

Н. Мешко

**Искусство
народного
пения**

Практическое руководство и методика
обучения искусству народного пения

Часть 1

Москва 1996

Предисловие.

Предлагаемая методика обучения профессиональному народному пению и система вокальных упражнений — "распеваний", как ее составная часть, созданы автором этой работы, на основе полувекового вокально-педагогического опыта и изучения искусства народного пения. Данная методика принята за основу обучения на кафедре Хорового и сольного народного пения Российской академии музыки им. Гнесиных. В результате многолетней практики обучения по этой методике и подготовки квалифицированных педагогов, сформировалась певческая школа народного пения, которую стали называть "Гнесинской". Ее характеристика:

"ЕСТЕСТВЕННОЕ, ОТКРЫТОЕ народное пение, с СОЕДИНЕНИЕМ РЕГИСТРОВ на каждом звуке диапазона, основанное на ОТКРЫТОЙ, РАСПЕВНОЙ и ХАРАКТЕРНОЙ РЕЧИ, с ПРИОРИТЕТОМ СМЫСЛОВОЙ ИНТОНАЦИИ.

Определение "естественное" исходит из того, что самой природой человеку дано открытое речевое начало и "открытый" голос. Народные певцы любой национальности поют в открытой и разговорной манере. Песня рождается на осознанные и прочувствованные слова, следовательно, изначально она имеет приоритет смыслового начала.

В песне живет и движет ею живая открытая народная речь (вспомним библейское: "в начале было СЛОВО"). Однако в самом слове содержится не только обозначение, или название предмета, действия, чувства, т. е. ТЕКСТ, но и ПОДТЕКСТ. Одному и тому же слову, междометию, мы можем придавать многообразный смысл через различную интонационную окраску. Интонация передает не только то, что мы говорим, но и ЧТО мы ЭТИМ ХОТИМ СКАЗАТЬ — мысль и чувство. Интонационная окраска придает человеческой речи выразительность и глубокий смысл, поэтому мы и отдаем смысловой интонации приоритет в процессе пения.

Под определением "открытое" пение подразумевается полностью открытое — разговорное произношение гласных звуков. Это дает возможность ОТКРЫТЬ грудной резонатор и в полной мере реализовать его акустику.

Принцип соединения регистров опирается на изучение природного голоса с большим диапазоном и пения народных мастеров, которые свободно поют, ровным, открытым и красивым звуком. Они без затруднений преодолевают широкие скачки мелодии, что нельзя сделать без природного, или приобретенного, навыка соединения регистров.

Вокальная педагогика в академическом пении достигает соединения регистров и высокой позиции звука за счет прикрытия гласных — особенно в зонах регистровых переходов. Наша методика также предусматривает округление и высокую позицию (наличие "высокой певческой форманты") на всем протяжении диапазона, но при ОТКРЫТОМ произношении гласных. По мере движения голоса вверх, этот процесс приобретает все более энергичный и волевой характер. У поющего при этом появляется ощущение сужения звука, остроты головного резонирования и плотной, все понижающейся, опоры (давления звукового столба на низ живота).

Соответственно, достигается положение интенсивного зевка: мягкое небо на верхних звуках и регистровых переходах соразмерно активизируется, язык и нижняя челюсть энергичным поступательным движением выносят гласные вперед-вниз, а диафрагма опускается, выпячивая вперед и живот (это ощущение можно также вызвать воспроизведением беззвучного крика). Аналогичное положение артикуляционного аппарата наблюдается и у многих мастеров академического жанра, например, у знаменитого Лучиано Паваротти, при исполнении крайних высоких звуков.

К вышесказанному остается добавить, что округленное звучание в народном пении требует близкого и собранного произношения всех гласных в единой форме, приближенной к положению О (с ощущением открытого зева, как бы предзевка).

Изучая различные манеры пения автор пришел к заключению, что сама манера пения формируется в прямой зависимости от фонетики и характера речи. Так, близкое и собранное произношение в "окающей" северной речи (особенно в Архангельской

обл.) ведет за собой более округленное, высокопозиционное — "вертикальное" звучание голосов. Недаром на севере образовалась прочная традиция октавного пения. "Якающий" говор вызывает широкое, подчас крикливое пение и т.д. Более поздний фольклор и современная песня имеет другую окраску и характер, чем древние архаичные напевы. Однако во всех манерах могут петь хорошо и плохо, в зависимости от владения культурой пения, которая у народных мастеров была очень высока.

