть всегда свободным и мягким. Вопрос рационального положения языка в пении решается индивидуально, исходя из наилучшего качества звука голоса и чистоты произношения гласных.

К органам **внешней артикуляции** относятся губы, нижняя челюсть, кончик языка.

**Формирование гласных.**

Губына разных гласных принимают характерное для данного звука положение, на **и** – открывают зубы, на **у** – вытянуты вперёд. Звуки **е**, **а** и **о** образуются при последовательном всё большем и большем огублении. Губы в пении только в момент зарождения гласного могут принять характерное положение, а затем переходят в стандартную для всех гласных позицию. Сопрано и лёгкие тенора преимущественно пользуются улыбкой. У басов, баритонов и меццо-сопрано губы чаще всего несколько вытянуты. Светлая окраска тембра требует более высокого звучания всех формант, широкого раскрытия рта, улыбки. Тёмные тембры требуют смещения всех формант несколько вниз, что достигается удлинением ротоглоточного канала за счёт вытягивания губ и сужения ими выхода из ротовой полости.

Зажатие нижней челюсти и артикуляционного аппарата относятся к наиболее характерным недостаткам начинающих певцов, поэтому приёмы, связанные с освобождением от этого зажатия, следует всячески рекомендовать. Как временная мера могут быть полезны и широко открытый рот, и работа с зеркалом, и другие приёмы. Но приучать певца к определённой степени открытия рта, вне учёта звучания и субъективного удобства, не следует.

При формировании гласных в пении артикуляторному аппара­ту приходится работать в условиях изменившейся длины надстав­ной трубки (из-за певческого положения гортани) и более широко открытого рта (из-за стремления к большей силе голоса). Между тем для того, чтобы получить желаемый гласный звук, необходимо иметь строго определенные объемы глоточной и ротовой полостей, в которых усилились бы характерные обертоны — возникли бы форманты соответствующего гласного. Для этого артикуляторный аппарат, и, прежде всего язык, ищет новой позиции, при которой будут осуществлены нужные размеры полостей. Заранее можно сказать, что если гортань приняла новое положение и размер ротоглоточного канала стал иным, а также если раствор рта стал большим, то для того, чтобы сформировать тот же гласный звук, надо изменить положение языка. Таким образом, сохранение ре­чевых укладов языка в пении возможно лишь в том случае, когда положение гортани в речи и пении не меняется, а это бывает весь­ма редко.

Как показывают рентгенограммы, сделанные во время речи и пения, певческие уклады языка не совпадают с речевыми, хотя, ра­зумеется, общая конфигурация языка, характерная для того или иного гласного звука, остается. Сравнивая формирование различ­ных гласных в речи и в пении, можно заключить, что пение всегда осуществляется при более широком ротоглоточном канале. Это ведет к меньшей выраженности артикуляционных сужений, что в свою очередь в известной мере уменьшает различия в форме кана­ла на разных гласных, как бы несколько нивелирует их.

Певческие гласные хорошо поставленного голоса более округ­лы и более ровно звучат по сравнению с речевыми. Они, так ска­зать, "менее чисты" по звучанию и поэтому ближе друг к другу. Так, певческий звук ***а*** не чистый, а с примесью ***о***; ***у*** также нес­колько тяготеет к ***о****,****е***имеет тенденцию к ***э****,*а ***и*** в известной мере содержит ***ы****.*Иначе говоря, светлые и близкие по звучанию гласные ***и*** и ***е*** несколько более широки и округлены, чем в речи. То же происходит с гласным ***а****,*от которого требуется полнота и округ­ленность. Далекий и темный по звучанию ***у*** несколько выводится вперед и высветляется приближением к ***о****.*Как говорят вокальные педагоги, певческие гласные должны звучать полно и благородно.

Бытовое произношение гласных в пении делает его плоским, вуль­гарным, звучание приобретает характер открытой народной манеры типа народных хоров или частушечной манеры пения. Таким образом, округление и благородство произношения гласных в современной оперно-концертной манере, а также в эстрадной зависят от изменений артикуляционных укладов.

Гласный ***и*** в пении, как и в речи, характеризуется самым близким и высоким укладом языка по сравнению с другими гласными: передняя часть спинки языка и его конец подняты к своду твердого нёба так, что остается небольшая полость, в которой происходит образование одной из формант гласного ***и****,*а именно форманты в 3000 колебаний в сек. Сзади, в глотке, имеется большая полость, где образуется нижняя форманта этого гласно­го—в 400 колебаний в сек. Эти полости появляются независимо от того, поднята или опущена гортань.

На гласном ***е*** в пении рот открывается более широко, чем на ***и****;*язык, отходя назад, принимает более индифферентную форму, ро­товая полость расширяется, а глоточная сужается.

Гласный ***а*** в пении образуется при наиболее широко открытом ротовом отверстии по сравнению со всеми другими гласными.

При гласном ***у*** в пении рот открыт меньше, хорошо выражено сужение, отделяющее ротовую полость от глоточной. Язык отодви­нут назад, и нижняя часть глотки расширена. Передняя — ротовая полость больше задней — глоточной. Последняя на гласном звуке ***у*** имеет размер больший, по сравнению с ***а****.*

**Роль согласных звуков.**

Различные звуки речи и их сочетания позволяют воздействовать на работу голосовых связок в желаемом направлении (фонетический метод).

Согласные звуки речи образуются в результате включения в работу шумового возбудителя. Это разнообразные сужения и за­творы в ротоглоточном канале, через которые с шумом проталки­вается воздушная струя. Это может быть полное перекрытие канала с последующим резким размыканием его, как при согласных ***п***или *к*(взрывные согласные), или просто сужение в виде щели, как при согласных ***с***или ***ф*** (фрикативные согласные). Есть и другие спо­собы получения шумов, как, например, при звуке ***р*** (вибранта).

При глухих согласных, таких, как ***п, к****,****т****,****с****,****ф****,****ч****,****ш***и т. п., только шум является источником звука, гортань же не включена в работу и голосовая щель раскрыта. При звонких согласных вместе с шумовым источником звука работает и голосовая щель — тоно­вый генератор. Поэтому звонкие согласные, такие, как, например, ***в****,****з****,****б****,****д****,****л*** и др., имеют заданную высоту тона, и при прикладыва­нии руки к гортани чувствуется ее вибрационная работа. Глухие согласные этой высоты не имеют, и при прикладывании руки к гортани во время их произнесения никаких вибраций не ощуща­ется.

По месту образования согласные сильно разнятся, в зависимости от того, какие органы участвуют в их образовании. Согласные звуки делятся на:

· губные – Б, М, П, Ф;

· язычные – Д, Л, Р, Т, Ц, Ч;

· переднего уклада – С, Т, Л, Д, З;

· среднего уклада – Ш, Р;

· заднего уклада – К, Г, Х.

Каждый согласный звук требует своей четкой координации в работе артикуляционного аппарата, дыхания, а если это звонкий согласный, то и гортани. При произнесении того или иного со­гласного можно отметить большую или меньшую связь артикуля­ции с гортанью. Это может быть как механическая связь — в силу анатомических причин, так и связь через посредство акустических и дыхательных механизмов. Разногромкость же сказывается здесь не на работе гортани, а на степени интенсивности дыхания и упру­гости артикуляционного затвора. Менее громкие согласные, на­пример глухие, для того чтобы быть слышимыми наравне со звон­кими, должны произноситься с большей интенсивностью, энер­гично и озвончаться за счет следующего за ними гласного.

Механическое воздействие артикуляции согласных на гортань легко заметить, если приложить руку к кадыку и произнести не­сколько согласных. Такие звуки, как ***к, ж, г*** поднимают гортань, поскольку спинка языка поднимается вверх.

На губных согласных и некоторых переднеязычных, например ***п, т, ф*** такого действия отметить не удается.

Как и при гласных, на внутреннюю работу гортани, на функ­цию голосовой щели оказывает большое влияние импеданс, кото­рый испытывают голосовые складки во время произношения звон­ких согласных. Все звонкие согласные произносятся при наличии больших сужений или перекрытий в ротоглоточном канале, то есть при очень большом импедансе.

Значительно влияние согласного не только на формирование артикуляционного уклада последующего гласного, но и на характер смыкания складок, т. е. на возникновение первичного тембра звука. Твердый согласный, например ***д****,*будет действовать на пос­ледующий гласный ***а*** в слоге ***да****,*подобно твердой атаке, т. е. будет способствовать активному смыканию голосовых складок. Взрывные согласные, которые произносятся при сильном поднятии воздуш­ного давления в дыхательной трубке и полном перекрытии арти­куляционным затвором выхода воздушной струе, также способ­ствуют энергичному смыканию складок на последующем гласном. Значительно поднятое давление повышает тонус складок, и мгно­венное раскрытие артикуляционного затвора толчком ведет к же­ланию удержать это давление на уровне голосовой щели.

Иное дело, когда перед гласным стоит щелевой согласный ти­па ***с***или мягкий ***л****.*В этом случае полного перекрытия ротоглоточного канала артикуляционным затвором не происходит, имеется лишь щель, через которую плавно течет воздушная струя. При произнесении последующего гласного складки включаются в рабо­ту на плавном течении этой воздушной струи, что по действию схоже с придыхательной или мягкой атакой (в зависимости от ха­рактера щелевого согласного). В этом воздействии согласных на формирование последующих гласных, как и в воздействии самих гласных на работу голосового затвора и положение гортани, за­ключается фонетический метод воспитания голоса. Элементы этого метода присутствуют в школе каждого педагога, занимая в нем большее или меньшее место.

Каждый педагог через определенные гласные или слоги пред­полагает улучшить качество звучания голоса, найти оптимальные условия для образования наиболее красивого певческого тембра. С первых же шагов обучения он стремится подобрать певчески наи­более звучащие гласные для выявления всех возможностей голоса. Природные речевые координации, которые имеются у каждого певца, очень прочны, так как ежедневно укрепляются с детства живой речью. Каждый начинающий использует именно эти координации, пока не научится формировать слово так, как того тре­буют законы певческого голосообразования.

В потоке речи гласные и согласные несут неодинаковую функ­цию. ***Голос, его эмоциональная окраска, сила и насыщенность звучания выявляются прежде всего через гласные. Дикционная яс­ность, разборчивость речи связана с четким произношением со­гласных.***Речь по своей природе обладает избыточной информа­цией. Пропуск или искажение части звуков все равно оставит по­нятным смысл слова. Из 39 звуков русского языка только 5 чистых гласных.

Ораторы и драматические актеры добиваются разборчивости речи путем утрированного произношения, что достигается специ­альным развитием артикуляторных мышц и некоторым растягиванием во времени согласных, задержкой на них. Певец не имеет та­кой возможности, ибо это поведет к скандированию, к нарушению кантиленного звучания голоса. При пении дикционная четкость достигается путем быстрого и активного произнесения согласных. Необходимо помнить о том, что согласные звуки прерывают звучание голоса, поэтому нужно стремиться к предельной краткости их произношения.

**Правила орфоэпии.**

 1. Согласные, оканчивающие слог в середине слова, переносятся к следующему слогу и пропеваются вместе с ним:

пишется: Ты ря-би-нуш-ка рас-куд-ря-ва-я,

пропевается: Ты ря-би-ну-шка Ра-ску-дря-ва-я.

2. Согласные, оканчивающие слово, переносятся к началу следующего

слова:

пишется: Далёкий мой друг, твой радостный свет

пропевается: Да-лё-ки-ймо-йдру-ктво-йра-да-сны-йсвет.

3. Есть группа слов, при произношении которых выпадают отдельные

согласные:

солнце – сонце, поздний – позний.

4. В некоторых словах одни согласные заменяются другими согласными:

что – што, скучно – скушно, счастье – щастье, дождь – дощ, счёт – щёт.

5. Сочетание букв **ТС** произносится как **Ц**:

советский – совецкий.

6. Сочетание букв **ТЬСЯ** произносится как **ЦЦ**:

перебраться – перебрацца, утомиться – утомицца.

7. Окончания **ЕГО**и **ОГО** произносятся как **ЕВО**(**А**) и **ОВО**(**А**):

твоего – твоево, любимого – любимова.

8. Две одинаковые рядом стоящие согласные в пении произносятся обычно, как один удлинённый звук:

пишется: Как красив этот сад,

пропевается: Ка-ккра-си-фэ-то-тсат.

9. Все звонкие гласные в конце сова переходят в глухие:

сад – сат, красив – красиф, смог – смок, экипаж – экипаш, бог – бок,

Бог – Бох (единственное слово, когда **Г** меняется не на **К**, а на **Х**).

10. Сочетание двух согласных **СН**, после которого следует мягкая гласная,

произносится со смягчением:

песня – песьня, масленица – масьленница, веснянка – весьнянка.

**Пение на иностранных языках**

Певец, который хочет исполнять разнообразный репертуар, рано или поздно сталкивается с необходимостью понимать значение и механизм произношения на иностранных языках. На начальных этапах можно обойтись занятиями с преподавателем языка или опытным преподавателем пения. Врождённая способность имитировать звуки может сильно помочь; а лучший способ познакомиться с национальным произношением – прослушивание записей местных певцов. Необходимо помнить следующее: все люди, независимо от того, какой у них родной язык, в основном обладают одним и тем же набором вокальных данных, а, следовательно, способностью воспроизводить звуки на любом языке.

Певцу необходимо для правильного пения на иностранных языках учитывать особенности произношения этого языка. Он не должен бездумно переносить все «свои» особенности произношения в пение.

В правилах произношения французских, немецких, итальянских и испанских звуков, как и в других языках, есть несколько исключений, которые необходимо заучить. В то время как английский язык для тех, кому он не является родным, оказывается самым трудным в этом плане языком, так как в нём столько исключений, что, можно сказать, они сами по себе являются правилами.

В *итальянском* языке необходимо тщательно произносить чистые итальянские гласные и группы гласных, а не их приближённые варианты на английском языке или неверные и искажённые варианты. В итальянском языке чистота гласных звуков является одним из основополагающих факторов правильного и чёткого пения. Одной из трудностей является большое число слов и фраз, в которых чистые гласные следуют друг за другом очень плотно и быстро, и каждому из них следует уделить внимание, даже при быстром темпе. Например, итальянское притяжательное местоимение «**miei**» содержит три отдельных и чётких гласных звука, ни один из которых нельзя пропустить или слишком подчеркнуть. Часто делают ошибки при воспроизведении слов «**io**»**,** «**tuo**» и частично **«lui**». В каждом случае первый и второй гласный произносятся чётко и отдельно друг от друга. Опять же, певцу необходимо ознакомиться с правилами итальянского произношения, и тогда для него уже не будет неожиданной трудностью, если в дальнейшем он встретит слова «**gli occhi**» или нечто подобное.

Пение на *французском* языке требует особого внимания на носовые гласные. Пения в нос следует избегать всегда. Французские носовые гласные не нужно петь в утрированной носовой манере, если вокальная позиция уже правильно установлена. Носовой звук не должен подчёркиваться, необходимо помнить о «посылаемом вперёд» звуке. Произнесение французского ***on*** – это прекрасный способ «подать» звук и одновременно раскрыть горло. Возможно, певец почувствует, как звуки «идут через нос», но не следует подчёркивать носовую природу этих звуков.

Пение на *немецком* языке всегда требует концентрации на ***ü***, а также на разнице между твёрдыми и мягкими гласными звуками.

С пением на английском языке рано или поздно сталкивается в своей практике любой певец. На примере некоторых особенностей английского произношения легко понять принцип работы голосового аппарата.

Теория образования звуков речи является лишь частью лингвистики, но она особенно важна для певца. Основное практическое знание звукоформирования поможет певцу правильно и точно скоординировать работу артикуляционного аппарата, доведя её при пении до автоматизма, как при разговоре.

**4. Раздел III. Гигиена голосового аппарата и режим певца**

**Тема 1. Значение режима и соблюдение общегигиенических правил. Уход за голосовым аппаратом**

Общее здоровье организма – главное условие здоровья голоса. В распорядок дня нужно включать не только работу над голосом, но и упражнения для поддержки организма в хорошем состоянии (полезны все виды спорта при соблюдении умеренности, кроме тех видов, которые нарушают эластичность дыхания, резко запирают его), обращать внимание на правильную осанку. Певец должен стоять не скованно, а так как удобно для пения. Изменения основной позы могут быть очень эффективными при работе в конкретных музыкальных стилях.

Инструментом вокалиста является его тело, поэтому, за физическим состоянием, за здоровьем организма необходимо тщательно следить. Так же нужно заботиться о психическом и душевном самочувствии.

Необходимо помнить о том, что заболевания желудочно-кишечного тракта, сердца, мочеполовой системы или же астения, невроз и многие другие заболевания напрямую влияют на качество голоса. Нежелательна резкая смена температуры (жара, духота, холод); недопустимо длительное пение без перерывов, злоупотребление высокими нотами, форсированное звучание, пение в больном состоянии; следует избегать речевой нагрузки, сильно утомляющей голос. На мышечную ткань связок прямо либо косвенно (через нервную систему) могут повлиять пыль, испарения, смог, дым и т.д.

Наиболее частой причиной обращения к врачу со стороны певцов являются всевозможные простудные и профессиональные заболевания горла – ларингит, фарингит, ангина, синуситы, риниты.

Запрещено во время пения:

1) алкоголь и наркотики;

2) курение;

3) пение после принятия пищи (принимать пищу можно за час до пения, т.к. энергия тела напрямую участвует в процессе переваривания пищи, движения замедляются, ослабевает внимание и координация, кроме того, излишняя слизь, которая вырабатывается железами, может мешать колебаниям связок);

4) нельзя перед пением есть мороженое, селёдку, семечки, орехи, шоколад, пить очень охлаждённые напитки;

5) перед пением противопоказана баня и использование фена для сушки волос;

6) чрезмерное кашляние, чихание, а также резкие звуки, получаемые при помощи неожиданного выброса воздуха, которые могут причинить боль и даже повредить нежную мышечную ткань связок;

7) чрезмерно громкое пение или разговор;

8) аэрозоли, таблетки, горячий чай, которые не сделают голос лучше;

9) эмоциональный стресс и утомление;

10) гормональные факторы (у женщин естественные изменения организма во время беременности, климакса и даже менструации вызывают утолщение тканей, в том числе и голосовых связок; в эти периоды следует соблюдать осторожность, т.к. связки не будут реагировать и двигаться так же быстро, как это они делают в обычной ситуации).

Очень часто возникает ситуация, когда вокалист оказывается в акустически неудобных условиях:

· пение в заглушенной комнате, где много мягкой мебели, поглощающей звук;

· пение на репетиции в маленьком помещении, особенно с живыми барабанами;

· работа на концерте без мониторов.

Почти 80% срывов голоса приходятся на такие ситуации. Певец начинает кричать, форсировать звук. В результате голосовые складки перенапрягаются, и голос перестает подчиняться вокалисту. В лучшем случае придется несколько дней молчать, в худшем – можно потерять голос. Даже если с голосом у вас все в порядке, вы регулярно занимаетесь техникой и успешно осваиваете новый репертуар необходимо помнить о гигиене голоса. Ни один спортсмен не выступает в соревнованиях без предварительной разминки. Профессиональное пение требует точной координации большого количества крошечных мышц вашего тела, их подвижности и выносливости. Бытует мнение, что распевку может заменить рюмка коньяка. Представьте себе спортсмена, выпившего перед выступлением… Алкоголь учащает пульс, усиливает приток крови, в том числе и к голосовым связкам. В результате они разбухают, но не растягиваются. Разогрева, как такового не происходит. То, что вам стало «море по колено», совершенно не говорит о готовности вокального аппарата выполнить свои функции.

Поэтому, качественная распевка просто необходима перед выступлением, ведь она сохраняется несколько часов. А если перед концертом или прослушиванием вам будет негде распеться, сделайте это дома, в спокойной обстановке. Чем короче выступление и больше времени остается до него, тем дольше надо распеваться, чтобы быть на пике формы к самому выступлению (обычно 30-40 минут). Если же вы разогреваетесь непосредственно перед трехчасовым концертом, то не переусердствуйте, чтобы голос не устал (достаточно 10-15 минут). Необходимо также распеваться перед каждой репетицией.

Наконец, вот и последнее, но не менее важное применение распевок. Как марафонский бегун продолжает бег, плавно переходя на ходьбу после финиша, так и профессиональный вокалист после продолжительного концерта или репетиции не сразу перестает петь. Нагрузку необходимо снижать постепенно. Это очень важно для того, чтобы голосовые связки вернулись в обычное для них состояние покоя. По окончании пения ваш разговорный голос должен звучать обычно (не выше и не ниже), и вы должны быть в состоянии спеть самую низкую ноту вашего диапазона.

Это свидетельство того, что связки расслабились, и все накопившееся напряжение ушло. Если в течение концерта с голосом не происходило ничего непредвиденного, то для такого расслабления достаточно спеть несколько раз хроматическую гамму на "И" или закрытый звук от удобной ноты из середины диапазона до самой низкой вашей ноты, а затем немного помолчать. Если же голос каким-то образом пострадал, необходимо сделать эту процедуру несколько раз до достижения эффекта. Поможет также горячий душ и теплое молоко или некрепкий, а лучше – травяной, чай. Если же усталость голоса сохраняется и наутро, то лучше несколько дней не петь, а затем начать с упражнений, постепенно приводя голос в рабочую форму. Очень важно в таком случае проанализировать ситуацию и понять, в результате чего произошел сбой в работе вокального аппарата. На самом деле, причиной нездоровья может являться не сам концерт, а вечеринка после.

1. **Раздел IV. Роль педагога в воспитании молодого музыканта.**

**Тема 1. Роль педагога в воспитании молодого вокалиста**

Формирование вокальных навыков осуществляется при комплексном решении ряда задач, которое должно осуществляться последовательно и параллельно, с учетом индивидуальных особенностей обучающихся. Первоочередной задачей преподавателя является выявление музыкальных способностей. Начиная с первых уроков необходимо создать психологически непринужденную атмосферу: общение с учеником начинается с индивидуальной беседы, в дальнейшем проводятся анкетирование и тестирование с целью выявления не только музыкальных способностей ученика, но и его характера и уровня общей культуры. Исходя из возможностей обучающегося, в дальнейшем строится план индивидуальной работы. Необходимо учитывать возрастной фактор. Например, если ученик младшего возраста, занятия строятся в игровой форме, длительность занятий не превышает двадцать минут, так как при переутомлении нервной системы дальнейшая работа не имеет смысла.

В детском возрасте, когда очень сильно развиты ассоциативное мышление и фантазия, следует учить не только слышать музыку, но и видеть. С этой целью ученику дается задание рисовать картинки к образам. В работе над образом большое внимание следует уделять ролевой игре. Для осуществления поставленной задачи педагог должен, прежде всего, найти ключ к психике, характеру учащегося.

Степень эмоциональной отзывчивости или, иначе можно сказать, эмоциональной одаренности бывает разная. Бывают мало эмоциональные ученики, и в задачу педагога входит разбудить недостающую эмоциональность путем подбора соответствующего репертуара, эмоционального показа голосом, выразительным аккомпанементом. Эмоциональным и отзывчивым студентам приходится ограничивать репертуар, давая спокойные произведения. Творческая деятельность требует внутреннего горения, только тогда она будет воздействовать на публику- Трудно себе представить, чтобы равнодушный, сухой человек мог быть творцом.

То же самое относится и к деятельности самого педагога: плох тот педагог, который учит так, как когда-то учили его самого, не сдвинувшись со старых позиций и не обогатив свой опыт.