Мы поражаемся первозданной простоте и непосредственности народного пения, его органичности и правдивости, но часто не понимаем, что все это идет от "выстраданности": народные исполнители "проживают" песню — видят за нею свою жизнь и историю. Песня полностью выражает их образ мысли, условия быта и естественность их прирожденного говора, Пение молодых отличается от пения стариков, — каждый певец несет правду своего возраста.

Народное пение — не застывшая лава, а живая река, которая избирает течение в зависимости от изменения рельефа местности и природных условий: меняет русло, скорость течения, цвет, т.е. живет и развивается.

Народные исполнители точно чувствуют зависимость окраски своего голоса от музыки речи, условий и времени. Так полевые и уличные песни поют громко, раскатисто, дома за работой и ночью на завалинке — тихо, звонко и задушевно. В церкви — полуприкрыто и сдержанно, в полном соответствии с духовным песнопением. Например: в Брянской обл. (записи К.Свитовой) гукальные песни поют во всю ширь открытой груди, свободно взлетая в открытый головной регистр на слог ГУ... . Те же самые певицы, целый пласт песен позднего городского происхождения, называемых ими "романсами", поют нежно, трепетно, "тонкими" голосами, использую новые средства выразительности (это фиксируют экспедиционные звукозаписи Свитовой).

В наше время мастеров осталось мало, да и оставшиеся, в связи с возрастом, значительно утратили вокальное мастерство. Поэтому слепое копирование аутентичных певцов современной городской молодежью с вокальной, да и речевой стороны, напоминает скорей карикатурное передразнивание стариков. С другой стороны, дикое нашествие на эстраду, "авторов" и "бардов" с улицы и из "подворотни", заполонившим "рынок" (скажем "спасибо" электронным СМИ), породило множество подражателей. Все это разрушает остатки русской вокальной и речевой культуры, лишает ее жизненных соков, ведет к искажению фонетики великого русского языка и полной потере оценочных критериев.

В свете вышесказанного становится ясным, что сама жизнь подсказала необходимость профессионального народно-певческого образования. Оно началось в 1966 г. с открытием, по инициативе профессора А.А.Юрлова, народно-хорового отделения — ДНХ в ГМПИ им. Гнесиных (позже отделения СП). Вместе с музыкальной подготовкой по программе ДХ, студенты получают глубокое фольклорное и народно-певческое образование. Среди выпускников — руководители народных хоров и фольклорных ансамблей, преподаватели, музыкальные редакторы, солисты певцы. Последние получают профессиональные навыки естественного открытого народного пения, которые позволяют им проявить себя, без потери собственного лица, во многих жанрах национальной традиции, от фольклора до сложных авторских сочинений.

Наша школа естественного пения, как всякая живая идея, подвергается со стороны некоторых этнографов и фольклористов суровой критике и обвинениям в слащавости, приглаженности и пр., вплоть до "опухоли на теле русской культуры" (последнее изречение принадлежит поклоннице ансамбля Д.Покровского С.Айвазян). Принимая здоровую критику и достаточно критично относясь к себе, мы, тем не менее, отвергаем предвзятость подобных утверждений. Они доказывают лишь некомпетентность их авторов в вопросах певческой культуры и узкое, "запоренное" осознание реальной действительности.

Введение

Предлагаемая методика и система вокально-речевых упражнений является практическим руководством для постановки народного голоса, его развития и тренировки. Она не претендует на "букву закона", но разъясняет основные принципы и подходы, предоставляя педагогу и студенту возможность творчества — варьирования и импровизации, с учетом одаренности, строения голосового аппарата и уровня подготовки студента.

Автор этой работы исходит из того, что каждый человек уникален и, в то же время, типичен в основных чертах физиологии, психики, способности к умственному и духовному развитию. Так, каждый человек может петь: лучше или хуже, в зависимости от природных данных, умения целесообразно и экономно расходовать их, для (по формулировке Чаплина) "достижения наибольшего акустического эффекта, при наименьшей затрате основного капитала" — голосовых связок, запаса дыхания и др.

В пении человек предстает перед нами в образе мыслящего и говорящего музыкального инструмента, более того — живой акустической системы, приводимой в действие певческой волей и ВДОХНОВЕНИЕМ исполнителя. В момент наивысшего творческого подъема, певец возвышается до космического мироощущения, при котором в его душе сливаются Земля и Небо.

Состояние творческого подъема как бы дремлет в глубинах психики каждого певца. Главная задача педагога — разбудить эту духовную силу и неустанно тренировать певческую волю. Основное препятствие на этом пути — отсутствие техники. Певец хочет, но не может выразить свои чувства и мысли, так как голос и язык его не слушаются, мешая друг другу. Вот здесь и начинается самое сложное в обучении: процесс превращения техники из "врага" в союзника и помощника творческого действия, а тернистый и неустанный труд технического совершенствования — в радость преодоления препятствий к достижению заветной цели.