Как говорилось выше, для проведения успешных занятий нужно не только выявить музыкальные способности учащегося, но и определить его темперамент. Темперамент является свойством личности и выражается в общей подвижности, быстроте речи, мимике и т.д. Эти качества даны человеку от рождения, но под влиянием среды они значительно изменяются. Известны несколько типов темперамента.

Сангвиник – подвижный человек с яркой быстрой речью. Он легко переживает неудачи и неприятности.

Флегматик – спокойный человек, невозмутимый, которого трудно вывести из себя Его чувства вовне проявляются незаметно.

Холерик – человек с быстрой реакцией, вспыльчивый, легко возбудимый, неуравновешенный, что выражается во внешних движениях. У него может резко меняться настроение.

Меланхолик – внутренне ранимый человек, глубоко переживающий все неудачи, но внешне мало реагирующий на окружающих. Его чувства глубоки и постоянны.

Педагог должен постараться определить тип темперамента учащегося, и для каждого выработать свою манеру общения. Иногда нужно проявлять большую выдержку, спокойствие, следить за собой, не позволяя себе ярких эмоциональных вспышек, резкости. Вялости и озабоченности, унынию и плохому настроению – не место на уроке, Во всяком случае, это не должно выражаться педагогом и ощущаться учеником.

Излишне темпераментный педагог настолько «забивает» ученика замечаниями, что тот перестает нормально воспринимать и контролировать свои действия. Эмоциональность не должна перехлестывать через край, надо уметь сдерживать себя, приучая к спокойствию и выдержке.

Успех или не успех педагогической деятельности зависит от характера ученика и педагога, от того, возможен ли между ними рабочий и человеческий контакт. Характер целиком зависит от воспитания и самовоспитания. Нельзя ссылаться на отрицательные черты характера, как на непреодолимые, прирожденные качества. Характер воспитуем, и преподаватель должен помогать в этом ученику.

Для успеха в вокальной педагогике большое значение имеют трудолюбие и добросовестность, аккуратность и инициативность, скромность и высокая требовательность к себе, целеустремленность и настойчивость, дисциплинированность и умение действовать в направлении поставленной цели.

В певческом деле также необходимы большая устойчивость во взглядах и умение не поддаваться различным влияниям.

**Тема 2. Принципиальные отличия обучения академических и эстрадных певцов**

 В эстрадном пении, по сравнению с академическим, формирование звука близко к речевому, тембр голоса более открытый и, как правило, грудной. Этим двум установкам следуют все педагоги эстрадного направления, работая не только над художественным образом и сценической выразительностью, но и над тренировкой голоса.

В отличие от академической, эстрадная манера более доступна для овладения ею, поскольку оперно-концертные певцы перестраивают стойкие речевые навыки на певческие, а эстрадные делают это в меньшей степени.

Эстрадное пение занимает собственную нишу между академическим и народным. К эстрадному традиционно относят рок и поп, джаз, альтернативу, мюзикл, кантри, актерское и авторское пение и массу других стилей, занимающих промежуточное положение и использующих звукоусилительную технику (микрофоны и т.д.). Эстрадники, как правило, работают с микрофоном, отсюда и особенности в звукоизвлечении и звуковедении. Еще одно отличие – в задачах вокалиста. Задача эстрадника – поиск своего собственного звука, своей характерной, легко узнаваемой манеры пения; академист же и народник работают более или менее в рамках канона. Можно возразить, что собственный звук необходим любому профессионалу, но согласитесь, что только на эстраде возможно стать кумиром миллионов, не имея ни сильного, ни красивого голоса – лишь за счет собственной неповторимой «изюминки».

Исходя из вышесказанного, основная специфика эстрадного вокала заключается в поиске и формировании уникального, узнаваемого голоса вокалиста. А в наше время, чтобы добиться конкурентоспособности, требуется владение достаточно широким диапазоном технических приемов.

Как работать с голосом эстрадного певца? Оформленной теории, несмотря на заслуженный возраст эстрадного жанра, нет. В связи с отсутствием специальной литературы особенно ценно фиксировать педагогический опыт, сравнивая, в частности, обучение академических и эстрадных певцов.

Прежде всего, преподавателю нужно работать над культурой пения ученика. Особое внимание обращают на развитие звонкости голоса, на расширение звуковысотности, тренируют певческое дыхание.

В классах эстрадного пения нет четкого разграничения голосов по типам (сопрано колоратурное, лирическое, драматическое и так далее). Это характерная деталь. Занятия начинаются с пения вокальных упражнений. Замечания, которые делаются при этом, мало отличаются от традиционных: "Пой без напряжения. Иди от образа к звуку. Где удовольствие от издаваемого звука? Обязательно надо улыбаться". В каждом классе применяют свои экзерсисы. В исполнении упражнений эстрадные певцы пользуются более открытым звуком, чем академические.

В большой степени применяются не гласные, а их сочетания с согласными: брэй, трэ, чха, ди, а также различные слогосочетания — ридириди, фарада, карацакараи др. Подобные звукосочетания имеют повышенный импеданс, то есть создают сопротивление звуковой волне на уровне артикуляционного аппарата, снижая нагрузку на голосовые складки. Большинство упражнений исполняется в подвижных темпах. В начальном распевании, выполняющем роль разминки, это весьма уместно.

Специфический прием — пение протяжного "и": лэй-й-й, мэй-й-й. Педагоги академического направления обычно считают, что этот звук зажимает гортань. В классе эстрадного пения проточность дыхания придает этому звуку льющийся характер.

Кажется спорным, что некоторые преподаватели на вокальных упражнениях придерживаются предельно энергичного звучания. Впрочем, когда ученики, переходя от упражнения к произведениям, берут в руки микрофон, то звук явно приглушают, самостоятельно сбавляя его интенсивность. Между тем, сила и выносливость голоса развиваются на упражнениях. Ведь перед микрофоном голос не разовьешь. Исполняя конкретное произведение, учащиеся снижают силу звука, согласно исполнительским требованиям.

Вокальный класс снабжен электроакустической аппаратурой: микрофоны, пульт с усилителем и обработкой голоса, звуковые колонки. Так же в классе имеется компьютер с разнообразными музыкальными программами, например, Sound Forge, c помощью которой можно транспонировать фонограммы, записывать голос учащихся для последующей работы над ошибками, делать интересные обработки голоса с использованием всевозможных наложений и т.д.

На концертах и занятиях студенты поют под фортепиано или фонограмму. Как известно, последняя все чаще применяется на профессиональной эстраде в связи с материальными и организационными выгодами. При наличии проверенной аппаратуры фонограмма гарантирует стабильное качество.

Но есть и существенные недостатки в её использовании: импровизация в исполнении недопустима, теряется возможность чутко отвечать на реакцию слушателей, учитывать состояние голоса и эмоциональный тонус на сегодняшний день. Аппаратура тоже может отказать.

У академических певцов есть свои традиции: оценивают голос (тембр, сила, диапазон), слух, музыкальность, эмоциональность исполнения, внешность. Перечисленное значимо, конечно, и для будущих эстрадных певцов. Но в оценке артистического комплекса эстрадного исполнителя допустимы отклонения от традиционных критериев. Звучание голоса может не соответствовать вокальным стандартам, но быть художественно убедительным, адекватным артистической оригинальности исполнителя. Таким образом, в вокально-технических занятиях эстрадных певцов-учащихся желательна академическая основа, а в исполнительстве — индивидуальность. При этом вокальная тренировка эстрадных певцов может далеко не полностью соответствовать академическим правилам. Педагог определяет, когда надо ставить певца в режим традиционного голосового тренинга, а когда следует подчеркнуть личное.

В эстрадных распевках прослеживается тенденция слегка округлять звук, сглаживать регистры, расширять диапазон голоса, выравнивать звучание гласных, то есть отчасти выполняются те же задачи, что и в классах академического пения.

А вот формирование речевого звука и выработка грудного тембра — это уже элементы специфики в распевании только эстрадных певцов. В этой части обнаруживается некоторое сходство эстрадного и народного звукообразования. Однако у народных певцов обе эти задачи решаются полнее. То есть речевое формирование звука у народных певцов — их принцип, а у эстрадных — полумера; грудной звук у народных певцов более зычный, плотный, а у эстрадных более мягкий.

В классе эстрадного пения мало внимания обращается на выработку тембристого, насыщенного обертонами мецца воче (меzza voce, в переводе с итальянского – вполголоса – тихое неполное звучание голоса; особый приём вокального исполнения, требующий специального технического мастерства), которое лежит в основе оперно-концертного звучания. У эстрадных исполнителей обнаруживается несколько бесцветный, пустой звук на пиано, поскольку для пения в микрофон (электроакустическая система укрупнит звук) он не так важен.

Важно отметить, что никаких особых вокальных упражнений, специфически эстрадных, по сути, нет. И это правильно: природа голоса едина. Специфика больше выявляется в пении самих произведений: эстрадных песен, цыганских романсов, фрагментов из мюзиклов. Здесь применяются термины, которые в академическом пении не в ходу: субтон (заглушенное звучание с продыхом), свинг (джазовая гибкость фразировки, состоящая в "соскальзывании" акцентов на слабые доли такта).

В эстрадном пении нередко используется несколько напряженные, открытые, грудные звуки. Они обычно расположены в верхней части первой октавы и на границе между первой и второй. У академических певцов крикливый звук справедливо считается вредным в пении, разрушающим голос.

Эстрадные певцы с успехом поют отдельные фразы с хрипотцой, что в классе академического пения никогда не рекомендуется. Используется также прием пения прямым звуком на фермато с последующей его раскачкой — это тоже необычно для академистов.

Если в занятиях с академическими певцами огромное внимание уделяется звучанию голоса, то в эстрадном жанре больше акцентируется исполнительская сторона, драматургия произведения, острый ритм. При этом используются такие краски голоса, которые даже без слов выражали бы эмоциональное содержание музыкального момента.

Беречь вокальную и исполнительскую индивидуальность — черта более свойственная эстрадному исполнительству, чем академическому. Например, певцу академического хора ярко индивидуальный звук противопоказан.

Для эстрадных певцов характерна чуткость к современному музыкальному языку. Учащихся нужно нацеливать на общение с композиторами, которые могут помочь найти свою тему в творчестве, свои песни.

Молодежь, как правило, берет за образцы тех исполнителей, которые чаще звучат. А чаще других мы слышим эстрадных певцов. Поэтому открытие отделений эстрадного пения в учебных заведениях оправдано, ибо музыкальное развитие молодежной аудитории во многом зависит от художественного роста эстрадных певцов, в том числе и эстрадных звезд. Формировать звезду — значит, через нее музыкально воспитывать молодежь.

1. **Раздел V. Оценка и развитие природных данных ученика**

**Тема 1. Диагностика. Задачи первого периода занятий.**

Проблема диагностики музыкальных способностей – одна из самых актуальных в музыкальной педагогике и психологии, поскольку она связана с задачами профессионального и индивидуального отбора.

Цель диагностического исследования:

в результате полученных данных и на их основе разработать программу развития вокальных способностей учеников.

Задачи:

· выявить музыкальные способности;

· выявить наличие вокального слуха;

· определить исходный вокальный уровень развития певческого голоса;

· выявить характер испытуемого и уровень его общей культуры;

· обеспечить индивидуальный подход к каждому солисту.

В теории и практике музыкального воспитания принята диагностика, основанная на выявлении трёх основных способностей:

· музыкальный слух;

· музыкальная память;

· чувство ритма.

Музыкальный слух:

Ладовое чувство:

· эмоциональная активность во время звучания музыки;

· узнавание мелодии по фрагменту;

· определение окончания мелодии;

· определение окончания мелодии на тонике.

Музыкальная память:

· пение знакомой мелодии с сопровождением и без него;

· пение незнакомой мелодии с сопровождением и без сопровождения (после нескольких прослушиваний);

· подбор на инструменте знакомой и незнакомой мелодии.

Чувство ритма:

· воспроизведение музыки в хлопках и притопах;

· соответствие ритма движений ритму музыки;

· повторение на слух заданной ритмической фигуры.

После проведения диагностического исследования полученные результаты нужно занести в протокол обследования в виде таблицы. Уровень развития музыкальных способностей обычно оценивается по трехбалльной системе оценок: 3 балла высокий уровень (самостоятельное выполнение задания); 2 балла – средний уровень (выполнение задания при поддержке педагога); 1 балл – низкий уровень (невыполнение задания), например:

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| Фамилия, имя | Муз. слух | Муз. память | Ритм | Общ. б. |
| Сидорова Катя |  |  |  |  |
| Клюева Юля |  |  |  |  |

Не стоит судить обо всех музыкальных способностях по первому впечатлению. Ученик может сразу и не показать весь свой потенциал возможностей. Диагностика, которая проводится при наборе желающих петь в вокальной студии или в кружке, рисует лишь приблизительную картину их способностей. Большую роль играет и недостаточная подготовленность, и волнение. Некоторые певцы очень стесняются. В общем, причин можно найти немало. Картина становится яснее после нескольких занятий. И здесь ответственность ложится на руководителя, от которого требуется упорная и терпеливая работа.

Через некоторое время (3-4 месяца) можно провести повторную диагностику музыкальных способностей, которая покажет, что с развитием вокальных данных повышается общий уровень развития музыкальных способностей.

Само вокальное интонирование – явление очень сложное, зависящее не только от работы голосовых связок, но и от координации всего многокомпонентного певческого аппарата в процессе фонации.

Первый замер вокальных данных нужно провести в сентябре, второй – в январе, а третий – в мае. Диагностика вокальных данных проводится по шести параметрам: ВПФ, диапазон, дыхание, сила звука, артикуляция, дикция.

ВПФ(высокая певческая форманта) – важное качество певческого голоса, от которого зависит его звонкость. Она характеризуется группой высоких сильно выраженных обертонов с частотой 2500 – 3000 Гц (у взрослых певцов). Голос, лишённый ВПФ, звучит тускло, теряет всякую плотность. В таблице ВПФ оценивался по трёхбалльной системе.

Диапазон– звуковой объём голоса, определяющийся интервалом между самым низким и самым высоким звуками, которые могут быть изданы данным голосом. Диапазон – это очень важная характеристика певческого голоса, хорошим считается диапазон, равный 2-м октавам.

Дыхание – это основа певческого звука. В таблице оно характеризуется как короткое, среднее и длинное.

Сила звука – это плотность и мощность звучания. В таблице она оценивалась по десятибалльной шкале.

Артикуляция – членораздельное произношение. Слово «артикуляция» означает «сочленение», «соединение». Это сверхупрощённая оценка комплексной деятельности организма, при которой мысли трансформируются в слова. В таблице обозначена буквой «А» активная артикуляция, буквой «В»- вялая.

Дикция – произношение, степень отчётливости в произношении слов и слогов в речи, пении, декламации. В таблице дикция без дефектов обозначалась прочерком, а с дефектом буквой «Д».

Из данной сравнительной таблицы следует, что вокальные данные учениц почти по всем параметрам развились в течение учебного года.

|  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | **Месяц** | **ВПФ** | **Диапазон (полн.)** | **Дыхание** | **Си- ла зв.** | **Ар- ти- кул.** | **Дик- ция** |
| **http://ok-t.ru/studopedia/baza11/2135898632962.files/image023.gif** | **сентябрь** |  | **ля м – фа2** | **среднее** |  | **А** | **-** |
| **январь** |  | **ля м – фа # 2** | **среднее** |  | **А** | **-** |  |
| **май** |  | **соль м – соль 2** | **длинное** |  | **А** | **-** |  |
| **http://ok-t.ru/studopedia/baza11/2135898632962.files/image024.gif** | **сентябрь** |  | **фа м – ре 2** | **короткое** |  | **А** | **-** |
| **январь** |  | **фа м – ре 2** | **среднее** |  | **А** | **-** |  |
| **май** |  | **фа м – ми 2** | **среднее** |  | **А** | **-** |  |

**Музыкальный слух – основа вокального слуха.**

Вокальный слух – свойство человека не только слышать звучание голоса, но и ясно представлять работу голосового аппарата, приводящую к тому или иному звучанию. Это слух, способный тонко анализировать качество звука, позволяющий выбирать правильные и отклонять непригодные певческие звуки. Вокальный слух – это особый чувственный комплекс, позволяющий успешно контролировать работу вокального аппарата во время пения. Для вокалиста важной особенностью музыкального слуха является умение слышать тембр, его особенности.

Особенность вокального слуха – умение слышать: как, каким образом работает аппарат того или иного певца, достигающего определённого звучания. Такой слух позволяет копировать и запоминать работу аппарата выдающихся певцов, что является важной частью воспитания голоса. Вокалист с хорошим вокальным слухом слушает звук как бы аппаратом, т.е., его вокальный аппарат способен воссоздавать форму вокального аппарата поющего исполнителя, воссоздавать любые оттенки формы, связанные с певческими нюансами.

Благодаря постоянному и точному контролю при помощи вокального слуха начинающий певец постепенно усваивает и запоминает работу вокального аппарата, необходимую при правильном пении. Умение правильно петь приходит вместе с развитием вокального слуха. Со временем мышечная память вокального аппарата перерастает в рефлекс, что облегчает выполнение певцом художественных задач музыкального произведения.

Важным компонентом, составной частью вокального слуха является *мышечное чувство*, т.е. ощущение мышц, мышечной работы. Хорошо развитое мышечное чувство позволяет успешно контролировать мышцы, участвующие в организации опоры дыхания и звука, в соблюдении формы аппарата. Сложность такого контроля заключается в том, что многие мышцы вокального аппарата имеют малое количество нервных окончаний, поэтому они мало ощущаемы.

Вторым важным компонентом вокального слуха является *резонаторное чувство.* Любому певцу известно, что во время пения хорошо ощущается вибрация (мелкое дрожание) различных частей голосового аппарата. Эта вибрация особенно ощущается в области резонаторов. Эти ощущения вибрации исходят от специальных нервных клеток – рецепторов, расположенных в слизистой оболочке бронхов, гортани, глотки, нёба и т.д. Количество таких рецепторов в разных частях аппарата различно. Вокалисту необходимо развивать своё резонаторное чувство. Важно научиться углублённому самоконтролю во время занятий пением. Правильность работы по развитию мышечного и резонаторного чувства невозможна при слабом музыкальном слухе.

Главной задачей вокального слуха является контроль за правильным и точным интонированием. Основной причиной ошибок в интонировании, при наличии хорошего музыкального слуха и хорошей координированности аппарата, является плохой контроль за звучанием резонаторов. Особого контроля требует головной резонатор, так как может давать и завышенность и заниженность тона. Не вдаваясь в подробности этих процессов, можно сказать: нужно слышать звучание в обоих резонаторах и добиваться точной интонации голоса в каждом из них.

*Каким же образом можно проверить развитие вокального слуха в процессе занятий с учащимися?*

После определённого времени обучения (например, 7 месяцев) необходимо провести собеседование, на котором выявить у учеников умение слышать тембр голоса, его особенности и недостатки. Детям (или взрослым) можно предложить провести классификацию голосов по слуху. Для этого они должны прослушать аудиозаписи вокалистов разных жанров. Диагностику вокального слуха целесообразно провести в виде общей беседы. При прослушивании необходимо обсудить следующие характеристики голосов:

· *тембр* (яркий, звонкий, металлический, полётный, обволакивающий, мягкий, матовый, глубокий и т.д.);

· *сила звука* (сильный, слабый, вялый, мощный и т.д.);

· *качество звука* (чистый, сочный, сиплый, рыкающий, пескоструйный и т.д.);

· *примерная классификация голоса*(бас, баритон, тенор, тенор-альтино, контральто, меццо-сопрано, сопрано, колоратурное сопрано);

· *жанровая принадлежность голоса* (классический, эстрадный, народный, кантри, джазовый).

**Задачи первого периода занятий.**

Главной задачей является обучение формированию звука, т.е. подстройка голосового аппарата. Основное время занятий следует уделять упражнениям на середине диапазона (физиологическая основа).

1. Звукоизвлечение (пение) должно быть мягким, без физических усилий.Правильный звук должен быть удобен певцу, а сам процесс пения должен доставлять певцу удовольствие. Очень важно точное начало звука и выпевание заданной ноты (без подъездов и сползаний).

2. При подстройке голоса и требовании мягкого начала звука, необходимо соблюдать правило: чем выше нота – тем ниже (глубже по ощущению) надо её чувствовать (физиологически не дёргать гортань).

3. У певца должно постепенно вырабатываться состояние «готовности» к началу пения. Оно достигается мысленным слуховым представлением того, что надо петь, как бы «внутренним представлением» (звуковой образ).

4. Такое «мысленное пропевание» влечёт за собой рефлекторную настройку мускулатуры голосового аппарата (по учению И.П. Павлова – «представление рождает движение»).

5. Важным элементом тренировки мускулатуры голосового аппарата является умение расслаблять её периодически, что помогает снимать ненужные напряжения. Поэтому, иногда полезно заставить ученика во время пения походить по комнате, не нарушая заданного ритма и динамики упражнения, делая свободные движения головой, руками, корпусом.

6. Очень важным при подстройке голосового аппарата является эмоциональный фактор, который влияет на звучание голоса подсознательно и целостно.

Занятия в классе начинается с распевания, выполняющего двойную функцию:

1. Разогревание и настройка голосового аппарата (приведение мышечной системы в рабочее состояние).

2. Развитие вокальных навыков для красоты и выразительности звучания голоса в процессе исполнения музыкальных произведений.

Общее положение:

Уроки не должны превышать 20-25 минут с перерывами между упражнениями, т.к. в пении мы имеем дело со сложной координацией многочисленных органов, требующих большого внимания, что, прежде всего, утомляет нервную систему.

Начинать работу над голосом – с центрального участка диапазона, отталкиваясь от наиболее удачно звучащих нот, выбрать наиболее удобный гласный звук и силу звука (на *piano* петь сложнее).

Упражнения должны быть не сложными.

При пении упражнений следует требовать точности атаки и чистоты интонации.

Не существует упражнений «вообще». Необходимы упражнения для выработки конкретных качеств голоса. Основной принцип работы над звуком – постепенность, движение от простого к сложному.

Поиск верной работы голосового аппарата, верного звучания – далеко не лёгкая задача. Поэтому на первом этапе целесообразно членить выполнение работы по освоению звукообразования на части, но только весьма осторожно и умело: как дышать, как открывать рот, освободить глотку, сделать зевок, раскрепостить нижнюю челюсть и т.п.

Итак, классическая методология работы преподавателя вокала на особо трудном первоначальном этапе развития певца заключается в образовании звука на:

1. удобной тесситуре;

2. при естественном дыхании;

3. с постепенным направлением внимания поющего на работу всех органов, участвующих в образовании певческого звука;

4. закрепление нужных навыков;

5. доведение работы певческого аппарата до автоматизма.

**Тема 2. Развитие голоса ученика.**

При формировании вокальных навыков следует охватить все виды вокальных движений: гаммы, интервалы, пассажи, украшения и т.п., а также все виды вокализации: технику кантилены, беглости, филировку и т.п. Упражнения следует располагать в порядке возрастания трудности, с чередованием видов техники, учитывая при этом индивидуальные возможности каждого обучаемого.

Как известно, качество звучания голосового аппарата зависит от правильной постановки дыхания. Основная задача – избегать ключичного дыхания. Начинающим певцам следует рекомендовать тренировочные упражнения: лежа на спине, класть кисти рук ладонями на низ живота, вдыхать и мысленно следить за траекторией вдыхаемого воздуха в живот. Плечи при этом не должны двигаться, а выдох должен быть плавным. Постановка дыхания – кропотливый труд. Успех может быть достигнут только при систематической работе. Учащиеся приходят с разными способностями, но больших успехов достигают лишь терпеливые, трудолюбивые и усидчивые.

При подборе упражнений и распевок необходим индивидуальный подход. Применение их должно быть результатом анализа тех недостатков, которые есть в голосе ученика и которые требуют исправления. Конечно, существуют определенные типы вокальных движений, помогающие всем начинающим певцам, но их также надо выполнять исходя из индивидуальных особенностей голоса.

Важным компонентом в работе с будущим певцом является наличие правильной дикции, ведь как бы ни был талантлив и музыкален исполнитель, каким бы чудесным по красоте голосом не обладал, пение не будет производить впечатления, если оно не будет четким. В вокальной практике часто встречается «съедание» согласных в заключительных словах фразы, вялость губ. Устранение этих недостатков требует дополнительных упражнений.

У детей младшего возраста дефекты в произношении отдельных согласных (картавость, гнусавость, шепелявость) устраняются обычно на занятиях с логопедом. Неправильная дикция встречается и у учащихся старшего возраста, но, как правило, реже. Для них выбираются индивидуальные методы искоренения подобных погрешностей

При создании художественного образа значение имеет умение перенести в вокал элементы речевых интонаций и акцентов, которые делают слово выразительным. С этой целью рекомендуется продекламировать текст без музыки, прислушаться к звучанию отдельных слов, определить тембровую окраску, речевые кульминации.

Голос считается хорошо поставленным, когда он на всем протяжении диапазона «окрашивается грудным и головным резонированием». Предпочтение головного резонирования может привести к зажатию голоса, потере органичности звука. Он становится неполноценным, и пение затрудняется, а злоупотребление грудным рсзонированием тяжелит голос, становятся заметнее регистровые переходы, затруднено движение к верху, голос начинает детонировать. Следовательно, необходима одновременная работа над грудным и головным резонированием.

Существуют певческие голоса, не имеющие большой силы, но отлично летящие в зал и хорошо слышимые сквозь звучание оркестра. А с другой стороны, есть мощные голоса, поражающие своей силой в небольшой комнате, но теряющиеся в большом помещении. Качество полетности связано с тембром голоса, а не с его силой. Умение формировать тембр голоса и делать его полетным, летящим – одна из основных задач преподавателя.

Хорошо поставленный певческий голос создает у слушателя впечатление устойчивости звучания, спокойствия и естественного, не напряжённого голосообразования, а сам певец чувствует легкость работы голосового аппарата. Ему кажется, что голос плотно на что-то «опирается». «Опора» – важнейшее ощущение в пении, благодаря которому певец спокойно и свободно распоряжается своим голосом. Чувство «опоры» голоса возникает не сразу, только по мере овладения техникой певческого голосообразования постепенно начинают выявляться те ощущения, при которых голос имеет наилучшие качества, начинает принимать «опёртый» характер.

Многие учащиеся от природы или в результате предшествующего обучения имеют недостатки в тембре голоса: зажатость, тремоляция, гнусавость, гудкообразность. Тембры могут быть исправлены совсем или частично правильным воспитанием голоса. Но для начала необходимо точно \знать причину возникновения порочных призвуков. Некоторые из них связаны с нарушениями вибрато, другие – с работой голосовой щели, третьи – с мягким нёбом и т.д.

Вибрато украшает тембр и придает выразительность. Голос, лишенный вибрато, становиться прямым, не выразительным. У детей с их фальцетной манерой голосообразования, вибрато обычно выражено плохо. Характер вибрато в значительной мере качество природное, естественное, оно зависит от строения голосового аппарата, состояния нервной системы и т. д. Но вибрато, как и другие качества голоса, поддается воспитанию. Если не следить специально за вибрато, оно может потерять свои лучшие характеристики.

Показ голосом – один из приемов в ряду других способов воспитания голоса, и при правильном применении в сочетании с другими он может оказать весьма большую услугу в формировании голоса ученика. Однако нужно объяснить, что, копируя манеру, не следует отходить от своего естественного тембра, что можно копировать не звучание целиком, а отдельные его элементы. Заимствуя у педагога элементы звукообразования или звуковедения, каждый ученик должен знать природу и специфику своего голоса.

Всякую деятельность можно выполнять творчески, а можно – ремесленно. Ремесленник также владеет техникой, но, выполняя ее, он не стремится по-новому решить задачи, с ней связанные. Певец-ремесленник исполняет произведение так, как принято его исполнять, и также трактует данный образ. Но хотя копирование не всегда является плохим качеством, исполнителю нельзя останавливаться на этом. Использование хороших приемов – вполне закономерный процесс. Многие писатели, художники начинали с вполне естественного желания подражать большим мастерам. Каждому поющему известно, как много дает слушание хорошего исполнения певца, подражание его мышечным движениям, его технике звукообразования. Очень часто хорошо известное произведение в исполнении крупного мастера раскрывает новое содержание и новую красоту. После хорошего певца всегда легче поется. Однако для человека, наделенного творческим талантом, это только один из этапов. В дальнейшем он творчески перерабатывает опыт того, кого прежде копировал. Творческий подход, таким образом, связан с нахождением нового, своеобразного и ценного. Творчество всегда связано проявлением инициативы, с умением найти оригинальное решение задачи, с преодолением штампов и шаблонов.

Манчини писал: «Надо... вести каждый голос по свойственному ему пути». Именно индивидуальный подход к каждому из учащихся имеет важное значение в работе педагога. Занятия нужно вести по формуле: замечай, не мешай, помогай. Индивидуальное следует укрупнять и развивать, недостатки помогать снивелировать.

**Тема 3. Работа над различными видами вокализации. Некоторые аспекты практической работы с учеником. Выравнивание голоса, развитие чувства опоры.**

С самого начала занятий необходимо выявить наиболее красивый тон и наиболее певчески звучащий гласный. Если во время пения этого гласного получен положительный результат, упражнение следует повторить на другие гласные, стараясь при этом сохранить первоначальную певческую позицию.

Обычно упражнения поются на гласный «а» – он является основным. Многим ученикам удобно и полезно начинать петь упражнения на гласные «е», «и» на центре диапазона (особенно если гласный «а» звучит глухо). Однако чрезмерное увлечение пением этих гласных, к тому же в верхней части диапазона, может привести к суженому, резкому звучанию голоса, к мышечному зажатию, особенно у женских голосов.

Переход к другому гласному звуку осуществляется путём очень быстрой и мало заметной смены артикуляции. Горло должно быть свободным, не зажатым. Следует менять чередование гласных. К гласным можно добавить различные согласные для звонкости и для большего ощущения резонирования. Кроме того, гласные в сочетании с сонорными согласными («М», «Н», «Л», «Р») легче округляются, смягчают работу гортани.

Если гласные звучат «пёстро» – пропеть упражнение сначала на наиболее удобный гласный звук.

Вырабатывая певческий тон на legato, нужно следить за тем, чтобы ученик пел свободно, естественно, без напряжения: вначале на небольшом ограниченном диапазоне, ведя звук плавно, без «подъездов», постепенно удлиняя упражнения, соответственно с возрастающими возможностями студента.

 Тембр голоса – самое ценное качество певческого голоса. Ровное звучание тембра достигается стабильностью гортани.

При формировании певческих навыков нужно исходить, прежде всего, из развития наилучших тембральных свойств голоса. Критерием правильного звукоформирования является ощущение «удобности» пения, свободы голосового аппарата, способность «тянуть» звук, однотембральность звучания по всему диапазону.

Эти навыки вырабатываются сначала в центре голоса (в пределах октавы), со временем диапазон постепенно расширяется. Петь упражнения нужно сосредоточенно, вслушиваясь в звучание своего голоса, анализируя его качество, запоминая сопутствующие наилучшему звуку ощущения.

Следует заметить, что чрезмерное внимание к дыханию мешает контролировать само качество звучания голоса, интонации. Многие педагоги рекомендуют не слишком фиксировать внимание начинающих певцов на процессе дыхания. Нужно помнить, что неправильным является:

· поднятие плеч;

· вытягивание живота;

· излишние движения грудной клетки;

· перебор дыхания;

· «бездыханное пение».

При мысленно произнесённом «Ах! Как хорошо!» расширяются нижние рёбра, которые необходимо удерживать до конца фонации. Не меньшего внимания, чем начало звучания, требует и его окончание. У неопытных и плохо обученных певцов от неумения распределять дыхание концы фраз звучат неспокойно, неустойчиво (нет точности «снятия», прекращения звучания).

Развитию дыхания способствует гамма, исполняемая в медленном темпе. Дыхание следует распределять экономно, без толчков. Вдыхательная установка и позиция верхнего тона сохраняются до конца гаммы. Петь сольфеджируя и на различные гласные, слоги.

Развивают дыхание выдержанные на одном тоне звуки на гласные или слоги. Нужно следить за ровностью звучания голоса, за правильным, мягким началом звука (мягкая атака) и точным его окончанием (снятием).

**Филирование. Ритмическая организованность, развитие чувства ритма.**

Одним из элементов вокального мастерства является ритмическая организованность. Чёткость и равномерность пропевания одинаковых долей, соблюдение пауз требуют определённой выдержки даже у опытных певцов. Педагог должен настойчиво добиваться от ученика ритмической точности. Обычно перед пением упражнение проигрывается на инструменте в заданном темпе и со строгим соблюдением всех длительностей, чётким выдерживанием пауз между звеньями модуляционной секвенции. Развитие чувства ритма с первых шагов обучения – очень важный момент во всей системе воспитания необходимых певческих навыков.

Полезно исполнять ритмические упражнения без пения. Эти упражнения предназначены для совершенствования чувства ритма. Все ритмические упражнения надо хлопать в ладоши, при этом пятками ног, не отрывая носков ступни от пола, отстукивать четвертные доли такта, сначала поочерёдно, а затем – одновременно пятками обеих ног. Впоследствии можно отсчитывать ногами четверти любым способом. Следите за свободой исполнения ритмических рисунков и за пластикой движения рук и ног. Руки и ноги должны быть свободны. По мере приобретения лёгкости в исполнении ритмических рисунков старайтесь придать вашим движениям танцевальность, а если вам удастся совместить упражнения с танцем, это лучший способ развития чувства ритма.

Ритмические упражнения желательно начать под метроном, а в дальнейшем, в зависимости от подготовленности, лучше отказаться от метронома, но время от времени проверять себя метрономом.

Каждое из упражнений следует выполнять подольше, добиваясь ровности и лёгкости исполнения.

*Филирование* – это постоянное усиление или ослабление звучности одного тона. В начале работы над приёмом филирования следует ограничиться каким-либо одним видом динамики. Постепенно можно добиваться филирования в обоих направлениях. Важным моментом является ощущение вокалистом границ своих возможностей в усилении или затухании звука. Необходимо филировать так, чтобы не нарушались физиологические нормы певческого процесса, чтобы форте не переходило в крикливость, а пианиссимо в беззвучность.

Техника подвижности нужна всем голосам. Она придаёт звуку гибкость, лёгкость и пластичность.

Упражнения для развития подвижности голоса сначала поются в очень медленном темпе. По мере приобретения позиционной, интонационной точности и чёткости упражнения следует петь, постепенно ускоряя темп. Нужно следить за экономным распределением дыхания, динамикой звука. Нижние звуки необходимо петь сдержанно. При мелодическом движении вверх следует усиливать звучность. При пении быстрых пассажей звук нужно сдерживать, т.к. иначе теряется лёгкость и подвижность голоса. Многие упражнения можно петь «легато» и «стаккато».

**Тема 4. Работа над возможными недостатками голосообразования**

**Практические рекомендации фонетического метода:**

· при наличии зажатости мышц гортани полезны слоги *ПО, КУ*и др., т. к. на глухих согласных *П, К, Ф, С, Т*работа голосовых связок выключается, эти согласные смягчают и гласную;

· согласные *Г, Д, Ж, З, К, Л, С, Х, Ц, Ч, Ш, Щ* – влияют на положение гортани;

· согласный *Д* – нахождение грудного резонирования, твёрдой атаки;

· согласный *П* округляет гласную;

· согласные *Ф, С, Р, Л* просветляют звук;

· согласные *Л, С* – нахождение придыхательной атаки;

· согласные *К, Г, Ж*поднимают гортань;

· согласные *Г, К* поднимают мягкое нёбо, активизируют его (применяются в сочетании *КУ, ГУ, КО, ГО*);

· согласные *Б, М, П* активизируют губы;

· согласные *Ж, В, Ф* активизируют язык;

· взрывные согласные *Т, П* активизируют дыхательную функцию;

· согласный *Л* активизирует кончик языка, образует мягкую атаку;

· согласный *Р* хорошо активизирует дыхание и работу голосовых связок;

· сонорные *М, Н*(нёбные) опускают мягкое нёбо, усиливают резонирование носовой полости, противопоказаны при вялом мягком нёбе, особенно при носовом звуке;

· смена слогов тренирует дикцию и сдерживает выдох;

· звуки переднего уклада приближают звук, поэтому применяются при глубоком глухом звучании;

· звуки заднего уклада исправляют «белый звук».

· гласные в сочетании с сонорными согласными (*М, Н, Л, Р*) легче округляются, смягчают работу гортани;

· при гнусавости звука употребляются гласные *А, Э, И*в сочетании с губными согласными;

· крикливый или белый звук – гласные *О, У* в сочетании с сонорными согласными *М, Л*;

· горловой звук – гласные *О, У* в сочетании с глухими согласными.

Точное звуковысотное интонирование (близкое к инструментальному), ощущение внутриладовых тяготений не всегда зависят от точности слуховых восприятий. Фальшиво могут петь люди с отличным музыкальным слухом, потому что не умеют координировать работу голосообразующего аппарата со слуховыми представлениями. Лишь в результате правильного формирования певческого звука, развития обострённого вокального слуха вырабатывается точность интонирования.

К фальши приводят форсированное пение, зажатость мышц гортани, неправильное дыхание, пение без опоры, неумение пользоваться головным резонатором.

Труднее всего интонировать малую секунду, но именно работа над ней поможет развить интонационную точность. Упражнения с хроматизмами требуют обострённого вслушивания в точность интонации.

Упражнения по септаккорду со сменой ритма также развивают вокальный слух, гибкость голосоведения, чувство ритма.

Полезно петь хроматические гаммы и хроматические пассажи.

Погрешности в интонации встречаются часто и у признанных мастеров – это явление нежелательно и неприятно на слух. Хотя в основу обучения певца все хорошие педагоги-вокалисты кладут правильное интонирование, настроить голос раз и навсегда так, чтобы автоматически получалась чистая интонация, нельзя. Под хорошей чистой интонацией в пении надо понимать интонацию более тонкую, чем та, которую может дать фортепиано, с его фиксированной шкалой звуков, делящих октаву на 12 полутонов. На фортепиано, например, нет разницы по высоте между «до-диез» и энгармонически равным ему звуком «ре-бемоль», а в живом певческом строе эта разница существует. Грамотный педагог, понимая это, не будет добиваться нужной тонкости интонации у певца только при помощи фортепиано. Большие и малые секунды и терции могут быть то «шире», то «уже» в зависимости от ладовых функций определенного интервала в конкретной мелодии. Один и тот же звук может нести разную интонационную окраску.

Педагог должен обладать тонким интонационным слухом и голосом достаточно послушным, чтобы при необходимости показать верную интонацию. Обычно, чтобы исправить неточно взятый звук, певцу советуют спеть выше, либо ниже. Если это касается отдельно взятого звука, такого замечания бывает достаточно. Но выстраивание интервалов вне их связи с общей ладовой настройкой ничего не дает.

Интонационные погрешности у певцов происходят часто не из-за небрежности или плохого слуха, а из-за несовершенной техники вокала, при форсировании дыхания или при недостатке его, при неумении сохранить единую вокальную форму в сменяющихся гласных буквах и т.д.

В каждом трудном случае есть свой секрет. Важно, чтобы педагог сумел быстро установить первопричину затруднения и помочь певцу преодолеть его.

**Тема 5. Cтиль. Терминология. Исполнительские штрихи. Работа над манерой пения. О микрофонах и работе с ними на сцене.**

Стиль исполнения определяется жанром, в котором выступает певец. Например, хип-хоп и блюз требуют различных стилей пения. Сегодня певец с хорошей вокальной подготовкой не ограничивается одним жанром и может легко петь в различных стилях. Такие певцы, как, например, Клео Лайн, Пласидо Доминго, Лесли Гаррет и многие другие, демонстрируют нам, как хорошую вокальную технику можно «переносить» из одного стиля в другой.

**Терминология**

У вокалистов большое количество разных терминов и выражений, например, постановка голоса, атака звука, опора дыхания, опора звука, форсировка, направление звука в «маску», снятие звука с дыхания и т.п. Рассмотрим смысл некоторых, наиболее употребляемых терминов.

*Постановка голоса* – длительная тренировка голосового аппарата для развития всех его качеств с помощью рациональных упражнений.

*Атака звука* (от латинского слова *attactus –*прикосновение) – способ (манера) звукоизвлечения – это сложное движение всех систем и звеньев голосового аппарата, обусловливающих певческий процесс.

*Чувство опоры* – сложное ощущение, сопровождающее правильное голосообразование. Опора – это особая правильная координация в работе голосового аппарата, рождающая опёртый звук. Чувство опоры – субъективное ощущение.

*Высокая позиция звука* – вибрационное чувство, связанное с хорошей вибрацией верхних резонаторов (полости выше нёбного свода). Она даёт возможность верно судить о качестве тембра, в котором присутствует частота, называемая *верхняя певческая форманта (ВПФ),*образующаяся при правильной работе гортани. Тембрально правильно оформленный голос оказывается всегда хорошо летящим в зал. Поэтому, следует не гнаться за силой звука, а работать над выявлением наилучшего тембра, над звучанием голоса в так называемой высокой позиции.

*ВПФ*(высокая певческая форманта) – важное качество певческого голоса, от которого зависит его звонкость. Она характеризуется группой высоких сильно выраженных обертонов с частотой 2500 – 3000 Гц (у взрослых певцов). Голос, лишённый ВПФ, звучит тускло, теряет всякую плотность.

*Диапазон*– звуковой объём голоса, определяющийся интервалом между самым низким и самым высоким звуками, которые могут быть изданы данным голосом. Диапазон – это очень важная характеристика певческого голоса, хорошим считается диапазон, равный 2-м октавам.

*Дыхание*– это основа певческого звука.

*Сила звука* – это плотность и мощность звучания.

Артикуляция – членораздельное произношение. Слово «артикуляция» означает «сочленение», «соединение». Это сверхупрощённая оценка комплексной деятельности организма, при которой мысли трансформируются в слова.

*Дикция*– произношение, степень отчётливости в произношении слов и слогов в речи, пении, декламации.

*Вибрато* – ритмичные и плавные колебания голоса с частотой примерно 5-7 пульсаций в секунду. Это лёгкая, но регулярная флуктуация звука. Полётность звука с вибрато выше, чем полётность безвибратного звука. Вибрато является частью полноценного тембра.

*Глиссандо* –также известен как «слайд». Плавный переход с ноты на ноту, медленное скольжение, плавное движение во всём диапазоне.

*Портаменто* – приём более короткого *глиссандо*, свойственный вокальному исполнительству.

*Фальцет*– пение «без опоры». Позволяет расширить диапазон в сторону высоких нот. Нередко встречается в джазе и поп-музыке.

*Штробас*– очень низкие ноты, которые невозможно спеть нормальным голосом. Звук специфический, иногда используется в музыке.

*Расщепление –* приём пения, при котором к чистому звуку примешивается известная доля другого звука, нередко представляющего из себя немузыкальный звук, т.е. шум. Один дыхательный поток как бы расщепляется на два. К расщеплению можно отнести некоторые приёмы народного пения (например, «горловое пение» народов Азии), а также хорошо известные субтон и фрулато (драйв).

*Субтон – пение с придыханием. Примеры этого приёма можно услышать в джазе и поп-музыке.*

*Обертоновое пение («горловое пение») –* приём пения, позволяющий использовать расщепление для исполнения обертонов к основному тону. Этот приём позволяет выпевать двузвучия, характерен для дальневосточной музыки (Тибет, Тува, Монголия и др).

*Мелизмы –* это различные приёмы украшения основного звука вспомогательными.

*Мордент –* украшение основного звука. При исполнении мордента опорным является первый звук, что отличает его от форшлага, где акцентируется следующий за ним звук.

*Форшлаг –* вспомогательный звук или несколько звуков, украшающие основную мелодию. Они записываются мелким шрифтом. Исполняются легко и свободно. Если мелодия начинается с форшлага, то он исполняется как нота затакта.

*Группетто –* украшение основного звука группой нот, напоминает опевание. Этот знак может стоять над нотой или между нотами.

*Трель –* быстрое многократное чередование основного звука с соседним, ступенью выше.

*Тремоло*– быстрое чередование звуков.

**В самый начальный период обучения** певцы особенно остро нуждаются в простых и удобных для голоса произведениях с ограниченным диапазоном вокальной партии, нетрудной тесситурой, удобными интервалами, умеренной подвижностью и несложным музыкальным языком. Непосильный музыкальный «завышенный» репертуар – большое и давнее зло вокальной педагогики, который наносит учащимся немалый ущерб.

В связи с этим одной из основных задач является проблема подбора учебного репертуара, который был бы полезен для развития голоса, соответствовал бы вокально-техническим и исполнительским возможностям певца, в то же время развивал бы хороший вкус, чувство стиля, формировал бы музыкально-исполнительскую культуру будущего певца. При подборе репертуара необходимо учитывать индивидуальные способности и особенности ученика: темперамент, степень музыкальной одарённости и общий культурный уровень развития.

В заинтересованности ученика значительную роль играет умело и выразительно напетое педагогом произведение, которое он хочет предложить для изучения. Это один из способов ознакомления ученика с новым вокальным произведением.

Другой вид ознакомления – прослушивание записи произведения в исполнении известных вокалистов с надлежащими комментариями педагога.

Для более продвинутых и умеющих самостоятельно работать учеников, склонных к анализу, возможно и самостоятельное ознакомление с репертуаром. В этом случае результаты самостоятельного разбора произведения должны быть представлены педагогу для совместного критического обсуждения и для определения установок, направляющих дальнейшую работу над произведением.

*Разучивание песни*.

Эта работа разделяется на составные части. Такой подход приводит к более быстрому и качественному результату:

· музыкальная часть;

· речевая часть;

· творческая часть;

· соединение.

*Музыкальная часть.*При разучивании музыкального материала следует обратить внимание на построение, развитие и движение мелодии, на построение отдельных фраз и периодов (спады, подъёмы), основную кульминацию, характерные гармонические обороты, определить темп, ритмические особенности.

Точная техническая выучка должна стать основой для настоящей творческой работы над произведением. Процесс так называемого «впевания» исполнителя в вокальное произведение может начаться лишь после твёрдого, безукоризненного и уверенного освоения ритма произведения, точных вступлений и окончаний фраз.

У большинства начинающих певцов гласные звуки не выровнены, звучат по-разному, и слово звучит «пёстро». При впевании музыкального произведения необходимо вначале петь мелодию на том гласном звуке, на котором наиболее удобно это делать. Обычно вокалируют мелодию на круглую «о», переходящую в «у» на высоких и в «а» на низких нотах, если песня легатного звукоизвлечения. Если песня ритмичная, её целесообразно разучивать на слог «нэй».

В некоторых случаях возможно одновременное разучивание мелодии с текстом: если ученик имеет хорошую дикцию, прекрасно владеет иностранным языком (если песня на иностранном языке), имеет певческие навыки, отличные вокальные данные и хорошую память.

*Речевая часть*. Впевание с текстом является более сложным этапом работы над произведением, т. к. слово, состоящее из гласных и согласных звуков (фонем), вводит в действие все механизмы артикуляционного аппарата и требует разных укладов языка («И» – передний, «А» – средний, «У» – задний), разной работы губ и мягкого нёба.

Далее нужно прочитать текст несколько раз и определить возможные дикционные сложности (несколько согласных подряд, необходимость быстро проговорить некоторые отрывки, языковые сложности, если песня на иностранном языке). Необходимо изолировать эти сложности от основного материала и почитать как скороговорки, выговаривая чётко и постепенно увеличивая темп. Затем нужно довести темп до более быстрого, чем это будет необходимо в песне. Это даст ученику запас прочности. Если текст на иностранном языке, необходимо проконсультироваться у специалиста по данному языку, отработать произношение, ознакомиться с подстрочным переводом и понять общее содержание произведения.

После технической работы наступает черёд *работы творческой*. Нужно прочитать текст как стихи, подумать о драматургии, которую подскажут стихи, придумать или вспомните ситуацию, на фоне которой могли бы разворачиваться описанные в тексте события или сказаны данные слова. Это даст студентам возможность пропустить песню через себя, окрасить её живой человеческой эмоцией.

Затем приходит время всё *соединить*. На этом этапе имеет смысл задержаться подольше. Это даст ученикам возможность уложить песню в вокальном аппарате, «впеть» её. После всей этой проделанной работы нужно записать исполнение произведения на диктофон и постараться объективно оценить запись. Затем задать себе вопросы: понятен ли текст? Верна ли музыкальная интонация? Не провалены ли низкие ноты и не слишком ли открыты верхние? Поработать над недостатками и записать всё снова. Для качественного ремесленного исполнения этого может быть достаточно. Но если песня интересная, глубокая и сложная, можно пойти дальше. Поискать звук, задействуя поочерёдно разные резонаторы, разные приёмы звукоизвлечения, придумать вокальные украшения и т.д. Просто необходимо записываться как можно чаще на магнитофон, слушать и делать выводы.

При работе над песней исполнителю нужно иметь представление о таких понятиях, как песня, тема, фраза, нюансы, форма, кульминация, кода.

Одной из главных задач педагога-вокалиста является обучение начинающего эстрадного певца мыслить образно, мыслить по законам театра, так как эстрадная песня – это очень ярко, выпукло очерченный образ. Многие технические вокальные проблемы идут от неразвитого образного мышления. Нельзя разделять работу над вокальной техникой и работу над художественным образом произведения. Это единый неделимый процесс, невозможно сначала научить ребёнка или студента только вокальной технике, а уже потом работать над образом произведения. Мы не должны забывать, что мы занимаемся в первую очередь искусством, а искусство невозможно без образного мышления.

Всякую деятельность можно выполнять творчески, а можно – ремесленно.

Ремесленник также владеет техникой, но, выполняя ее, он не стремится по-новому решить задачи, с ней связанные. Певец-ремесленник исполняет произведение так, как принято его исполнять, и так же трактует данный образ.

При создании художественного образа значение имеет умение перенести в вокал элементы речевых интонаций и акцентов, которые делают слово выразительным. С этой целью рекомендуется продекламировать текст без музыки, прислушаться к звучанию отдельных слов, определить тембровую окраску, речевые кульминации.

Великий режиссёр конца XX столетия Г.А. Товстоногов говорил о трёх основных качествах, без которых невозможен артист:

1) органическое чувство правды;

2) интеллект и гражданственность;

3) дар импровизации.

Это качество и должен развивать педагог у своего ученика. В музыке очень тонкая, почти невидимая, а подчас неосязаемая грань между хорошим вкусом и пошлостью, между правдой и ложью, между яркостью и вульгарностью. Певец должен уметь ощущать эту «правду», этому его должен научить его педагог.

Зрелищный элемент, заключённый в песнях, даёт возможность исполнять их динамичнее, иногда даже в виде развёрнутой сценической композиции. В танцевальных песнях представляется большая свобода для раскрытия индивидуальных черт средствами хореографии. Чтобы студенты исполнили танец-песню нужны специальные хореографические занятия.

Для драматургического решения художественных задач песни необходимо знать и использовать средства сценического мастерства в рамках законов сцены. Усвоение и введение в сценическую репетиционную работу таких понятий как идея, тема песни, предлагаемые обстоятельства, темпо-ритм сценического действия, подтекст, словесное действие, мизансцена – поможет организовать постановочную работу.

Сценическое воплощение – это глубокое проникновение в содержание песни и поиск адекватной ему формы сценического решения. Оно может выражаться как в статике, так и в динамике, – всё диктует содержание песни.

Музыкальное сопровождение может осуществляться инструментальным ансамблем, трио, оркестром или одним инструментом, музыкальной фонограммой (минус), а также возможно вокальное дублирование инструментальной партии.

Сценическое оформление предполагает соответствующие костюмы, сценические атрибуты, даже декорации.

1. **Раздел VI. Организация и планирование учебного процесса**

**Тема 1. Составление рабочей учебной программы. План проведения урока.**

В общей системе развития важное значение имеет эстетическое и музыкальное воспитание. Приобщение людей к музыке, к наследию русской и мировой классики, к лучшим образцам современной музыкальной культуры способствует развитию ученика.

Занятия призваны развить у ученика:

· общий культурный и музыкальный уровень;

· профессиональные певческие навыки;

· устойчивое дыхание на опоре;

· ровность звучания на протяжении всего диапазона голоса;

· высокую вокальную позицию и точное интонирование;

· дикционные навыки, чёткую и ясную артикуляцию;

· орфоэпические навыки в разговорной речи и в пении;

В процессе работы над звуком важно не допускать форсированного звучания, наносящего непоправимый вред голосу.

В работе над вокальным произведением необходимо:

· учитывать степень вокально-музыкальной подготовки учащегося;

· подбирать репертуар по степени трудности в каждом отдельном случае;

· составлять концертный репертуар из произведений, пройденных с педагогом.

Индивидуальный план учащегося содержит сведения об ученике:

· ФИО, год, месяц, число рождения;

· репертуарный план 1-ого и 2-ого полугодий, сведения о выполнении плана;

· даты проведения академических концертов, зачётов, экзаменов, других выступлений с перечнем исполняемых произведений и с оценкой за исполнение;

· программа концертных выступлений ученика в течение года;

· характеристика учащегося на конец года.

План урока составляется с учётом того, над чем нужно работать конкретно: это может быть разучивание песни, работа над художественным образом произведения, над дикцией и артикуляцией, над штрихами, фразировкой и т.д.

Урок начинается с разогревания и настройки голосового аппарата. В зависимости от того над чем будет идти работа подбираются упражнения. Далее даны примерные планы проведения уроков.

**1)** Тема урока: «Работа над художественным образом произведения «Ветер перемен» из к/ф «Мэри Поппинс, до свидания», сл. Л. Дербенёва,

муз. М. Дунаевского

Цель урока: добиться выразительного, яркого, образного, осмысленного исполнения произведения «Ветер перемен».

Ход урока: (45 минут)

1. Разминка для снятия напряжения с внутренних и внешних мышц – *3 мин.*

2. Разминка для смачивания и размягчения голосовых связок – *2 мин.*

3. Прочистка носоглоточной системы – *1 мин.*

4. Разминка артикуляционного аппарата – *3 мин.* (бр, р).

5. Распевка на согласные звуки с активизацией дыхания – *3 мин.* (тромбон маркато и легато, ж, з).

6. Упражнения на гласные звуки – *4 мин.*

7. Упражнения-скороговорки с разной интонацией (удивление,

повествование, вопрос и восклицание) – *4 мин.*

8. Работа над песней:

· разбор смысла произведения – чтение текста, определение кульминации и главных (смысловых) фраз и слов, *выразительное*

чтение текста - 10 мин;

· образное исполнение песни без фонограммы – 5 мин;

· выразительное исполнение песни под фонограмму (-) с учётом работы в классе – 8 мин.

Итоги урока: в ходе урока ученица интересно исполнила произведение, старалась мыслить образно, получила понятие о роли и значении слова в песне, и, поэтому, творчески подошла к её исполнению.

Домашнее задание (2 мин): продолжить работу над песней, над её трактовкой, работать со скороговорками, выразительно читать стихи и прозу.

**2)** Тема урока: « Работа над дикцией в песне «Замечательный сосед»

Цель урока*:* добиться хорошей работы артикуляционного аппарата и четкого произношения слов в песне.

Ход урока*:*1) Упражнения на различные виды вокализации (*20 мин*.):

упражнения на активизацию дыхания (*2 мин*.);

упражнения на гласные звуки (*2 мин);*

упражнения на согласные звуки *(2 мин);*

упражнение на активизацию мягкого неба *(3 мин);*

упражнение на атаку и точную координацию *(3 мин);*

артикуляционные упражнения (*2 мин*.);

скороговорки *(2 мин);*

дикционные упражнения (*2 мин*.);

Отдых*– 2 минуты.*

2) Работа над артикуляцией и дикцией произведения (*14 мин*.):

работа над точностью и чёткостью произношения слов

(*5 мин*);

разбор смысла произведения и кульминации (*4 мин*.);

работа над фразами (*5 мин);*

3) Завершающее исполнение песни (*10 мин*.):

выразительное исполнение произведения с учётом работы

в классе – 2 раза.

4) Домашнее задание (*2 мин*.):

Продолжить работу над дикцией, четким окончанием слов,

правильным произношением взаимозаменяемых согласных и

над выразительным исполнением произведения.

Итоги урока*:* в ходе урока ученик получил понятие о роли артикуляции,

дикции, об их значимости как средств художественной выразительности.

**Вокальная Педагогика в Европе: Италии, Франции, Германии**

Центрами вокального обучения в Италии ХVII-ХVIII веков являлись консерватории, представлявшие собой закрытые учебные заведения, в которых воспитывались певцы с раннего детского возраста. Первоначально консерваториями назывались приюты для сирот, где детей обучали ремеслам. В XVII веке в приютах было введено преподавание музыки, которое впоследствии заняло основное место в обучении и продолжалось 8-10 лет. Вокальное образование начиналось с детства, с шести-, семилетнего возраста. Окончательное формирование певца заканчивалось примерно к 17 годам. Программы консерваторий отличались необычайной насыщенностью и предполагали воспитание широко образованного музыканта, владеющего основами композиции, несколькими музыкальными инструментами, способного справляться с вокально-техническими трудностями, освоившего навыки преподавания вокала. В основе обучения пению лежал эмпирический метод: метод показа, подражания. Следовательно, учителем пения мог быть только певец. Однако требования к нему этим не ограничивались. Как правило, учитель пения был человеком широкой эрудиции и больших творческих возможностей. Такими были известные композиторы Монтеверди, Страделла, Кавалли.

В 1700 году в Болонье открывается "Великая болонская школа" под руководством Франческо Антонио Пистокки -певца, педагога и композитора. Наиболее яркими представителями неаполитанской вокальной школы ХVII-ХVIII века были композиторы и педагоги: Лео - учитель певца-виртуоза Джиамбаттиста Манчини; Порпора, подготовивший к блестящей певческой карьере певцов-кастратов Каффарелли, Фаринелли и певиц феноменальной техники Минготти, Габриелли. Школу Н. Порпора отличала предельная педагогическая требовательность - его называли другом, учителем и... тираном учеников. Он писал для каждого ученика упражнения и сольфеджио. Ежедневное исполнение упражнений в течение пяти лет оттачивало вокальную технику певца, развивало певческое дыхание, подготавливало к исполнению сложных произведений.

О методических принципах воспитания певца и развития голоса в Италии ХVII-ХIХ в. можно судить по теоретическим трудам педагогов вокала рассматриваемого периода. Это "Новая музыка" (1601) Джулио Каччини, "Взгляды древних и современных певцов, или Размышление о колоратурном пении" (1723) Пьетро Франческо Този, "Практические мысли и размышления о колоратурном пении" (1774) Джиамбаттиста Манчини, "Великая болонская школа" (1835) Генриха Фердинанда Манштейна, немецкого педагога, задавшегося целью воссоздать итальянский метод обучения.

Прежде всего в трудах подчеркиваются высокие требования, предъявляемые к учителю пения, который должен безукоризненно владеть голосом, ибо, как уже указывалось выше, определяющим методом обучения был метод показа. Однако этого было недостаточно. Педагогу необходимы также и такие качества как благожелательность, выдержка, умение подчеркнуть положительное, ценное в ученике, вселив веру в его творческие возможности. Совершенно необходимо и умение определить характер голоса, дать правильную профессиональную ориентацию. С этим требованием согласуется принцип индивидуального подхода к каждому ученику как в определении его голосовых возможностей, так и в исправлении недостатков.

Второй фактор - режим работы ученика. Авторы обосновывают необходимость систематичных занятий с непременным условием постепенного увеличения нагрузки и возрастания трудностей. Настоятельно рекомендуется во время занятий делать большие перерывы, чтобы не утомлять голосовой аппарат, не привыкший еще к профессиональным нагрузкам. Авторы указывают на важность соблюдения правила - не сколько петь, а как петь. Педагоги советуют работать перед зеркалом, что позволяет снимать ненужные внешние мышечные зажимы. Это особенно важно в начале обучения, так как гримасы, соединенные брови, искаженное выражение лица свидетельствуют (да и способствуют) о напряженной работе голосового аппарата. Характерна и рекомендация стоять прямо, голову держать свободно, не поднимая и не опуская ее, улыбаться, что помогает добиться "светлого" и "близкого" звучания голоса.

Учителя советуют упражняться на среднем участке диапазона, на открытых гласных и прежде всего на фонетически удобном итальянском звуке "а". Уклад языка "ложечкой" (Дж. Манчини) освобождает гортань и развивает эластичность глотки. Для точной звуковысотной интонации советуют петь упражнения без сопровождения на темперированном инструменте. Они утверждали, что всякий певец, не имеющий точного голоса, тотчас же теряет свои самые высшие преимущества.

Касаясь вопроса певческого дыхания, первые итальянские педагоги говорили: "Дыхание должно быть легкое, свободное, готовое служить певцу в любых обстоятельствах" (Дж. Каччини). На первый взгляд кажется неоправданной необычайная скудость рекомендаций, связанных с организацией дыхания. Тем не менее она правомерна. Как уже говорилось, первые музыкально-сценические произведения (dramma per musica) носили в значительной мере речевой характер. Спокойная, ненапряженная вокальная речь предполагала использование умеренной громкости, отсутствие резких динамических изменений; не требовалась и продолжительность фонаций (вокальные партии ограничены октавным диапазоном), мелодические построения были короткие, а интервалы узкие. Отсюда вполне естественно использование речевого дыхания. Позднее, в период популярности оперных произведений Монтеверди, Кавалли, Чести, Скарлатти, широко распространенное искусство филировки (как одно из определяющих выразительных средств), а также необходимость петь продолжительные музыкальные фразы потребовали организации не речевого, а специфического певческого дыхания. Вот почему П.Ф.Този советует набирать его больше, чем обычно, заботясь при этом, чтобы грудь не уставала. Он же предупреждает о необходимости экономного распределения набранного количества воздуха.

А Манчини не только рекомендует легко набирать и экономить набранное количество воздуха, но и внимательно относиться к певческому выдоху, от которого, по его мнению, зависят некоторые существенные качества голоса. Манчини уже дает более развернутые советы, говоря о необходимости сохранить дыхание с такой экономией, чтобы приучить аппарат регулировать, умерять и сдерживать голос. Впервые появляется понятие "искусство дыхания". К филировке, по мнению автора, нельзя приступить прежде, чем освоено "искусство сохранять, задерживать и усиливать дыхание". Появляются советы петь перед зажженной свечой, чтобы пламя не колебалось - это тренирует постепенный выдох.

Генрих Фердинанд Манштейн подводит своего рода итог развитию педагогической мысли о характере певческого дыхания и дает исчерпывающую формулировку: дыхание должно организовываться таким образом, чтобы экскурсировала грудная клетка (во время вдоха расширяется и поднимается, во время фонационного выдоха незаметно возвращается в исходное положение). Живот же во время пения подтянут. Это указание на грудной тип дыхания. Подчеркивая необходимость специальной тренировки, Манштейн дает практические советы: пользоваться каждой паузой для добора воздуха, запасаться большим его количеством перед длительной музыкальной фразой или пассажем и т.д.

Объективные исследования последних лет позволяют разграничить три типа дыхания, соответствующих характеру регуляции выдоха: 1) тип дыхания, при котором основная регуляция осуществляется мускулатурой грудной клетки; 2) тип регуляции дыхания с преимущественной активизацией мышц брюшного пресса; 3) смешанный тип регуляции, при котором отмечается включение всех групп дыхательной мускулатуры во время фонационного выдоха. Для последнего свойственно гибкое перераспределение мышечных усилий в зависимости от характера исполняемого произведения. Это оптимальный тип.

Качества голоса поющего и прежде всего его динамические и интонационные характеристики находятся в прямой зависимости от организации певческого дыхания, вернее - от организации фонационного выдоха. Тот тип, при котором отмечается преимущественная активизация мускулатуры грудной клетки, вырабатывает навыки длительного фонирования и постепенного изменения звучности. Кроме того, такой характер дыхания может обеспечить большое наполнение легких воздухом, а также высокое подскладочное давление, то есть большую интенсивность звучания (вспомним победу Фаринелли в соревновании с трубачом). Именно на грудном типе дыхания строилась старая итальянская школа пения.

Не менее важным в вокальной методологии является вопрос регистрового строения голоса. Принято считать, что певцы того времени пользовались грудным регистром с последующим переходом на фальцет. Однако в трудах итальянских мастеров звучат категоричные требования однородного звучания голоса. Констатируя наличие двух регистров, они настаивают на их соединении, без которого невозможно формирование профессионального звучания верхнего участка голоса. Г.Манштейн рекомендует конкретные упражнения по сглаживанию регистров, советуя смягчать грудной звук и усиливать медиум. При переходе же к головному звучанию - усиливать медиум и смягчать головной звук.

Первостепенная роль отводилась тренировке техники пения. Это и понятно: искрометные пассажи, сложный колоратурный рисунок мелодии, легкость их исполнения зависели от достаточной натренированности голоса. Вот почему занятия беглостью являлись обязательными не только для легких женских голосов, но и для низких мужских. Педагоги дают конкретные указания, направленные на доведение до совершенства техники трели, колоратурных пассажей, быстрых гамм, хроматических ходов и т.д. Несмотря на разнообразие советов, педагоги единодушны в мнении о важности плавного и постепенного выдоха и свободной гортани для достижения виртуозной техники. Подчеркивается необходимость легкого акцента на каждом звуке, дабы все они были одинаковой округлости, ясности и полноты и были похожи на "сыплющиеся перлы". Педагоги предупреждают, что при исполнении трелей, пассажей, гамм движения губ, языка и нижней челюсти недопустимы. Положение артикуляционного аппарата должно быть неизменным.

И тем не менее, придавая исключительное значение вокальной технике, преподаватели вокала рассматривали ее как предварительный этап к главному - исполнению произведений с текстом. Ведь отличительная особенность и предназначение самого совершенного и самого выразительного "инструмента" - человеческого голоса - состоит в том, чтобы донести до слушателя авторскую идею произведения, воплощенную в неделимом слиянии слова и музыки.

Но уже у педагогов 2 половины 19 века, в так называемой новой итальянской школе мы найдем более низкий тип дыхания. Знаменитый педагог новой школы пения Ф.Ламперти говорил, что «школа пения есть школа дыхания». Ламперти оставил ряд теоретических работ: "Теоретически-практическое руководство для изучения пения", "Первые уроки вокала" и развернутый труд "Искусство пения". Придавая такое исключительное значение певческому дыханию, он подробно описал, как его брать и расходовать. Дано четкое описание грудодиафрагматического типа дыхания.

Этот тип более низкого дыхания характерен для вокальной техники всех национальных школ во второй половине 19 века. Например, в книге М.Гарсиа «Полная школа пения» также описан грудодиафрагматический тип дыхания. Основной причиной перехода к такому типу явился иной характер голоса, которым стали пользоваться после реформы Ж.Дюпре.

В век колоратуры 17-18 вв. не требовался голос большой силы, способный к передаче драматизма, имеющий мощное звучание. Критерием профессионализма были легкость, изящество, техническое совершенство. Небольшой состав оркестра, небольшие театральные помещения вполне удовлетворялись перечисленными качествами голоса. Большая французская опера Мейербера и вокальный стиль опер Верди предъявили новые требования к певцам. В связи с драматической насыщенностью кульминации партий перенеслись на верхний отрезок диапазона, усилился состав оркестра, и оперные залы, в которых приходилось петь, стали большими. Традиционная вокальная школа допускала фальцетное звучание на крайних верхних звуках голоса. Однако оно не могло выразить драматизма и эмоциональной насыщенности вокальных партий новых опер, фальцет был не приемлем. В результате было введено в практику оперного пения новая, "прикрытая" манера голосообразования мужских голосов, связанная с именем французского певца Жильбера Дюпре. Следствием этого и стал переход к грудодиафрагматическому типу дыхания, к более полному набору дыхания в легкие. Большая опертость звука на дыхание позволила певцам пользоваться прикрытым регистром и получать мощное звучание верхнего отрезка диапазона голоса.

Яркими представителями нового исполнительского стиля явились Джудитта Паста и Джованни Баттиста Рубини. Эти вокалисты по-разному решали поставленную перед ними задачу: Паста, используя средства актерской выразительности, Рубини - голосовыми возможностями - изменением тембра, динамики. Рубини впервые применил прием, получивший название "рыдания", в дальнейшем широко используемый в исполнительской практике итальянскими певцами. Известный исполнитель баритональных партий опер Верди Джиральдони работал с учениками над низким фиксированным положением гортани независимо от типа их голоса. Он настаивал на особом положении языка, при котором его передняя часть упирается в корни нижних зубов, а корень языка - назад, вниз, что помогает установке гортани в низком положении и освобождению свода глотки.

**Французское вокальное искусство** как явление национальное сложилось во второй половине XVII века. Основоположником национальной оперной и вокальной школы является Жан Баттист Люлли. Оперный театр Люлли, возникший под большим воздействием трагедии Корнеля и Расина, потребовал от певца аффектированной декламации. Этот исполнительский стиль становится определяющим во французской школе пения.

Вокальное искусство Франции XVIII века не может соперничать с итальянским. Это легко объяснить декламационным характером французских опер, не способствующих развитию таких качеств, как кантилена, красота тембра, техники беглости.

Вокальную педагогику Франции XIX века представляют труды выдающегося певца-реформатора Жильбера Луи Дюпре и Мануэля Гарсиа-младшего. В 1846 году в Париже издается работа Дюпре "Искусство пения", основная мысль этой работы - утверждение необходимости формирования смешанного регистра и прикрытия верхней части диапазона мужского голоса.

Крупнейшим педагогом XIX века по праву считается Мануэль Гарсиа-младший. Сочетая исполнительский опыт с педагогическим даром, он создал методику, на принципах которой воспитывались певцы целого столетия. "Школа пения" М.Гарсиа была издана в 1847 году. "Школа пения" состоит из двух частей. В первой рассматриваются вопросы физиологии голоса и методика преподавания пения, во второй - проблемы исполнительства. Исходя из того, что человеческий голос является результатом координированной работы всего голосового аппарата, М.Гарсиа призывает педагогов к серьезному изучению анатомии и физиологии. В 1855 году М.Гарсиа изобрел ларингоскоп, за что получил от Кенигсбергского университета степень доктора медицины.

Дыхание - важный фактор голосообразования. Гарсиа рекомендует грудодиафрагматический тип дыхания. От искусства дыхания зависит и интонация певца. В отличие от многих школ М.Гарсиа рекомендует начинать занятия не с нот среднего участка диапазона, раздвигая затем постепенно границы, а со звуков грудного регистра. Рациональная система, созданная М.Гарсиа, применялась не только во Франции, но и в других странах. Ею успешно пользовались немецкий педагог Ю.Штокгаузен, представители русского вокального искусства - А.Додонов, Г.Ниссен-Саломан, Камилло Эверарди.

**Немецкая вокальная школа** как явление самобытное и национальное сформировалась лишь в середине XIX века, получив своеобразное наименование школы примарного тона. Однако инструментальный стиль исполнения, характеризующий немецкую школу пения, имеет давнюю историю.

Родоначальником инструментального исполнительского стиля является И.С.Бах. В его творчестве человеческий голос трактуется как совершенный инструмент. Такое понимание возможностей певческого голоса и инструментальный стиль исполнения отличают творчество В.Моцарта, Л.Бетховена, Р.Штрауса. Становление национальной вокальной немецкой школы связано с именем Р.Вагнера.

Родоначальником немецкой национальной вокальной школы, получившей название школы примарного тона, является Фридрих Шмитт. Его «Вокальная школа Германии» была издана в 1854г. Отрицая итальянский метод обучения пению, он откликнулся на призыв Р.Вагнера о создании немецкой школы, учитывающей специфические особенности оперной немецкой музыки и фонетики языка.

По мнению Ф.Шмитта, примарный тон (первичный) следует находить на среднем участке диапазона голоса при соблюдении определенных условий. Такими условиями являются: широко открытый рот с плосколежащим языком, кончик которого упирается в корни нижних зубов; и дыхание, при котором воздух набирается в грудь (живот подтянут). Когда обязательные условия выполнены, следует произнести энергично свободно слог "ла", как бы направляя его в "высшие отделы костей головы". Это должно вызвать необходимые вибрационные ощущения в верхней части лица (в области переносицы). По мнению Шмитта, правильно организованный звук среднего регистра - залог оптимального звучания голоса на всем диапазоне. Маэстро не признавал прием "прикрытия" и считал проблему сглаживания регистров выдумкой педагогов: правильно организованный тон на среднем участке голоса позволит сформировать по его подобию весь диапазон. Ф. Шмитт вывел основное правило немецкой школы оперного пения - голос должен быть свободным, а дыхание сдержанным. Однако, несмотря на теоретические предпосылки, практическая деятельность Шмитта не дала результатов. Ему не удалось воспитать певцов, вокальное мастерство которых позволило бы справляться с трудностями вокальных партий опер Р. Вагнера.

Ценных практических результатов добился ученик Ф.Шмитта Юлиус Гей. Высокообразованный человек, талантливый музыкант и композитор, он не обладал профессиональным певческим голосом. Увлеченные занятия вокальной педагогикой, отличное знание фонетики немецкого языка, тесный контакт с Вагнером помогли Гею воспитать блестящих оперных исполнителей. В 1886 году Ю.Гей издает методический труд, названный им "Немецкое обучение пению". Термин "примарный тон" он заменяет "натуральным тоном". Таким образом, основными методическими приемами вокальной школы стали: грудодиафрагматический тип дыхания, низкое фиксированное положение гортани, широкое использование в упражнениях различных комбинаций согласных и гласных немецкого языка. Именно школа примарного тона позволяет добиться полетности го­лоса и достичь звучания, способного перекрыть мощный ваг­неровский оркестр.

Говоря о немецкой педагогике, необходимо остановиться на интересном методе Юлиуса Штокгаузена. В отличие от Гея, Штокгаузен был профессиональным певцом (баритон), учеником Мануэля Гарсиа-младшего. Подобно своему педагогу он рассматривает певческий голос как результат взаимодействия всех факторов голосообразования, подчеркивает связь между деятельностью голосообразующих органов и качеством голоса. Исходя из фонетических особенностей и трудностей немецкого языка, Ю.Штокгаузен рекомендует упражнения на закрытые гласные, способствующие низкому положению гортани, установка которой необходима, по его мнению, для всех типов голосов.

Для Европы **XX века** и для всего европейского оперного искусства, характерен поиск новых форм, отказ от привычного, традиционного. Это вызвано стремлением оперных композиторов создавать музыкально-сценические произведения, созвучные эпохе социальных потрясений, невиданного по размаху технического прогресса. Поиск новых форм и средств выражения приводит к созданию необычных произведений с измененным ладовым мышлением. В современной опере действие, как правило, развертывается необычайно импульсивно. В этом проявляется связь оперного искусства с искусством кино, характеризующимся быстрой сменой кинокадров.

Меняется и отношение композиторов к мелодии, ее интервальному строению. Вместо удобно построенной мелодической линии появляются непривычные для голоса скачки на широкие интервалы (наиболее распространенным из них становится, например, септима: ее неустойчивость и диссонансность передают состояние тревожности, напряженности, столь характерные для оперных произведений западноевропейских композиторов).

Нельзя не отметить и еще одну особенность - использование вокально неудобной для голоса тесситуры. Зачастую в вокальных партиях, предназначенных для низкого голоса, широко применяется высокая тесситура. И наоборот - высокие голоса должны приспосабливаться к непривычной и малоразработанной в процессе обучения низкой тесситуре. Немаловажным фактором является новая функция оркестра, который, как правило, несет основную эмоциональную нагрузку. Зачастую оркестр не помогает певцу, а сбивает его, увеличивая сложность интонирования, проблема которого выдвигается на первый план. Резкие и частые смены психологических состояний создают сложный интонационный рисунок, воспроизвести который способен только вокалист, в совершенстве владеющий своим голосом.

Современный певец встречается не только с произведениями оперных композиторов прошлого, составляющих основу репертуара оперных театров, но и с произведениями таких новаторов, как Луиджи Ноно, Луиджи Даллапиккола, Сергея Прокофьева, Дмитрия Шостаковича, Франсиса Пуленка, Альбана Берга, Пауля Хиндемита и др. Это диктует необходимость в совершенстве владеть вокальной техникой, расширять запас выразительных средств, пополняя его новыми тембрами, динамическими оттенками, умением распоряжаться регистровыми режимами.

**История развития русской национальной вокальной школы: истоки возникновения, первые русские композиторы доглинкинского периода**

До возникновения профессионального светского искусства пение на Руси существовало в форме народного песенного творчества и церковного пения. Русская народная песня играла основополагающую роль в создании отечественного вокального искусства и являлась источником вдохновения отечественных композиторов. На ее основе создавались и первые оперные произведения.

Развитие русской национальной школы пения начинается с 9-10 вв. после крещения Руси. Особую и значительную роль в подготовке певцов-профессионалов играло на Руси церковное пение. Древнерусское пение, как известно, было унисонным, что позволяло достигать наибольшего звуковысотного и тембрового консонанса и ансамбля.

Церковные песнопения отличались спокойным, величаво-повествовательным характером. Плавные мелодии, отсутствие больших интервалов, средняя тесситура, неширокий звуковой объем делали пение удобным для голоса. Большие музыкальные фразы, медленные темпы и сам спокойный характер церковной музыки требовали от певцов соответствующего дыхания.

Искусство постепенного выдоха, чувство «опоры дыхания» приобретались не специальными упражнениями, а практикой, пением в церковном хоре, и обычно - с детства. Так культивировалась кантилена - основа пения. Запрещалось «произносить слова сквозь зубы и в нос». Чистое и явственное произношение было непременным требованием. Таким образом, в церковном пении певец приобретал необходимый профессионализм. Все это дало впоследствии возможность русским певцам с легкостью справляться со сложным оперным репертуаром, ввезенном в XVIII веке в Россию с Запада.

Сценическое искусство, как и вокальное, также имело свои корни в народном искусстве и церковных представлениях-действах. Предшественниками профессиональных актеров были народные синтетические актеры древней Руси - скоморохи. Их искусство было непременным участником народных празднеств. Скоморохи всегда находились при царском дворе и при дворах крупных вельмож.

Рождение национальной оперы в конце 17- начале18 вв. (Д. Бортнянский, Е. Фомин). Большинство из них имело подражательный характер, они написаны были в стиле итальянских опер как в отношении выбора сюжетов, так и по форме и характеру музыки. Но были среди них и самобытные произведения русского склада, построенные на сюжетах из русской жизни и

Нельзя не отметить большой роли в формировании исполнительского стиля русских певцов и пропаганде русского репертуара композитора А. Верстовского, бывшего в начале XIX в. фактически руководителем Большого театра в Москве. Оперы А. Верстовского формировали русский вокальный стиль, воспитывали как национальных художников.

Романсовое творчество русских композиторов заложило основы стилистических черт камерного вокального исполнительства. Первыми авторами русского романса были Г. Теплов, О. Козловский и Ф. Дубянский. К началу XIX в. относится творчество А. Алябьева, А. Варламова, А. Гурилева, П. Булахова, созданные в основном под влиянием народной песни и городского романса, они потребовали простоты, правдивости, задушевности и теплоты в исполнительской манере.

**М.И. Глинка – вокальный педагог.**

Родоначальником так называемой «Русской вокальной школы» принято считать М.И. Глинку. Он же и является автором концентрического обучающего метода пения. Суть концентрического метода заключена в принципе постепенного развития «от тонов натуральных, центра голоса, на которых держится спокойная речь человека, к тонам, окружающим центр голоса. К натуральным тонам, без всякого усилия берущимся, следует присоединить тоны с ними смежные других регистров, которые берутся с усилием, но не сразу, а расширяя голос постепенно».

Глинка не только проявлял искренний интерес к вокальному искусству, но и сам стремился к его освоению. В Италии он осваивает бельканто. Одной из самобытных традиций итальянской школы был инструментальный метод развития голоса, сводившийся к объемности и ровности голоса по всему диапазону, т.е. от самого низкого до самого высокого звука, в особой «инструментальной» тембровой окраске. Этот метод рассчитан на идеальную природу и полный природный диапазон голоса, природную ровность регистровых порогов голоса. Глинка же полагал, что все голоса не идеальны и требуют развития и усовершенствования.

Гениальному композитору русская музыкальная культура обязана другим пониманием пения: противоположная белькантовскому содержанию драматургия русской музыки в операх и романсах М.И. Глинки заложила основы русского реалистического исполнительства. Этот тезис впервые подводит к необходимости осознания разграничения двух параллельных векторов целостного процесса музыкального исполнительства: техники и собственно музицирования.

Для итальянского солиста (того времени) музыка - повод для демонстрации вокальных данных, каскадов гамм, головокружительных пассажей, высоких нот. Русской вокальной школе чужды всевозможные эффекты, неоправданные содержанием исполняемого произведения, логикой сценической ситуации. Глинка говорил: «Итальянская певица смотрит на музыку только как на средство самопоказа».

Глинка хорошо знал традицию русского церковного пения, в которой, также сложились принципы развития голоса. Глинка работал в придворной певческой капелле, где русский духовный репертуар был ведущим.

В своей музыкальной практике Глинка попытался объединить основы музыкального воспитания церковных певчих и светскую школу пения. Этюды Глинки состоят из 2-х частей. 1-я часть - изучение движений голоса по смежным ступеням и в интервале в пределе октавы. Она состоит из 18 упражнений, фигуры которых выходят, постепенно одна из другой концентрически расширяя диапазон голоса. Вторая часть состоит из мордентов и трелей, чистота и определенность которых достигается постепенным увеличением скорости. Особенность этих этюдов - отсутствие аккомпанемента.

**Вокальные педагоги – А. Варламов, А. Даргомыжский, Г. Ломакин.**

Другой школой пения, с которой были знакомы благодаря опере, слушатели и музыканты, была французская школа, пропагандистом которой в России был **А.А. Варламов**. Он был широко образованным музыкантом, в течение восьми лет он работал регентом русского церковного хора в Голландии, потом в Придворной певческой капелле. Всю жизнь он преподавал пение и считал себя более певцом, чем композитором. Он выступал и как дирижер и как певец не только в аристократических салонах, но и на открытых публичных концертах.

В предисловии к своей «Школе пения» он отмечает, что в ней изложен его личный многолетний педагогический опыт и опыт «знаменитого моего учителя Д. С. Бортнянского», а также использованы лучшие теоретические труды европейских авторов. Школа не случайно названа «полной»—в ней три части: текст, 45 упражнений и 10 вокализов.

В 1803 г. был разработан «Метод парижской консерватории», который опирался на итальянское бельканто. В создании метода обучения пению приняли участие педагоги Менгоцци (представитель болонской школы), Гара, Керубини Мегюль, Госсек. Этот метод сыграл важную роль в развитии русской вокальной школы, так как на него опирался в своей школе пения Варламов.

Изложение метода начинается с краткого описания механизма голосообразования, в котором указывается на участие в процессе работы лобных, челюстных и носовых пазух в качестве резонаторных полостей, главным образом, для верхних нот. Разнообразие звуков человеческого голоса приписывается большему или меньшему расширению или сужению голосовой щели. Требования к дыханию и атаке звука были аналогичны итальянским.

Обучение начинали с пения гаммы на гласную а, потом на е, при этом выполняя филировку каждого звука. Для низких голосов это упражнение не рекомендовалось из-за сложности соединения регистров. Диатонические и хроматические гаммы следовало исполнять частями в медленном темпе, легато и стаккато.

Целями обучения являлась выработка:

·твердой атаки звука;

·сглаженных переходов из одного регистра в другой;

·умения владеть портаменто;

·легкого и грациозного исполнения украшений;

·музыкально верной фразировки.

В упражнениях на портаменто добавлялась трель, что значительно усложняло упражнение. В данной школе нет точного определения трели. Педагоги давали два определения трели: равномерное колебание гортани; обычный колоратурный пассаж.

В речитативах, в отличие от итальянской школы, запрещалось применение пассажей. В речитативах французской школы применялись вспомогательные и проходящие звуки на сильном времени. Это являлось характерной чертой французской школы, и придавало речитативу большую выразительность.

Существовали два типа каденции:

·Point dorgue - органный пункт. Выдержанная нота в каденции должна была начинаться messa divoce, кончаться, продолжительной трелью и исполняться на одном дыхании, как в итальянском bel canto.

·Point de suspension - остановка, фермата в середине арии на доминанте или медианте тоже начинается с messa divoce, и исполнялась на одном дыхании.

«Школа пения» А.А. Варламова - объемный труд, состоящий из семи глав, имеющий вполне завершенный характер, так как охватывает основные направления работы по воспитанию певческого голоса. Он может быть условно подразделен на два тематических блока: первый - исторический, второй - методический.

Во многих вопросах вокальной педагогики школа Варламова совпадает с педагогическими принципами Глинки. В его упражнениях, как и у Глинки, присутствует концентричность, но только касательно больших интервалов. При этом вопрос свободы в пении выдвигается на первое место.

Крупнейшей фигурой, во многом определившей пути разви­тия русской музыки и исполнительского стиля русских певцов, явился **А. Даргомыжский** — композитор, певец и вокальный пе­дагог. Отражая в музыке идеи критического реализма, течения, характерного для русского искусства той эпохи, он создал за­мечательные образцы вокальных произведений, в которых с небывалой до него силой прозвучала тема социального нера­венства.

Роль слова и роль речитативного элемента в произведениях Даргомыжского огромна. Он является родоначальником того направления в вокальной музыке, которое затем продолжил и развил Модест Мусоргский и которое нашло широкое распро­странение в творчестве современных композиторов всего мира (Прокофьев, Шостакович, Барток, Хиндемит и др.).

Вокальное творчество Даргомыжского предъявило певцам требование приблизить правильно оформленный певческий голос к интонациям живой речи, просто красивое, ровное пение перестало удовлетворять. Нужно было вносить в технику пения новые элементы, вводить в кантилену речевые интонации.

И, конечно же, говоря о родоначальниках теоретических трудов о постановке голоса, нельзя умолчать о **Г.Я.Ломакине**.

Музыкально одаренный мальчик получил хорошее певческое воспитание в Борисовской капелле и хоре Николаевской церкви, где был солистом. В десятилетнем возрасте его перевезли капеллу графа Дмитрия Николаевича Шереметева в Петербурге. В 19 лет он становится капельмейстером хора графа Шереметева. Для обучения певчих музыкальной грамоте и вокалу Ломакин составляет собственные методические разработки. Затем его пригласили работать в привилегированный павловский кадетский корпус, через год – куратором церковного пения во всех столичных военных учебных заведениях, в гражданских государственных и частных училищах и институтах. Воспитанниками Гавриила Якимовича были известный дирижер Юрий Николаевич Голицын, композитор Петр Ильич Чайковский, певица Любовь Ивановна Кармалина, будущие знаменитые театральные дирижеры Александр и Константин Лядовы, замечательная певица Анна Воробьева, другие крупные музыканты.

Главная заслуга этого выдающегося музыканта в том, что он составил 6 учебников по обучению вокально-хоровому искусству, в том числе первые руководства по пению в народных школах. Наиболее интересные из них «Краткие методы пения» и «Руководства к обучению пению в народных школах». В них Ломакин высказывал новую для своего времени мысль о всеобщем обучении начальным певческим навыкам и музыкальной грамоте. Именно с этих работ началось зарождение современных учебников по музыкальной грамоте для общего музыкального просвещения.

Материал, представленный в "Методах" для сольфеджирования и вокализации, развивает музыкальный слух певца, приводит к тому уровню знаний, который в современных условиях студенты-вокалисты приобретают большей частью под руководством теоретиков. Так же не обходит стороной и вопрос дыхания.

Вехой в жизни Ломакина стало совместное с композитором М.А.Балакиревым создание в 1862 году Бесплатной музыкальной школы. Она являлась авангардом музыкального просветительства в России, благодаря своему руководителю имела неповторимый национальный стиль в оркестровом и академическом хоровом исполнительстве и пользовалась большой любовью у самых широких кругов публики: от правительства до простого люда. Его достойным преемником на этом поприще стал прославленный композитор Римский-Корсаков.

**Вокальное искусство в 60-70 годы 19 века.**

Шестидесятые — семидесятые годы прошлого столетия — это годы напряженной и упорной борьбы прогрессивных сил за национальное русское искусство. Для этих лет характерно особое внимание передовой интеллигенции и людей искусства к жизни народа, ко всему национальному русскому. Как в изобразительном искусстве, так и в литературе и музыке народная тематика (быт, история, легенды, сказки) начинают занимать первенствующее место.

Передовые музыканты, композиторы, певцы боролись за развитие русской национальной музыки, за национальное оперное искусство, как самое демократическое, но в императорских, театрах того времени по-прежнему господствовала итальянская опера.

Таким образом, вырисовываются *вокально-эстетические идеалы*, характерные для *русской школы пения*: широкое пение, свободное внешней аффектации, дешевых эффектов, психологическая окраска тембра, глубокая прочувствованная фразировка, высокая художественность исполнения, простота и задушевность. Эти идеалы русской школы в тот период несут лучшие талантливые певцы: О. Петров, Д. Леонова, Ю. Платонова, Е. Лавровская, А. Булахова, Е. Кадмина, Д. Орлов и др.

Бурный общественный подъем шестидесятых годов, стремление к созданию национальной культуры продиктовали необходимость подготовки своих национальных профессиональных кадров. Вслед за Бесплатной музыкальной школой открывается первое высшее профессиональное музыкальное заведение в России — Петербургская консерватория.

20 сентября 1862 года состоялось официальное открытие **Петербургской консерватории.**

Вокальный класс Петербургской консерватории возглавляла Г. Ниссен-Саломан, — ученица величайшего педагога М. Гарсиа, представителя французской школы пения, получившего воспитание в Италии. По национальности шведка, Г. Ниссен-Саломан в своей методике сочетала высочайшие достижения европейской певческой культуры с задачами, ставившимися русской вокальной литературой и русским исполнительским стилем. Ниссен-Саломан подготовила для русской сцены таких выдающихся певиц, как Н. Ирецкая, Е. Лавровская, А. Крутикова, А. Бичурина, А. Молас и других. К концу жизни Ниссен-Саломан подытожила свой большой творческий опыт, создав труд под названием «Школа пения», практические рекомендации которого не утратили своего значения до настоящего времени.

Нельзя не отметить и деятельности бельгийца К. Эверарди, — великолепного певца, окончившего Парижскую консерваторию по классу Поншара и в совершенстве владевшего своим голосом. В прошлом большой певец, он с 70-го года становится профессором Петербургской консерватории. Эверарди обладал даром угадывать индивидуальность ученика и умел предельно развить его голосовые возможности. Его учениками были Д. Усатов, Ф. Стравинский, М. Дейша-Сионицкая, В. Зарудная, Э. Павловская и др. Вся педагогическая многолетняя плодотворная деятельность Г. Ниссен-Саломан и К. Эверарди прошла в России, поэтому их с полным правом называют представителями русской вокально-педагогической мысли.

Вслед за Петербургской консерваторией, в 1866 году открывается **консерватория в Москве**, одним из профессоров которой являлся П. Чайковский. Вокальными педагогами первого периода работы Московской консерватории были: А. Александрова-Кочетова, воспитавшая таких выдающихся русских певцов, как П. Хохлов, Е. Кадмина, М. Корякин и др.

Как мы видим, большинство первых вокальных педагогов русских консерваторий получило свое вокальное воспитание у итальянцев и французов, и, разумеется, влияние итальянской и французской школ на молодых русских певцов в отношении формирования голоса отрицать не приходится. Однако эти талантливые педагоги сумели приспособить свое мастерство в воспитании голоса к запросам русской оперы, сумели учесть особенности фонетики русского языка и русского исполнительского стиля, воспитать национальных певцов — ярких представителей русской манеры пения. Одаренные молодые русские певцы, обучаясь необходимым технологическим особенностям правильного голосообразования у своих иностранных учителей, умели творчески применять их в соответствии с исполнительскими задачами, ставившимися русской оперой. Это давало им возможность с успехом исполнять как партии иностранных опер, так и русских.

Открытие консерваторий и вокальных классов в них являлось важнейшим фактором в подготовке высококвалифицированных певцов. Наиболее одаренные и передовые из них сумели сделаться типично русскими певцами, носителями принципов русской национальной школы пения, как, например, упомянутые выше Ф. Стравинский, Д. Усатов, Ф. Комиссаржевский, П. Хохлов, Е. Кадмина, Е. Лавровская и др., иные же не сумели подняться выше традиционных штампов с элементами исполнения, заимствованными от итальянской и французской школ.

Крупнейшими представителями русской оперной исполнительской школы последней четверти XIX века являлись Ф. Стравинский, Н. Фигнер, И. Мельников, Е. Лавровская, М. Корякин, П. Хохлов, Б. Корсов, Э. Павловская, М. Дейша-Сионицкая, М. Славина, Е. Мравина, Л. Яковлев, И. Тартаков, В. Зарудная и плеяда молодых певцов, воспитанников частной оперы С. И. Мамонтова — А. Секар-Рожанский, Н. Забела-Врубель, Е. Цветкова, Н. Шевелев и другие, во главе с гениальным Ф. Шаляпиным.

Семидесятые—девяностые годы следует считать «золотым веком» в истории развития русского оперного искусства. За это тридцатилетие создаются почти все классические русские оперы композиторов «Могучей кучки» и Чайковского. Необычайно обогатилась и романсовая литература. Это потребовало от певцов совершенствования их вокально-технических и сценических способностей, поставило новые сложные исполнительские задачи.

Одной из наиболее ярких фигур композиторов «Могучей кучки» был М. Мусоргский. Мусоргский развивал дальше творческие принципы Даргомыжского в отношении сближения слова и музыки.

Он смело использовал интонации человеческой речи в строении музыкальных мелодий своих опер, считая речь неиссякаемым источником музыки. Мелодика его оперных партий пронизана живыми речевыми интонациями. Новаторский язык Мусоргского особенно трудно давался певцам.

Умение петь мелодический речитатив, включать интонации речи в пение, психологически верно интонационно окрашивать музыкальные фразы, подчинять технику созданию реалистических образов — необходимые требования оперных партий русских композиторов. Конечно, интерес к речевому началу в музыке, к слову — не случаен. Стремление передать речь в музыке идет от желания показать на сцене живых людей, живые чувства, реальные жизненные ситуации. Реализм, народность, стремление к правде, естественности никогда не давали русской опере превратиться в концерт в костюмах.

**Советская школа пения**

В советское время вокальное искусство получило необычайно широкое развитие и достигло больших широт. Созданы классические советские оперы, нашедшие высокохудожественное воплощение на сценах страны. Система вокального образования создает все условия для полноценного развития таланта молодых певцов и повышения педагогического мастерства вокальных педагогов. Значительный разворот получила теоретическая деятельность педагогов и ученых, выразившихся в выходе многих книг и пособий по голосу и его воспитанию.

**Искусство после Великой Социалистической Революции. 20-30-е годы.**

Великая Октябрьская социалистическая революция произве­ла коренной переворот во всех областях жизни и деятельности людей, в том числе и в искусстве. После революции искусство становится одним из важ­ных орудий борьбы на идеологическом фронте — на фронте борьбы за построение социалистического общества, за нового человека — строителя лучшей жизни.

Пролетарская культу­ра рассматривалась Лениным как закономерное продолжение и раз­витие культуры достигнутой при капитализме. Носителем же этой культуры явилась интеллигенция. После революции 1917 года во главе крупнейших оперных театров страны встают ведущие артисты, дирижеры и режиссеры русской оперной сцены. Консерватории возглавляют крупнейшие музыканты: А. К. Глазунов — в Петербургской, М. И. Ипполитов-Иванов — в Московской и Р. М. Глиэр — в Киевской.

Преобразования захватывают все стороны вокального искус­ства: музыкальный театр, концертную жизнь, систему подготов­ки вокальных кадров, научную работу в области пения. Начинается новая эпоха и в развитии русского вокального искусства.

В театр приходит новый зритель, и опера, как и весь совет­ский театр, ставит себя на службу делу трудящихся. Новый зри­тель, естественно, требовал от оперы нового отношения к поста­новке, к интерпретации спектакля, он чувствовал огромную вос­питательную силу идей, заложенных в крупнейших оперных произведениях. Основной задачей оперного театра становится широкая про­паганда лучших произведений отечественной и иностранной классики с целью приобщения широких масс к музыке.

**Создание советской оперы**

Вслед за последними операми Римского-Корсакова в русской музыке не создаются оперы, подобные классическим образцам, которыми была так богата вторая по­ловина XIX века. Уже не создаются монументальные оперы, поднимающие большие общественные проблемы. Наблюдается тенденция к миниатюризации, к камерности. В отличие от рус­ских композиторов XIX века, многие композиторы XX века, в том числе наиболее талантливые ученики Н. Римского-Корсакова А. Лядов, А. Глазунов, М. Штейнберг, не пишут опер. В творчестве С. Танеева и С. Рахманинова оперы не занимают значительного места. Оперы А. Аренского, М. Ипполитова-Иванова, А. Гречанинова не поднимаются до уровня классических. Поисками новых путей в опере отличаются первые оперы И. Стравинского и С. Прокофьева. Поисками нового стиля ха­рактеризуются оперные сочинения композиторов во всем мире.

Советская опера зарождалась и формировалась в сложной обстановке становления нового, социалистического строя. Путь ее был противоречив и полон исканий. Перед оперой встала задача создания спектаклей на совре­менные темы. Сложность заключалась в том, что на оперную сцену должны были выйти небывалые герои—революционеры-большевики, рабочие, крестьяне. Казалось, решение подобной задачи вступало в противоречие с природой оперного искусства. Русская классическая опера оставила богатейшее наследст­во — сложившиеся традиции оперного жанра. Невозможно было вложить новые чувства советского человека, советский быт в старые формы. Поиск нового стиля в опере, нового интонационного строя, отражающего современность, шел различными путями.

Создавались оперы, построенные на музы­кально-декламационном принципе, использовавшие *агитацион­но-лозунговые приемы и отрицавшие песенное начало*. Другие композиторы приближались в опере к *ораториальному стилю*. Третьи же искали разрешения проблемы нового стиля в разра­ботке формально логических музыкальных построений, в *услож­нении выразительных средств*. Их оперы получались рациона­листичными, схоластическими, оторванными от жизни и отли­чались вычурностью музыкального языка. Старые формы не удовлетворяли, а новые еще не были найдены.

К тридцатым годам советское оперное искусство проходит сложный путь развития, накопления опыта, что приводит в предвоенное десятилетие к появлению зрелых советских опер, являющихся заметными вехами в развитии оперного искусства.

Реалистические традиции русской оперной классики помогают опере не растерять своих традиций во времена модернистических тенденций, которые характерны для первых двух десятилетий XX ве­ка во всем мире и в частности в России. Традиция и некоторая косность оперы помогли оперному театру преодолеть целый ряд отри­цательных влияний, которые на него оказывали в двадцатые годы последовательно Пролеткульт, АСМ и РАПМ.

Крупнейший оперный театр страны—Большой театр, оста­ющийся традиционным в отношении своего репертуара активно сопротивляется попыткам навязать ему постановки новых запад­ных опер, бережно хранит певческие традиции. В своей доклад­ной записке в 1927 году, режиссер театра пи­сал, что не может принять к постановке предложенные новые западные оперы, так как «... упомянутые немногие оперы не дают певцам возможности применить пение в буквальном и исчерпывающем смысле слова. Принципы «атональности», «ре­читативности» и ряд новых архитектонических приемов исклю­чают возможность удовлетворения масс, воспринимающих вокальное творчество. Оперный театр — прежде всего театр для пения». Чутко и осторожно обновляя свой репертуар, Большой театр в эти годы ставит вы­дающуюся оперу С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» и оперу «Декабристы» В. Золотарева. К постановке других опер советских композиторов он приходит в тридцатых годах, когда они обретают достаточную зрелость.

Одной из трудностей в создании новой советской оперы бы­ло еще то, что театры сопротивлялись постановкам новых опер, носивших «поисковый» характер. Композиторы же не могли работать без надежды увидеть свою оперу поставленной. Зрелые оперы не могли появиться сразу. Такими театрами, которые были призваны обновить оперный жанр, развивать его дальше и служить своего рода эксперимен­тальной базой для сценического воплощения новых советских опер, прежде всего явились Малый оперный театр в Ленингра­де и музыкальные театры-студии в Москве, которые возглавили одну К. С. Станиславский, вторую — В. И. Немирович-Данченко.

Эти «экспериментальные» театры начали свою твор­ческую жизнь с нового прочтения ранее созданных образцов оперного и оперетточного жанра. Малые оперные формы и опе­ретта явились теми наиболее доступными, демократическими вокальными формами театральных представлений, с которыми они познакомили нового слушателя. Малый оперный театр последовательно ставит ряд оперетт и комических опер. Испы­тывая на себе большое влияние современной музыки запада и, находясь под большим влиянием АСМ, он ставит ряд опер ком­позиторов-модернистов, в частности, атональных опер Кшенека, весьма модных в ту пору. В 1925 году МАЛЕГОТ ставит первую советскую героическую оперу «За Красный Петроград» Гладковского, чем кладет начало постановке серии советских опер, которые он последовательно осуществляет на протяжении все­го своего существования.

В 1919 году *В. И. Немирович-Данченко* организовал при Московском Художественном театре Музыкальную студию, которая в 1926 году была реорганизована в музыкальный театр. Студия, а затем Театр В. И. Немировича-Данченко создает замечательные, новаторские, яркие спектакли, по-новому ин­терпретируя классические оперетты: «Периколу» Оффенбаха, «Корневильские колокола» Планкетта, ставит «Карменситу и Солдата» («Кармен») Бизе, «Девушку из предместья» Де-Фалья. Этот театр также отдает некоторую дань западному модернизму, ставя Кшёнека. Здесь получает свое сценическое воплощение опера Шостаковича «Нос», произведе­ние спорное, противоречащее всем привычным оперным законо­мерностям. К советской тематике театр приходит только в 1930 году, поставив «Северный ветер» Л. Книппера. В тридцатых го­дах советская тематика уже занимает почетное место в репер­туаре этого театра.

Оперная студия им. *К- С. Станиславского* возник­ла в 1924 году, в которой Станиславский руково­дил воспитанием молодых певцов на принципах своей системы. Многие известные певцы получили свое артистическое воспита­ние в этой студии: Н. Озеров, Е. Степанова, А. Алексеев, С. Леме­шев и др. Сту­дия в 1928 году превращается в Оперный театр им. К. С. Станиславского. Впервые к постановке оперных спектаклей были применены режиссерские принципы Станиславского. Класси­ческие оперы получают новое воплощение в руках этого новато­ра сцены. Осуществив серию замечательных спектаклей и вы­растив талантливый коллектив артистов, этот театр в 30-х годах приходит к советской опере, поставив «Дарвазское ущелье» Л. Степанова, «Семёна Котко» С. Прокофьева» и «Станционного смотрителя» В. Крюкова.

После Великой Октябрьской социалистической революции *камерно-концертный жанр* получает государственную поддержку и широчайшее распрост­ранение. Концертные залы и эстрада с первых дней нового вре­мени открывают свои двери для вокального искус­ства. В двадцатые годы еще дают свои концерты Ф. Шаляпин, Л. Собинов, А. Нежданова, И. Ершов и другие оперные певцы старшего поколения. Камерное искусство этих лет представлено именами К-Н. Дорлиак, З. Лодий, А. Л. Доливо. В оперной труппе Большого театра, ведущего театра страны, в эти годы поют такие певцы, как В. Барсова, Е. Степанова, Н. Шпиллер, М. Максакова, В. Давыдова, Н. Обухова, С. Лемешев,И. Козловский, Н. Ханаев, Б. Евлахов, А. Пирогов, М. Рейзен, М. Михайлов.

Под влиянием возросших запросов слушателей появилась необходимость в организации подготовки высококультурных певцов-исполнителей в камерно-концертном жанре. Если в до­революционное время консерватории выпускали певцов в основ­ном оперного профиля, имевших в своем багаже достаточный оперный репертуар при минимуме камерных произведений, то в советское время перед консерваториями встала задача воспи­тания певцов, обладающих знанием камерного репертуара, стилей исполнения, владеющих искусством исполнения в широком диапазоне от старинных произведений до современной музыки.

В связи с этим с 1933 года в консерваториях организуются ***классы камерного пения***, в которых мо­лодые певцы получают возможность приобщиться к камерной литературе, позна­комиться с новой советской вокальной музыкой, народными песнями и т. п. Во главе этих классов встали выдающиеся му­зыканты-исполнители, певцы большой музыкальной культуры: А. Доливо, М. Мирзоева, 3. Лодий, А. Мерович и др. Это дало свои результаты: в программах певцов, оканчивающих консер­ватории, появились высокохудожественные образцы вокальной литературы разнообразных стилей. Камерные классы сыграли большую роль и в подготовке певцов концертно-камерного профиля, который стал одним из «законных» профилей для оканчивающих консерва­тории.

В эти же годы получает большое развитие песенная культура. Создается большое количество хоровых коллекти­вов, профессиональных и самодеятельных, народных и академи­ческих. Развивает свою деятельность организованный в 1928 году и получивший затем мировую известность *ансамбль песни и пляски Советской Армии* (ныне Краснознаменный имени Алек­сандрова ансамбль песни и пляски армии).

Жанр массовой песни, охвативший широчайшие слои на­селения, первые советские оперетты, с успехом прошедшие на многих сценах и сразу полюбившиеся массовому советскому зрителю («Свадьба в Малинозке» Б. Александрова, оперетты Дунаевского), музыка к кинофильмам, созданным многими советскими композиторами, — показали широчайший рост раз­личных жанров советской вокальной культуры.

**Конкурсы певцов**

Одним из характерных для развития советского музыкаль­ного искусства моментов является система всесоюзных конкурсов, которые прочно вошли в музыкальное искусство страны с тридцатых годов. Первый всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей состоялся в 1933 году. Проведенный в озна­менование 15-й годовщины установления Советской власти, он включал соревнование по четырем специальностям: фортепиано, скрипка, виолончель и пение.

Среди певцов первые премии получили: Е. Кругликова — лирико-драма­тическое сопрано, окончила Московскую консерваторию по классу Дорлиак; О. Леонтьева — сопрано, окончила Московскую консерваторию по классу Дорлиак; 3. Гайдай — сопрано, окончила Киевский музыкально-драматический институт по классу Му­равьевой.

Высокий уровень исполнительской культуры, который был показан молодыми певцами на конкурсах тридцатых годов, в значительной мере определился повышением требований к пев­цам в консерваториях и организацией на вокальных факультетах классов камерного пения.

**Вокальные конференции**

Еще большую роль в этом смысле играют вокальные конференции, специально созываемые для обмена опытом и обсуждения достоинств и недостатков методики воспитания певцов.

В 1937 году состоялась первая Всесоюзная во­кальная конференция, положившая начало обмену опы­том вокальных педагогов. Всесоюзная конференция 1940 года была прове­дена по очень широкой программе. Здесь затрагивались все узловые моменты вокального образования в нашей стране: и во­просы методов работы с теми или иными типами голосов, и вопросы воспитания в классах камерного пения, и работа с мо­лодыми певцами в опере, и научная работа в области голоса, и проблемы детского пения, и вопросы режима певца. В конфе­ренции приняли участие ведущие педагоги консерваторий Сою­за, крупнейшие певцы и музыканты, ученые. Решения всесоюзной конференции 1940 года подытожили все достоинства и недостат­ки советской методики обучения пению. В частности, в них был поставлен вопрос об организации научно-исследователь­ского института по вокальному искусству при Московской госу­дарственной консерватории.

**Труды по вокальному искусству**

В предвоенное десятилетие из печати вышел ряд трудов ученых, педагогов и певцов, касающихся вокального искусства. Вокальная педагогика обогатилась методическими работами Д. Аспелунда, В. Багадурова; голосообразование и голос — работами И. Левидова, Л. Работнова, С. Ржевкина, Е. Малютина.

Работы врача-фониатра и певца И. И. Левидова, появившиеся в конце двадцатых и в тридцатые годы, посвящены физиологии голосообразования и проблеме воспитания детского голоса. Автор много лет отдал на­блюдению за детскими голосами, и его данные в этом вопросе сохраняют свою ценность до сегодняшнего дня. Он сторонник индивидуальной работы с детьми по воспитанию голоса — голос лучше всего сохраняется у детей тогда, когда с ним работает знающий педагог. (И. И. Левидов. Пев­ческий голос в здоровом и больном состоянии. Л., «Искусство», 1939).

В 1932 году вышла книга «Основы физиологии и патологии голоса пев­цов» врача-фониатра Л. Д. Работнова. В ней обобщены наблюдения, проводившиеся автором в течение многих лет и изложенные в серии статей, напечатанных в научных журналах двадцатых годов. Л. Д. Работнов иссле­довал работу всех частей голосового аппарата, но главным образом зани­мался наблюдениями над дыханием. Его гипотеза о роли гладких мышц бронхов в фонации — новое слово в физиологии голосообразования. Книга Л. Д. Работнова содержит много ценных сведений по голосообразованию и в основном излагает большой экспериментальный багаж автора. (Л. Д. Работнов. Основы физиологии и патологии голоса певцов. М., Муз­гиз, 1932).

В 1933 году Д. Аспелунд, певец и ученый, выпустил небольшую книгу «Основные вопросы вокально-речевой культуры» — краткое пособие по методике пения, построенное на основе как научно-экспериментальных дан­ных, так н обобщения педагогической практики. Рассчитанная, в основном, наруководителей самодеятельных коллективов, она в популярной форме и вместе с тем на хорошем теоретическом уровне трактует основные вопросы постановки голоса и воспитания певца. (Д. Л. Аспелунд. Основные вопросы вокально-речевой культуры. - М., Музгиз, 1933).

Большим событием в науке о голосе было появление в 1936 году второго, дополненного издания книги профессора Московского университета, акустика С. Н. Ржевкина. «Слух и речь в свете современных физических исследо­ваний». Фундаментальная книга является обобщением состояния научных знаний в области слуха, речи и певческого голоса. В ней впервые в отечест­венной литературе полно изложены сведения по акустике певческого голоса и разбираются вопросы теории его образования. В частности, в книге впер­вые приводятся сведения по акустическому анализу тембра певческого го­лоса, который характеризуется присутствием высокой и низкой певческих фор­мант и частоты вибрато 6—7 раз в секунду (С. Н. Ржевкин. Слух и речь в свете современных физических исследований. М.—Л., ОНТИ, 1936).

**Вокальное искусство во время Великой Отечественной войны**

Великая Отечественная война с ее неисчислимыми бедствия­ми нарушила музыкальную жизнь страны, но не прекратила ее. Искусство служит фронту. Массовый героизм совет­ских людей находит свое отражение в новых замечательных об­разцах всех жанров советской вокальной музыки: в операх, ораториях, романсах, массовых песнях.

Несмотря на тяжесть военных лет, советское государство проявляет большую заботу о сохранении и росте вокальных кад­ров. Эвакуированные театры продолжают работать, консерва­тории— растить молодых певцов. Значительной вехой в разви­тии системы музыкального образования этих лет является от­крытие в 1944 году Государственного музыкаль­но-педагогического института им. Гнесиных, специального вуза, имеющего основной целью подготовку квали­фицированных музыкально-педагогических кадров для нашей страны. Институт был призван разрабатывать теорию и мето­дику воспитания музыкантов различного профиля.

**Послевоенные годы**

После короткого восстановительного периода и нормализации жизни советское музыкальное искусство снова вступило на путь поступательного развития. Боль­шого успеха достигло исполнительское искусство советских пев­цов во всех жанрах, повысился уровень подготовки молодых во­калистов. Значительные успехи в деле подготовки высококвали­фицированных певцов сделали национальные республики. Сильно продвинулась вперед научная работа в области истории, теории и методики вокального искусства.

**Оперное искусство**

Новые оперы советских композиторов, поставленные в после­военный период, показали, что этот жанр продолжает разви­ваться и дает много высокоталантливых произведений, прочно занявших место в репертуаре театров. Среди крупных до­стижений советского оперного искусства сле­дует назвать оперы: «Семья Тараса» Д. Кабалевского, «Декабристы» Ю. Шапорина, оперы «Дуэнья», «Война и мир» (2-я редакция), «Повесть о настоящем человеке» С. Прокофьева, оперу «Катерина Измайлова» (2-я редакция) Д. Шостаковича, оперу «Укрощение строптивой» В. Шебалина и другие.

Современная опера и певец — это «проблема номер один» для певческого искусства. Композиторы создают новый вокальный стиль, новый мелодический язык. Их произве­дения высокоталантливы, входят в репертуар. Они являются шагом вперед в развитии оперного жанра. Певец должен их ис­полнять. Между тем его техника, выработанная на старой музы­ке, не соответствует новому музыкальному языку, а физиологи­ческие возможности его голоса ограничены определенными естественными пределами.

Одной из основных причин, мешающих советской опере дойти до сердца слушателей и певцов, является недостаточное знание композиторами специфики певческого голоса, неумение писать для него. Если опера не содержит благодарного ма­териала для голоса, —-трудно рассчитывать на то, чтобы исполнители ее полюбили. Как справед­ливо указывает музыковед С. Шлифштейн, в опере как «ни в одной другой области музыкаль­ного творчества рождение новых образов, новых средств музы­кальной выразительности не встречало на своем пути столь упорного внутреннего сопротивления со стороны самих же «слу­жителей искусства». Это «сопротивление» певцов но­вому репертуару зависит, с одной стороны, от того, что некоторые современные композиторы недостаточно учитывают выразительные возможности певческого голоса, не знают осо­бенностей певца, пишут неудобно для голоса; с другой стороны, певцы, воспитываясь, главным образом, на музыке прошлого, плохо воспринимают новую музыку. Их слух еще недостаточно приучен к своеобразному новому языку, а что не Как справедливо отмечает академик Б. Асафьев: «...Трудно сочетать динамику, темп, иду­щие от нашей жизни с традициями мелодической оперы...» — и далее: «...с другой стороны, невыносимы для нашего времени добротные длительности былых опер с замедленным кровообра­щением.» В этом большая трудность для советских композиторов.

Современные талантливые композиторы хорошо «умеют слу­шать время», как сказал о С. Прокофьеве Илья Эренбург, но выражают свои музыкальные чувства больше в форме речита­тивных построений; между тем певец хочет в опере петь, петь арии, ансамбли, то, где есть развернутые мелодиче­ские построения. Мелодия — это тот материал, где он может осуществить красивое пение, то, к чему он стремился долгие годы учебы, в чем он ощущает радость и чем он, наконец в сущности, отличается от драматического актера, в чем специ­фика оперы.

Весьма важные творческие находки композиторов-новато­ров могут быть интересными, современными, убедительными—-«...Но не разрушают ли подчас такие находки, — пишет музыковед Иннокентий Попов, — особенно когда их предостаточно, ос­новополагающие принципы жанра? Увлечение иных композиторов сухими формами речитатива, приемами типа parlando, равно как и недостаточно продуманное «проецирование» в оперу приемов кино и иных смежных искусств, приводит к разрушению вокаль­ного образа».

Хотя композиторы ясно понимают, что пение — это главное, ради чего слушатель идет в оперу (Э. Капп сказал: «опера — это прежде всего торжество вокала», Ю. Мейтус — «опера, ли­шенная ярких мелодических образов, не может найти живой от­клик у слушателя», Д. Шостакович — «пение в опере значит все»и т. д.), основным недостатком большинства опер остается недостаточное применение широких вокальных форм: развитых мелодических арий, ансамблей.

Преимущественное использование вокально-речитативных построений характерно и для романсового творчества советских композиторов. Музыковед В. Васина-Гроссман в статье «О путях советского романса» верно отмечает, что романсовое творчество советских композиторов использует в основном вокаль­но-речевые интонации.

Именно этот момент определяет недостаточную любовь основной массы певцов к современной вокальной музыке и отсутствие достаточной популярности ее у широкой аудитории. Между тем это тот репертуар, которым обязан овладеть со­временный певец. Оперы Прокофьева, Шостаковича, Шебалина, Кабалевского, Шапорина и многих других совет­ских композиторов прочно вошли в репертуар, будут исполнять­ся и впредь, так как несомненно представляют собою большую художественную ценность. Естественно, что это ставит перед всеми советскими певцами задачу преодоления трудностей этих партий, вне зависимости от того, насколько удобно эти партии написаны и нравятся ли они певцу или нет. Пути преодоле­ния этих трудностей идут через выработку очень высокой техники, более высокой и особой по сравнению с техникой прошлого, а также через развитие более чуткого музыкального слуха и музыкальности певцов до уровня понимания современного музыкального языка. Со­временная техника — это техника игры тембрами, техника уме­ния сохранить в пении интонации естественной речи, техника передачи в звучании психологических переживаний героев.

Еще в конце XIX века знаменитый певец и педагог Камилло Эверарди заметил: «Я понимаю, что теперь, особенно для муж­ских голосов, в современном оперном репертуаре почти нет поч­вы для тех технических трудностей, которые приходилось пре­одолевать нам. Сейчас опера в значительной мере «один разго­вор на музыке». Но, тем не менее я нахожу, что и теперь без вокальной техники обойтись нельзя. Как, например, баритон может спеть Фигаро, если техники у него нет?» Эти слова тем бо­лее верны теперь, когда вокальная музыка усложнилась во много раз и «разговор на музыке», неизмеримо более трудный, чем прежде, стал господствующим стилем, а современному пев­цу приходится исполнять произведения самых разнообразных стилей — от старинных до современных.

Певцы советской вокальной школы последовательно осваи­вают современный оперный репертуар. Е. Кибкало, Г. Вишневская, И. Архипова, П. Лисициан, И. Петров, 3. Долуханова, Е. Образцова, Б. Гмыря и другие певцы успешно выступают в крупнейших городах мира.

**Вокальное искусство национальных республик**

Необычайно выросла за послевоенные годы музыкальная культура в национальных республиках. Появились новые высо­кохудожественные оперы, такие, как «Молодая гвардия» Ю. Мейтуса, «Богдан Хмельницкий» К. Данькевича, «Арсенал» Г. Майбороды, «Джалиль» Н. Жиганова, «Миндия» О. Тактакишвили, «Певец свободы» Э. Каппа и многие другие. Декады национальной литературы и искусства, которые снова стали про­водиться с 1951 года, показали рост исполнительской культуры во всех национальных республиках. Были проведены декады:

В 1951 г. — Украинская В 1954 г. — Литовская

В 1955 г. — Белорусская, Туркменская, Латвийская

В 1956 г. — Армянская, Эстонская

В 1957 г. — Таджикская, Татарская

В 1958 г. — Грузинская, Киргизская, Казахская

В 1959 г. — Узбекская, Азербайджанская, Карельская, Бу­рятская и т.д.

**Конкурсы певцов**

Характерным для развития советского вокального искусства послевоенных лет является выход его на междуна­родную арену, советские молодые певцы принимают уча­стие в международных конкурсах, фестивалях и завоевывают первые места. Отдельные мастера вокального искусства высту­пают в оперных спектаклях и с сольными концертами за рубе­жом.

В 1945 году впервые после Великой Отечественной войны был проведен конкурс музыкантов, в котором приняли участие певцы.

С 1947 года наши певцы начинают регулярно участвовать в международных конкурсах и фестивалях.

Первый всемирный фестиваль молодежи и студентов был в Праге в 1947 году, где певцы получили звание лауреатов.

В 1956 году организуется конкурс вокалистов на лучшее исполнение советского романса и песни, имеющий целью привлечь внимание молодых певцов к советской вокальной музыке. Конкурс показал наличие высо­коодаренных молодых певцов. Премии получили: А. Ведерников, Г. Отс, А. Эйзен, В. Иванова.

На ответственных международных конкурсах во­калистов им. Роберта Шумана, на конкурсе музыкан­тов-исполнителей в Женеве и вокальных конкурсах в Тулу­зе советские молодые певцы завоевывают призовые места, с честью защищая отечественную вокальную школу.

В шестидесятых годах молодые советские певцы также уча­ствовали во многих международных конкурсах и получили зва­ние лауреатов.

В 1960 году на конкурсе вокалистов им. Эркеля (Венг­рия);

В музыкальном конкурсе «Пражская весна» в 1961 году;

VIII фестиваль демократической молодежи и студентов в 1962 году в Хельсинки (Финляндия);

Конкурс молодых оперных певцов в Софии.

**Научная работа в области пения**

С пятидесятых годов в консерваториях и научных учрежде­ниях оживилась научная работа по изучению певческого голо­са. Начали функционировать лаборатории в Ле­нинградской консерватории, в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, в Институте уха, гор­ла, носа в Киеве. Продолжает исследования по певческому голосу акустическая лаборатория Московской консерватории. Оживилась деятельность и в Институте художественного воспи­тания детей АПН РСФСР. Полезным начинанием было прове­дение этим институтом двух совещаний по воспитанию детского голоса.

Весьма важным начинанием был выпуск сборников «Вопросы вокальной педагогики» как изданий, где вокальные педагоги могли публиковать свои работы. Одна­ко в архивах вокальных кафедр консерватории еще имеется много методических материалов, статей, сборников упражнений и т. п., которые, к сожалению, не опубликованы. Только неко­торые консерватории включили в свои сборники трудов статьи вокальных педагогов. Среди них: Свердловская, Киевская кон­серватории и Государственный музыкально-педагогический ин­ститут им. Гнесиных.

Крупным событием была Всесоюзная вокальная конференция, проведенная в начале 1966 года в Москве. Эта конференция подтвердила основные принципы воспитания певцов, принятые на конференции 1954 года, и об­судила текущие дела вокального образования. На конференции был заслушан ряд докладов, подытоживающих практическую деятельность вокальных педагогов, а также доклады о научных работах лабораторий по изучению голоса при Ленинградской государственной консерватории, Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных и акустической лабора­тории Московской консерватории.

**Труды по певческому искусству, вокальной педагогике и голосообразованию**

Интересный материал по истории отечественного вокального искусства и по вокальному исполнительству можно найти в трудах: А. Шавердяна, М. Львова, |И. Назаренко, Е. Грошевой, A. Орфенова, А. Доливо, в сборниках, посвященных Ф. Шаляпину, А. Неждановой, И. Ершову, В. Петрову.

Методическая литература обогатилась книгами B. Мордвинова, Д. Аспелунда, С. Юдина, В. Подольской, Л. Дмитриева, А. Здановича, Д. Евтушенко и М. Михайлова-Сидорова, П. Органова, К. Злобина.

Большую помощь вокальным педагогам оказали книги по фониатрии и гигиене голоса И. Фомичева и А. Его­рова, а также по орфоэпии в пении В. Садовникова.

Научные исследования по голосообразова­нию, акустике и строению голосового аппара­та, психологии музыкальных способностей представлены в трудах Н. Жинкина, Б. Теплова, М. Грачевой, Е. Рудакова и Д. Юрченко, О. Агаркова, Л. Дмитриева, В. Мо­розова, Е. Петровой, А. Борисовой и М. Сергиевского.

Наиболее значительные данные о строении голосо­вого аппарата, голосообразовании и акустическом составе пев­ческого голоса, полученные советскими учеными в послевоенные годы, следующие:

1954 год. Е. А. Рудаков и Д. Д. Юрченко эксперименталь­но показали определяющую роль высокой певческой форманты в образовании тембра, полетности, а так­же, в значительной мере, силы певческого голоса. Удаление этой форманты из голоса лишает его по­летности, уменьшает силу, делает голос глухим, стар­ческим.

1954 год. Л. Б. Дмитриев впервые произвел массовые рент­генологические исследования профессиональных пев­цов и установил факт различного уровня стояния гортани в пении у разных типов голосов. Им уста­новлена зависимость уровня гортани в пении от дли­ны надставной трубки.

1958 год. Н. И. Жинкин установил разногромкость гласных звуков в речи и регулирующую роль гладких мышц бронхов и диафрагмы в фонации.

1959 год. В. П. Морозов экспериментально показал роль вибрационной чувствительности в контроле над голосообразованием.

1965 год. И. Н. Гоуфман, Л. Б. Дмитриев произвели рентгенокиносъемку работы гор­тани и дыхания у певцов.

1966 год. Е. П. Петрова установила большую роль динамического вибрато в восприятии силы певческого го­лоса.

В 1947 году вышла работа психолога, профессора Б. М. Теплова, «Психология музыкальных способностей», в которой был обобщен интересней­ший материал по различным видам музыкальных способностей. Книга яв­ляется первым полным психологическим анализом основных музыкальных спо­собностей. (Б. М. Теплое. Проблемы индивидуальных различий. М., изд. АПН, 1961).

Две книги С. П. Юдина, известного певца Большого театра, а затем доцента Московской консерватории, обобщают его длительный творческий и педагогический опыт. Автор подходит к проблеме воспитания певца как прак­тик. Он считает целесообразными при обучении пению осознанные ощущения торможения воздушной струи в голосовой щели. Ученик должен ощущать ме­сто, где родится звук голоса, и постепенно научиться регулировать его в месте рождения, то есть на уровне голосовой щели. Опора дыхания дает устойчи­вость — опертость звука. Певец должен уметь так артикулировать звуки, что­бы опора звука и дыхания сохранялись. Необходима координация всех частей голосового аппарата, что вначале должно достигаться осознанностью меха­низма правильного звукообразования, а затем переходить в автоматизм. (С. П. Юдин. Певец и голос. М.— Л., Музгиз, 1947; С. П. Юдин. Формирова­ние голоса певца. М., Музгиз, 1962),

В 1948 году появилась книга «Певец и песня» А. Л. Доливо, певца, профессора Московской консерватории. Книга обобщает его большой опыт ра­боты над песней и романсом. В ней подробно раз­бираются такие вопросы исполнительского творчества, как проблема голоса певца и выбора песни, как вопрос индиви­дуальности певца и песни, получают в книге интересную разработку. (Анатолий Доливо. Певец и песня. М.—Л., Музгиз, 1948).

В 1948 году была издана книга И. К. Назаренко — певца и педаго­га — «Искусство пения», содержащая материалы по истории вокальной педа­гогики в России и за рубежом. Являясь хрестоматией, книга лишена связного изложения истории развития методической мысли в разных школах пения, но содержит много ценных сведений о взглядах различных авторов на проблемы воспитания голоса. Второе издание 1964 года, дополненное материалами из современной научной литературы по голосу и вокальных конференций, отличается от первого большей полнотой и связностью материала. (И. К. Назаренко. Искусство пения. М.( Музгиз, 1964, 1967).

В 1949 году появилась книга фониатра и певца-любителя М. И. Фоми­чева «Основы фониатрии», написанная больше для врачей, чем для певцов. В ней даются сведения по анатомии, физиологии и патологии голосовых ор­ганов в связи с вокальной функцией. Наиболее интересны оригинальные иссле­дования по анатомии гортани и голосовых связок у певцов, данные в возраст­ном аспекте (М. И. Фомичев. Основы фониатрии. Л., Медгиз, 1949).

Работа П. Органова — педагога пения, представляет собой обобще­ние его многолетнего опыта по воспитанию певцов. Автор является сторонни­ком аналитического подхода к организации работы голосового аппарата. Он предлагает сначала изучить теоретически, как работает гортань, дыхание, артикуляция, понять определенные нужные движения, осознать и освоить все это без звука, а затем уже делать эти движения во время голосообразования. Он категоричен в вопросе привлечения внимания поюще­го к работе гортани и требует ее сознательной установки и тренировки без­звуковыми упражнениями. К целостной работе голосового аппарата — к пению, можно приступить тогда, когда уже отработаны дозву­ковыми упражнениями верная атака, положение гортани, умение брать дыха­ние и т. д (П. Органов. Певческий голос и методика его по­становки. М., Музгиз, 1951).

Д. Л. Аспелунд — певец и педагог, профессор Московской консерва­тории, один из основателей фониатрической лаборатории Московской консерватории, автор нескольких книг по голосообразованию «Развитие певца и его голоса». В его книге чи­татель найдет много обобщающих сведений по вопросам воспитания голоса. Автор — сторонник обучения пению с детского возраста. Только это, по его мнению, дает возможность воспитать певца-музыканта. При обучении пению с детства, появляется возмож­ность влиять на растущий голосовой аппарат, вырабатывая в нем необходи­мые приспособления и структурные изменения. Д. Аспелунд, совместно с Е. Н. Малютиным, исследовал дыхание у певцов методом пневмографии и работу голосовых связок — методом стробоскопии. (Д. Л. Аспе­лунд. Развитие певца и его голоса. М., Музгиз, 1952).

Большим вкладом в науку о голосе является книга профессора-анатома М. Грачевой «Морфология и функциональное значение нервного аппара­та гортани» (Медгиз, 1956), а также ее последующие работы, посвященные анатомии гортани. Наиболее важными данными этих работ являются: обна­ружение трех рефлексогенных зон в гортани, наличие чувствительных нервных окончаний в местах прикрепления волокон голосовых связок, подтверждение наличия у большинства людей косых систем мышечных волокон в голосовой мышце и индивидуальность расположения мышечных волокон этой мышцы у разных людей (М. С. Грачева. Морфология и функциональное значение нервного аппарата гортани. М., Медгиз, 1956).

Исключительно важным для советского музыкального искусства был вы­пуск в 1957 году двухтомника «Ф. И. Шаляпин», в который вошли как написанные самим артистом «Страницы моей жизни» и «Маска и душа», так и важнейшие критические и мемуарные материалы. Книга раскры­вает творческую лабораторию гениального артиста и содержит ценные материалы по истории русского оперного театра. («Ф. И. Ш а л я п и н», т. I и II. М., изд. «Искусство», 1957).

В 1958 году вышла книга певца и педагога, профессора В. Садовникова, «Орфоэпия в пении», написанная в помощь вокалистам. Это первое русское руководство по правильному произношению в пении написано попу­лярно и с использованием современных научных данных по русскому литера­турному произношению. (В. Садовников. Орфоэпия в пении. М., Музгиз, 1958).

Большим событием в науке о голосе явилось появление в 1958 году книги Н. И. Жинкина «Механизмы речи». Психолог, занимающийся вопросами физиологии речи, Жинкин провел многочисленные экспериментальные иссле­дования над речеобразованием, что позволило ему выдвинуть концепцию о механизмах, участвующих в образовании речи. (Н. И. Жинкин. Механизмы речи. М., изд., АПН, 1958).

В 1958 году Медицинское издательство выпустило книгу К- В. 3лобина «Физиология пения в профилактике заболеваний голосового аппарата». Ее автор — вокальный педагог, занимающийся как с лицами, страдающими недостатками речевого голоса, так и с певцами (самодеятельность). В книге приводится большой интересный теоретический материал по голосообразованию, из которого автор выводит практические заключения. Автор ратует за целостное воспитание певца, касается вопросов нервной регуляции голосовой функции, уделяет большое место автоматизмам работы гортани, дыхания. (К. В. Злобин. Физиология пения в профилактике заболеваний голоса певцов». Л., Медгиз, 1958).

Полезным начинанием послевоенного периода был выпуск сборников «Вопросы вокальной педагогики». (Музгиз, вып. I, 1962, вып. II, 1964, вып. III, 1966). Поскольку в нашей стране еще нет периодического издания, которое печатало бы труды, посвященные проблемам воспитания певца и его голоса, эти сборники явились важной формой обмена педагогическим опытом. В пер­вом выпуске собраны работы разных авторов, в частности — педагогов са­модеятельности; во втором — работы педагогов Московской консерватории. В третьем — представлены работы педагогов Киевской консерватории. Труды эти посвящены различным вопросам, связанным с воспитанием певца.

В 1964 году вышла книга «Из истории вокального искусства» певца и пе­дагога, доцента М. Львова, представляющая собой краткое изложение курса по истории вокальной педагогики и исполнительства. В книге имеется крат­кое изложение развития вокального искусства за рубежом и более подроб­ное — русского вокального искусства. Обосновывая самобытность русской национальной школы пения, автор приводит многочисленные портреты-харак­теристики русских певцов, носителей черт этой школы. (М. Львов. Из исто­рии русского вокального искусства. М., Музгиз, 1964).

В 1965 году появилась книжка В. Морозова «Вокальный слух и го­лос». В. Морозов — физиолог и певец-любитель, возглавляющий лабораторию акустики и физиологии пения Ленинградской консерватории, с середины пятидесятых годов провел множество ценных и интересных исследований, посвященных певческому голосу и его образований. В книге, написанной популярно и в то же время строго научно, разбираются вопросы роли органов чувств в контроле за голосообразованием. Пением управляет «ансамбль» органов чувств. В понятие вокальный слух входит не только слух. (В. Морозов. Вокальный слух и голос М.—Л., «Музыка», 1965).

Книга доцента Новосибирской консерватории А. П. Здановича «Не­которые вопросы вокальной методики» в популярной форме излагает вопросы психологии исполнительского творчества, говорит о значении психологических категорий в выработке певческих навыков. Это первое и удачное популярное изложение вопро­сов психологии применительно к исполнительскому творчеству и вокальной педагогике. (А. П. Зданович. Некоторые вопросы вокальной методики. М., «Музыка», 1965).

В 1966 году издательство «Музыка» выпустило книгу Ю. П. Фролова «Пение и речь в свете учения И. П. Павлова». Автор книги — физиолог, док­тор медицинских наук — дает популярное изложение некоторых положений учения Павлова в применении к вокальной педагогике. (Ю. Фролов. Пение и речь в счете учения И. П. Павлова. М., «Му­зыка», 1966).

**Раздел IХ. Краткий обзор вокальных методик некоторых современных педагогов**

Цель занятий вокалом –  достижение свободного, легкого пения, полетного, без напряжения звука, четкой выразительной дикции, яркого, богатого тембра. Одни преподаватели в своей работе стараются  «поставить голос» и уделяют много внимания развитию техники. Для других важно образное, художественное видение исполнительства. Однако, главный принцип – это единство техники и художественного процесса.

 Зная методики известных преподавателей, можно сравнить их со своими принципами, почерпнуть интересное и полезное для работы с вокалистами. Единой методики нет.  Итальянский педагог Генрих Панофки (1807 — 1887) говорил: «Нужно написать столько методик, сколько учеников».

Труды основоположников учения о пении дали начало дальнейшим исследованиям последователей в этой области. Однако, их знания интуитивно-эмпирические – основаны на практическом опыте выдающихся педагогов, который они пытаются целостно передать своим ученикам. Сейчас, в период высоких технологий, есть возможность свои теоретические знания подкрепить научно-обоснованными фактами.

**Основы резонансной теории и техники В.П. Морозова**

Целью резонансной теории искусства пения является объяснение искусства пения великих мастеров законами акустики, физиологии и психологии, доказательство целостной природы голосового аппарата как неразрывного единства дыхания, гортани и резонаторов в пении, кроме того, доказательство важнейшей и незаслуженно заниженной роли резонанса в пении как поставщика «даровой» акустической энергии голосу. Резонансная теория исследует важнейшую роль особой психологии пения выдающихся певцов, характерной для людей художественного типа, и на особой «технологической фантазии», допускающей отождествление себя с сильно резонирующим духовым музыкальным инструментом.

Основное отличие «нерезонансной» техники от резонансной в том, что певец или актер необходимую силу голоса достигает не за счет резонанса, а за счет чрезмерных усилий гортани и дыхания, в результате чего голос теряет легкость и полётность. Сознательное и целенаправленное использование резонанса для усиления голоса создает несравненно более благоприятные условия для овладения техникой.

Автор считает, что человеческий голосовой аппарат имеет три резонатора – ротоглоточный, грудной и носовой. Так Морозов говорит о преимуществах резонансной теории «– Важнейшее преимущество резонансной техники – она защищает гортань от перегрузок. Это защитная роль резонаторов. Резонансная теория определяет до семи видов защиты гортани от перенапряжения, к которому провоцирует профессиональная сцена. Например, первый защитный механизм определяется уже основным свойством резонаторов как усилителей звука; зачем певцу или актеру перенапрягать гортань, если необходимая сила голоса и громкость может быть достигнута за счет резонанса?!»

**Вокально-хоровое воспитание Г.П. Стуловой**

Колоссальный вклад в изучение детского голосового аппарата внесла Г.П.Стулова. В своей книга она довольна подробно поделилась результатами исследований в этой области, которые были сделаны основе таких методов, как: ларингоскопия, стробоскопия, электроглоттография и пр. В ее книге «Развитие детского голоса в процессе обучения пению» описаны исследования детей младшего школьного возраста с ярко выраженными крайними типами регистрового звучания. В результате ларинго-стробоскопии Г.П.Стулова дает следующую характеристику эталонов голосовых регистров у детей:

— фальцетный регистр (или головной) — замыкание голосовой щели неполное; вибрируют лишь свободные края голосовых складок; поверхность складок плоская, сильно растянутая; голосовые складки работают как проходящие язычки; гортань занимает относительно высокое положение;

— грудной регистр — замыкание голосовой щели полное; все складки вибрируют целиком; поверхность складок вздутая; они колеблются как ударяющиеся языки; гортань занимает относительно низкое положение.

Таким образом, в основе биомеханических характеристик регистровых различий у детей, как и у взрослых, лежит, главным образом, форма колебаний голосовых складок. Детская гортань может осуществлять различные регулировки как за счет полного, так и краевого колебательного режима. Итак, в результате использования инструментальной методики впервые получены акустические и биомеханические эталоны различных регистров певческого голоса детей.

В послереволюционный период России в детское хоровое звучание была привнесена модель, названная в последствии «пионерской». Яркий, звонкий, также выраженно «детский», энергетически и эмоционально напористый звук такого хора был призван реализовать идеологию эпохи. Г.П. Стулова пишет: «В результате роста массовости пения общий уровень вокального воспитания детей резко понизился. Сам репертуар тех лет провоцировал детей на громкое, форсированное пение и нередко в высокой тесситуре, что создавало для их голосового аппарата режим перегрузки. В результате первых десятилетий уже вырисовывается картина массовой порчи детских голосов, …связанная с неправильным функционированием гортани во время фонации. Характеристика звучания детских голосов была социально обусловлена».

Г.П. Стулова: «В конце XIX в. усиливается борьба за массовое обучение детей, а в методической литературе впервые высказывается мысль о возможности и необходимости обучения пению всех детей. Пение в школе считается необходимым для всестороннего развития учащихся и принимается за основу формирования у них музыкальной культуры. В первые годы Советской власти … музыкальное воспитание в общеобразовательной школе становится массовым … Осуществляя эстетическое воспитание детей средствами пения, учитель выполняет задачу: научить любого ребенка петь, независимо от его природных данных, максимально развить его вокальные способности». Позже идею музыкального всеобуча осуществили Д.Б. Кабалевский в системе общеобразовательных школ и Г.А. Струве в системе дополнительного образования.

**Комплексный метод музыкально-певческого воспитания детей Д.Е. Огороднова**

Первым и единственным педагогом-хормейстером, начавшим поиски новой модели для детских голосов, и в частности для учащихся начальных классов общеобразовательной школы, стал Д.Е. Огороднов. Его «Комплексный метод вокально-певческого воспитания» не одно десятилетие помогал учителям и хормейстерам, в воспитании хоровых навыков учащихся. Его методика создавалась на основе опыта, приобретенного при работе с обычными учащимися в общеобразовательной школе. Автор методики предлагает задействовать более обширные части коры головного мозга, путем совмещения декламации с движениями рук. Надо отметить чрезвычайную ценность разработанного автором «Комплекса упражнений» – практического пособия по воспитанию метроритмического чувства и навыка ладового интонирования учащихся. Каждый из комплексов (всего 21) решает определённую интонационную и метроритмическую задачу и включает в себя: 1) 6 упражнений нарастающей степени сложности по сольфеджио и

2) песни, закрепляющие полученные в упражнениях ладовые и метроритмические навыки.

Что же касается интеграции моторики в певческий процесс, то тут автор предлагает шесть видов художественных музыкальных движений.

1. художественное тактирование

2. работа по алгоритму постановки голоса и воспитания вокальных навыков и музыкальности

3. ладо-вокальные жесты

4. декламация с жестикуляцией

5. вспомогательные движения при вокальной работе над песней

6. поиски выразительных движений во время слушания музыки

Первые три вида движений автор называет дидактическими, так как каждый из них строго регламентирован и требует точности в выполнении их формы. Остальные носят творческий характер, поскольку являются импровизационными по форме и произвольными по эмоциональному содержанию.

Дмитрий Огороднов создал вокальные алгоритмы. В них нашли соединение зрительные образы, мышечное ощущение и воспроизведение звука. Благодаря алгоритмам, воспитывается самоконтроль, слуховое, зрительное, интонационное внимание.  Процесс звучания сопровождается жестом руки, учащиеся сами управляют процессом дыхания по рисунку алгоритма и развивают навыки долгого и экономного выдоха.

**Многоуровневая обучающая программа «Фонопедический метод развития голоса» В.В. Емельянова**

Очень широкую известность в нашей стране и за рубежом приобрёл фонопедический метод развития голоса (ФМРГ), разработанный В.В.Емельяновым. Этим методом пользуются академические, эстрадные, джазовые певцы, исполнители народной музыки. «Фонопедический» метод имеет восстановительно-профилактическую и развивающую направленность.

Главный девиз автора: «Голос есть у каждого человека. Петь могут все. И говорить профессионально могут все. Научить можно всех, кто этого хочет». В основе ФМРГ (фонопедический метод развития голоса) заложена научная база множества смежных наук о голосовой функции, голосовом аппарате и их действии независимо от области применения (речь бытовая, сценическая, пение в разных манерах и традициях). В труде представлены принципиально новые взгляды В.В.Емельянова на некоторые особенности певческого процесса:

1. Подход к теории количества и режимов работы гортани. Наличие у человека четырёх режимов работы гортани: штробасс-регистр (шумовой), грудной (речевой), фальцетный (певческий) и свистковый. История и современная наука даёт достаточно доказательств, подтверждающих указанную классификацию, и данных о закреплении в глоссарии указанной номенклатуры режимов (Л.Б. Дмитриев, Г.П. Стулова).

2. Исходя из теории режимов работы гортани, если уж говорить о «примарной зоне», то нужно выделить как минимум две – для грудного режима, и для фальцетного соответственно, т.к. зона ми1 – си1 будет низкой для фальцетного режима и высокой для грудного. Т.о., примарная зона грудного режима будет располагаться «вокруг» средней высоты монотонной речи – в зоне си бемоль малой – до диез первой октавы (Д.Е. Огороднов), а фальцетного режима до2 – ми2.

3. Эта зона фальцетного режима будет являться «развивающей тесситурой» детского голоса, т.е. тесситурой дающей необходимую и достаточную тренирующую нагрузку на голосовой аппарат, не создающую при этом опасности его травматизации.

В.В.Емельянов известен также своей исследовательской деятельностью в области регистровой механики и физиологии голоса. Он считает, что гортань любого человека способна издавать звуки в четырёх звуковысотных регистрах. Интересен с точки расширения голосовых возможностей свистковый (его ещё называют флейтовым или фистульным) регистр, который включается обычно у детей первых лет жизни в экстремальных жизненных или игровых ситуациях. В более старшем возрасте произвольный выход на свистковый режим бывает затруднён стеснением и отсутствием мотива: «зачем визжать и пищать»? А В.В.Емельянов изобрёл голосовые игры и специальные упражнения, провоцирующие свистковый регистр для его полного развития.

ФМРГ – является обучающей, многоуровневой программой, которая включает себя точно зафиксированный набор действий для необходимого и достаточного тренажа всего голосообразующего комплекса. Так же принципиальной является позиция автора в подходе к обучению пению детей в европейской академической оперно-концертной манере. Обучение детей такой технологии, которая отвечает критериям биологической целесообразности, энергетической экономичности и акустической эффективности, как и в любом другом обучении, – наиболее разумно.

Методологической основой ФМРГ являются следующие принципы:

1. ***Принцип «генетически исходного»*:** биоакустическим фундаментом любых проявлений голосовой активности являются эволюционно древние генетически исходные механизмы голосообразования, несущие эмоциональную информацию: голосовые сигналы доречевой коммунмкации –(ГСДК).

2. ***Принцип* *саморегуляции***: создание оптимальных условий работы природной автоматики голосообразования точными действиями управляемой части голосового аппарата, использование некоторых явлений голосообразования в качестве пусковых механизмов саморегуляции.

3. ***Принцип* *элементарных операций***: формирование сложного двигательного навыка из последовательности и совокупности простейших, далее неразложимых на сознательном уровне операций.

4. ***Принцип* *повторяемости***: многократное повторение одинаковых операций, направленное на оптимизацию деятельности всей системы голосообразования по законам биологической целесообразности и энергетической экономичности.

5. ***Принцип* *наблюдаемости*** –визуальной и осязательной.

6. ***Принцип* *самоимитации***: повторение своего собственного звука со всем комплексом вокально-телесных ощущений (вибрация, давление, работа мышц), а не чужого, воспринимаемого только через слух.

7. ***Принцип* *эстетического негативизма***: временное снятие эстетического контроля с целью переноса внимания со слухового восприятия собственного тембра на восприятие вибрации, работы мышц, фонетику, на зрительное и осязательное восприятие.

8. ***Принцип минимально необходимого и достаточного усилия***: минимально необходимый уровень усилия (нервного и дыхательного) в академическом голосообразовании несравнимо выше привычного среднего уровня жизнеобеспечивающего дыхания и голосообразующего усилия бытовой разговорной речи и сравним только с ГСДК (см. 1-й принцип).

Говоря простым языком, голосовой аппарат - это совокупность мышц, большинство из которых человек не может ни увидеть, ни почувствовать. Так вот Емельянов создал специальные упражнения для тренировки этих мышц.

**Венгрус Л.А. Программа «Пение и фундамент музыкальности. Интенсивное хоровое пение».**

Методика профессионализации обучения **Л. Венгрус** основывается на методе начального интенсивного хорового пения, предполагает индивидуальную постановку голоса в технике сильного импеданса (физиологически естественной для человеческого организма) и формирование «фундамента музыкальности» в процессе хорового пения.

«Хоровое пение уникально, потенциально неисчерпаемо, но надо уметь пользоваться его неограниченными возможностями, понимая, что за годы обучения в школе совершенно недопустимо тратить время жизни детей впустую, безжалостно разрушая их певческие возможности и дискредитируя урок музыки как таковой!».

Отдавая дань уважения всем, кто работает в области музыкального образования, но не соглашаясь ни с ситуацией, ни с формой, ни с содержанием, Л.А.Венгрус предлагает иной путь в организации музыкального обучения: профессионализацию обучения на основе индивидуальной постановки голоса в технике сильного импеданса в процессе коллективно-хоровых занятий музыкой. По её мнению, только переход на позицию индивидуального музыкального развития каждого обучающегося может обеспечить назревшую реформу музыкального народного образования.

Л.А.Венгрус исходит из того, что дети, заканчивая школу, и изучая предмет «Музыка» на протяжении 8 лет, практически не получают музыкального образования:

1) поставленного голоса не имеют;

2) удерживать свою хоровую партию в многоголосии не умеют;

3) нотное письмо не знают, и читать ноты с листа не умеют;

4) самостоятельно музицировать не умеют;

5) музыкальные стили не знают;

6) благодаря неправильно организованной певческой работе на уроках музыки и общему фону форсированного речевого режима в школе у 79% детей и учителей (которым не поставили голос в период обучения) наблюдается миспатический парез голосовых складок (несмыкание), приводящий к утрате певческих возможностей как таковых.

Понимая, что увеличения учебных часов на уроках музыки в общеобразовательных учебных заведениях быть не может, Л.А.Венгрус предлагает свой путь музыкального образования и воспитания на основе метода начального интенсивного хорового пения.

Хоровое пение рассматривается как процесс всего урока, внутри которого происходит работа по постановке голоса и формированию «фундамента музыкальности». Исполняя песню, дети должны вместе начать и закончить пение, вместе произнести слова, выполнить динамические оттенки, вместе ускорить или замедлить темп, вместе раскрыть художественный образ песни. Все эти положения укладываются в законы хорового пения, осваиваемые в процессе постановки голоса. Главное, чтобы процесс постановки голоса пронизывал весь учебный объем работ, чтобы выработалась норма общения поставленным голосом, чтобы при фонации - речевой, певческой - выдерживалась опора звука, только в этом случае можно выйти на искомый уровень культуры - важнейшую задачу школы.

**Безбородова Л. А. Теория и методика музыкального образования. Хоровое пение.**

Методика Л. Безбородовой перекликается с программой Л. Венгрус.

Цель хорового пения на уроках музыки в начальной школе – способствовать творческой самореализации младших школьников посредством хорового исполнительства.

Задачи:

– *образовательные:*постановка и развитие голоса, формирование вокально-хоровых навыков, знакомство с вокально-хоровым репертуаром;

– *воспитательные:*воспитание вокального слуха как важного фактора пения в единой певческой манере, воспитание организованности, внимания, ответственности в момент коллективного музицирования;

– *развивающие:*развитие музыкальных способностей, интереса к хоровому пению.

Основные вокально-хоровые навыки. Необходимым условием их формирования является певческая установка. Под термином «певческая установка» понимается комплекс обязательных требований – стоять или сидеть подтянуто, ненапряженно, развернув плечи и держа голову прямо. Указанные требования способствуют правильному звукообразованию.

Певческая установка непосредственно связана с навыком певческого дыхания. Тремя составляющими дыхания являются: вдох, мгновенная задержка дыхания и выдох. Наиболее целесообразно для пения грудобрюшное дыхание, предусматривающее при вдохе расширение грудной клетки в средней и нижней ее части с одновременным расширением передней стенки живота. Ключичное (поверхностное) дыхание, при котором дети поднимают плечи при вдохе, – недопустимо!

С певческим дыханием связано понятие певческой опоры. В пении она обеспечивает наилучшие качества певческого звука, а также является необходимым условием чистоты интонации. Однако не следует забывать, что при всей неоспоримой значимости певческой опоры объяснять ее суть младшим школьникам можно лишь очень аккуратно, так как результаты бывают обратные – дети напрягаются, сопят и поднимают плечи.

Возобновление дыхания производится в установленные и отмеченные в нотах моменты. Обычно оно совпадает с границами построений, фраз, цезурами в музыкальном и поэтическом тексте. В тех случаях, когда продолжительность звучания фразы превышает физические возможности певческого голоса детей, применяется цепное дыхание. Основные рекомендации при цепном дыхании следующие:

– не делать вдох одновременно с рядом сидящим соседом;

– не делать вдох на стыке музыкальных фраз, а лишь по возможности внутри длинных нот;

– брать дыхание незаметно и быстро;

– вливаться в общее звучание хора без акцента, с мягкой атакой (началом) звука, интонационно точно;

– чутко прислушиваться к пению своих соседей и общему звучанию.

Не менее важным в хоровом пении является навык звукообразования, при формировании которого должны предъявляться следующие требования:

– перед своим возникновением звук должен быть оформлен в мысленных слуховых представлениях школьников;

– звук при атаке осуществляется интонационно точно, без глиссандо.

Из трех типов атаки звука основной принято считать мягкую, создающую условия для эластичной работы связок. Твердая атака, при которой голосовая щель плотно смыкается до начала выдоха, и придыхательная атака, при которой смыкание голосовых связок происходит после начала выдоха, применяется в пении младших школьников крайне редко. Как правило, твердая атака может быть рекомендована для ребенка, склонного к вялости, инертности, и наоборот, чрезмерно активному ученику лучше посоветовать придыхательную атаку.

Правильному формированию певческого звука способствует также манера произнесения слов – дикция. При этом произношение в пении строится на общих правилах орфоэпии.

В работе над трудностями строя следует придерживаться правил интонирования ступеней лада.

I, V – интонируются в мажоре устойчиво, в миноре с тенденцией к повышению;

IV – в миноре при движении мелодии вверх – с тенденцией к повышению; при движении вниз – с тенденцией к понижению, в мажоре – устойчиво;

II – интонируется высоко;

III – в мажоре интонируется высоко, в миноре – низко;

VI – в натуральном миноре и гармоническом мажоре интонируется с тенденцией к понижению; в натуральном мажоре и мелодическом миноре – интонируется высоко;

VII – в мажоре и гармоническом миноре интонируется с тенденцией к повышению; в натуральном миноре – с тенденцией к понижению.

**Куликова Н. А. Метод исправления интонации через специальное внимание к вокальной работе**

Анализ практики педагогов показывает, что, развивая музыкальность учащихся, можно добиться положительных результатов и от неверно поющих детей, так называемых «гудошников». Эта проблема остро стоит перед массовым музыкальным воспитанием и особенно ощутима в общеобразовательных школах.

Специальными исследованиями и проверками выявлен ряд причин, влияющих на плохое пение таких детей: слабо развитый музыкальный слух; нарушение координации между голосом и слухом; отклонения от нормы в голосовом аппарате или органах слуха; отсутствие певческого опыта в коллективе; вредные при пении привычки - крикливость, подражание пению взрослых; стеснительность и связанная с этим неуверенность в пении, вялость и, наоборот, чрезмерная возбудимость характера, излишняя активность; отсутствие интереса к певческой деятельности. Кроме того, в подростковом возрасте неверная интонация может появиться в связи с наступлением мутационного периода.

Большинство фальшиво поющих детей постепенно сами по себе «выравниваются» в пении. Однако каждому учителю хочется как можно быстрее научить весь класс петь чисто. Исключение из певческой работы неверно интонирующих детей давно признано порочной практикой.

Учителю нужно хорошо знать своих учеников, особенности музыкального развития каждого. Во время работы над песней или упражнением рекомендуется ходить по рядам, внимательно вслушиваясь в пение учащихся, выявлять неверно поющих, а также детей с точной, устойчивой интонацией.

Необходимо продумать, как рассадить учащихся на уроке. Неточно интонирующих школьников лучше всего посадить в первые ряды, поближе к учителю или рядом с хорошо интонирующими детьми.

Нужно заботиться о том, чтобы учащиеся с недостаточно развитым музыкальным слухом поняли, что они постепенно научатся петь правильно. Следует стимулировать развитие их слуха, поощрять каждый успех.

Работу с «гудошниками» 1 класса Н. Куликова делит на три этапа:

Первый этап - четыре-пять уроков (не считая индивидуального прослушивания). Основная задача этапа — направить внимание учащихся на качество звучания голоса, на овладение элементарными певческими навыками.

Второй этап - пять-десять (иногда до пятнадцати уроков) дифференцированное обучение по группам. Методы вокальной работы остаются на данном этапе те же, но класс работает дифференцированно, по группам. Порядок разучивания песни следующий:

1) Показ песни учителем и чтение текста.

2) Пение учителем 1-го куплета (или его части) – весь класс поет про себя с активной артикуляцией, выразительно.

3) Пение 1-го куплета третьим рядом (без сидящих среди них «гудошников»), остальные поют про себя.

4) Читается текст 2-го куплета, поет вслух третий и второй, первый — поет про себя.

5) Весь класс поет со словами, затем на слог «лю» и т. д.

Кроме методов, указанных выше, рекомендуются индивидуальные занятия с учащимися, слабо развивающимися в процессе классной работы. Они строятся следующим образом: определяется примарный звук в голосе школьника, и на этом звуке поются разные попевки. В попевках на одном звуке воспитываются и укрепляются элементарные вокально-хоровые навыки. Затем учитель пробует либо транспонировать попевку вверх, либо предлагает новую, уже на двух звуках. Постепенно подбираются попевки на 3-4-х звуках.

На развитие навыков интонирования чрезвычайно плодотворно влияет разносторонняя музыкальная работа со школьниками: занятия музыкальной грамотой, слушание музыки, беседы о музыке и т. д.

Таким образом, точная интонация в детском хоровом пении и исправление фальшиво поющих - результат ряда слагаемых в деятельности учителя: знание педагогом возможностей каждого ребенка, окружение неточно интонирующих детей лучшими учениками, понимание учащимися основ музыкальной грамоты, активизация слухового внимания, правильно поставленная вокально-хоровая работа, применение пения без сопровождения инструмента.

Пение а сарреllа представляет большую сложность. Воспитание навыка пения без сопровождения инструмента начинают с исполнения всем классом или хором отрывков песен и упражнений без поддержки инструмента или голоса педагога. Дальше этот навык совершенствуется при пении без сопровождения несложных песен: поют небольшие группы, отдельные ученики, затем можно переходить к пению более сложного материала, в частности, двухголосных произведений.

С первых шагов обучения необходимо обращать внимание детей на качество звука, учить их различать красивое пение, ценить его, сознательно стремиться к правильному исполнению, анализировать и оценивать певческие достоинства и недостатки у себя и у других. Эта способность связана с развитием вокального слуха. Он и становится контролером правильного певческого исполнения во всех его проявлениях.

**Метод С. Риггса**

Если говорить о зарубежной методологии, то широкое распространение и признание получил метод **Сета Риггса**. «Секрет заключается в приёме, который называют «пением в речевой позиции» (когда гортань находится в таком же положении, как и во время речи). Он позволяет вам при пении пользоваться голосом также легко и комфортно, как вы это делаете во время разговора. Независимо от регистра и громкости, рот и горло ведут себя одинаково. Ваш тембр и пропеваемые слова всегда будут казаться естественными как вам самим, так и вашей аудитории». С.Риггс считает, что этот метод применим к любому музыкальному направлению и позволяет свободно и чисто петь во всём диапазоне.

**Методика К. Линклэйтер**

Немалый интерес вызывает методика К. **Линклэйтер**, описанная в её книге «Освобождение голоса», которая неоднократно выходила в крупнейших издательствах США и переведена на многие европейские языки. На русский язык книга переведена Л.Соловьёвой, которая ведёт сейчас занятия по этой методике в Москве.

Цель метода К.Линклэйтер – заставить интеллект формировать голос в прямом контакте с эмоциональными импульсами, не являясь для этого препятствием. Так как звучащий голос является результатом физических процессов, мышцы тела должны быть свободны от напряжения, чтобы стать восприимчивыми к импульсам мозга, которые порождают речь. Естественный голос наиболее заметно блокируется и искажается физическим напряжением. Он также страдает от эмоциональных, интеллектуальных и душевных зажимов. Все эти помехи – психофизического свойства. Когда они устранятся, голос будет в состоянии передавать весь диапазон человеческих эмоций и всё богатство мысли.

Методик для развития голоса много, в них много общего, но есть и различия. Поэтому, певец овладевает своим инструментом через свои собственные ощущения за счет внутреннего вокального слуха. А задача преподавателя вокала — научить ученика слушать звучание своего голоса, понимать и контролировать певческую природу, находить приемы и методы, которые удаляют мешающие исполнению зажимы и вырабатывать необходимые певческие навыки.

 В нынешний век, с его ускоренными темпами и высокими требованиями к педагогу музыканту, очень важно найти ту систему обучения, в которой будут сочетаться наиболее оптимальные методы работы для достижения высокого уровня подготовки учащихся как с технической, так и с художественной сторон.

**Перечень основной и дополнительной учебной литературы.**

**Основная:**

1. Андгуладзе Н.Д. Homo cantor: Очерки вокального искусства. – М.: Аграф, 2003.

2. Аспелунд Д.Л. Развитие певца и его голоса. – М.-Л.: Музгиз, 1952.
3. Василенко Ю.С. Голос. Фониатрические аспекты. – М.: Энергоиздат, 2002.

4. Венгрус Л.А. Пение и «фундамент музыкальности»: Монография. – Великий Новгород, Нов ГУ им. Ярослава Мудрого, 2000.

5.Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. – М., 1968.
6. Дмитриев Л.Б. О воспитании певцов в центре усовершенствования оперных артистов при театре «Ла Скала» // Вопросы вокальной педагогики. (Вып. 5). – М., Музыка, 1976.

7. Дмитриев Л.Б. Солисты театра «Ла Скала» о вокальном искусстве: Диалоги о технике пения. – М., 2002.

8. Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг. – Санкт-Петербург, Л

9. Заседателев Ф.Ф. Научные основы постановки голоса. – М., 1935.
10. Люш Д. Развитие и сохранение певческого голоса. – Киев, Музична Украина, 1988.

11. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению: Учебное пособие для студентов пед. ин-тов. – М., Просвещение, 1987. – 95 с.

12. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. – М., ИП РАН, МГК им. П.И.Чайковского, Центр «Искусство и наука», 2002.

13. Назаренко И.К. Искусство пения. – М., Музыка, 1968.
14. Огороднов Д.Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. – Л., Музыка, 1972.

15. Органов П.А. Певческий голос и методика его постановки. – М.-Л., Музгиз, 1951.

16. Стулова Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. – М., Прометей, 1992.

17. Юшманов В.И. Вокальная техника и её парадоксы. Изд. второе. – СПб., Издательство ДЕАН, 2002.

18. Яковенко С.Б. Волшебная Зара Долуханова. – М., 1996.

19. Ярославцева Л.К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII – XX веков. – «Издательский дом “Золотое Руно”, 2004 г.

**Дополнительная:**1. Аникеева З.И., Аникеев Ф.М. Как развить певческий голос. – Кишинёв, Штиинца, 1981.

2. Голубев П.В. Советы молодым педагогам-вокалистам. – М., Музгиз, 1963.
3. Дмитриев Л.Б. М.Л. Львов и его педагогические взгляды // Львов М. Русские певцы. – М., Музыка, 1965.
4. Дмитриев Л.Б. В классе профессора М.Э. Донец-Тессейр. – М., Музыка, 1974.

5. Злобин К.В. Физиология пения в профилактике заболеваний голоса певцов. – Л., 1958.

6. Максимов И. Фониатрия. – М., Медицина, 1987.

7. Павлищева О. Методика постановки голоса. – М.-Л., Музыка, 1964. – 124 с.

8. Прянишников И.П. Советы обучающемуся пению / Под ред. И.Назаренко. – М., Музгиз, 1958.

9. Работнов Л.Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов. – М., Музгиз, 1932.

10. Саричева Е. Сценическая речь. Искусство. – М., 1956.

11. Симонов П.В., Ершов П.М. Темперамент. Характер. Личность. – М., Наука., 1984.

12. Станиславский К.С. Работа актёра над собой. – Собр. соч. Т.2. – М., Искусство, 1954.

13. Урбанович Г.И. Певческий голос учителя музыки // Музыкальное воспитание в школе. Вып. 12. – М., Музыка, 1977.

14. Юссон Р. Певческий голос. – М., Музыка, 1974.

15. Яковлев А.В. Физиологические закономерности певческой атаки. – Л., Музыка, 1971.

16. Ярославцева Л.К. О способах регуляции певческого выдоха // Вопросы вокальной педагогики. Вып.5. – М., Музыка, 1976.

Интернет-ресурсы:

1. <http://www.belcantoschool.ru>

2. http://psychologos.ru/

3. http://www.ruplace.ru/kuljtura/foljklor

4. http:// dic.academic.ru /

5. http://www.emelyanov-fmrg.ru