Как же сложное сделать простым и понятным? Разрозненные и неловкие действия превратить в гармонию, а ремесло пения в искусство? Вопросы, вопросы, вопросы... на которые педагогика неустанно ищет ответы. Почему упражнение, или "магическое" слово педагога, которые вчера казались открытием, сегодня не производят нужного эффекта? Почему вчера ученик все понял, умело претворил "находки" в творческий результат, а сегодня, после усиленной самостоятельной тренировки, все "потерял"? Причин много: переработка, недоработка, психические зажимы и стрессы, нездоровье, но главная в том, что певец, в отличие от других профессий, себя не видит, не слышит объективно (ведь все происходит внутри его организма) и, особенно на первых порах, не может себя контролировать. В результате, чем больше он "старается", тем хуже последствия.

Учитывая это, пока обучающийся не закрепил нужные ощущения и навык самоконтроля, следует ограничить домашнюю работу точными заданиями, ограждающими его от преждевременных и неумелых вокальных действий. Здесь полезно все, что помогает вживаться в произведение: играть, прорабатывать текст, читать нужную литературу, тренироваться на вспомогательных упражнениях. прослушивать аудиозаписи и т.д. Очень полезно записывать занятия с педагогом на магнитофон и закреплять пройденное дома, контролируя себя при помощи звукозаписи. Рекомендуется также проверять естественность поведения и артикуляции перед зеркалом — петь своему изображению в зеркале. Глядя на себя со стороны, певец может корректировать свои певческие действия, закрепляя, одновременно, правильные ощущения.

~~Человек — самонастраивающаяся система.~~ Это свойство психического склада человека позволяет ему настраивать себя на нужную эмоциональную волну и управлять собой в процессе пения. Но это становится возможным лишь в результате полного погружения в исполняемое произведение и воспитание психики: умения собираться, концентрировать внимание, избавляясь от ненужных мыслей, т.к. способ пения это, прежде всего, ОБРАЗ МЫШЛЕНИЯ.

В воспитании психики прекрасный результат дают занятия аутотренингом, в овладении которым может помочь специальная литература, например популярные издания об учении йогов, "Искусство быть собой" В.Леви и др. Очень полезно познакомиться с книгой "Освобождение голоса" Христиан Линклейтер, которая

подтверждает нашу приверженность к приоритету смыслового, а не вокального начала, в образе мышления певца. В работе с драматическими актерами, она приходит к тем же выводам, что и мы в работе с певцами.

Автор данной работы много лет читает курс методики обучения народному пению в РАМ им. Гнесиных. Студенты с интересом слушают, записывают, прорабатывают методику в предоставленных автором (на правах рукописи) методических материалах. Но следует отметить, что усвоение бывает довольно поверхностным. Причина в том, что, когда люди читают и выслушивают понятные, на первый взгляд и даже знакомые слова, им кажется все ПОНЯТНЫМ, но СОЗНАНИЕ их как бы пробегает мимо сути слов, и она остается "за семью замками".

Отсюда следует вывод: понимания нужно достигать вдумчивой, глубинной работой, ибо понять что — либо можно, лишь осознав понятие до той степени, которая превращает его в нужное действие.

Отсюда можно вывести формулу:

ПОНЯТЬ — ОСОЗНАТЬ — СДЕЛАТЬ.

В период обучения второе звено в этой цепочке отстает, поскольку, оно требует от студента трудной СОТВОРЧЕСКОЙ работы осознания. Но до этого нужно "дорости", а у студента мало времени и готовое взять легче.

Ввиду того, что работа предназначена для широкого круга читателей, разного уровня специальной подготовки, автор стремился к популярной и доступной форме изложения. Но для лучшего проторения в сознание читателя содержания работы, он прибегает к многократному повторению и рассмотрению основных методических положений и формулировок с разных точек зрения и в различных связях.

Техника постановки народного голоса.

Освоение техники постановки народного голоса дает возможность получить необходимую сумму знаний и навыков, которые помогут овладеть искусством пения. Техника постановки включает в себе практическую и теоретическую части.

Предполагается, что основные теоретические положения и методические установки, обозначенные в данной работе, будут закрепляться по мере приобретения певческих навыков, в ходе работы над упражнениями и репертуаром.

Таким образом, теоретические знания закладываются в сознание студента уже в процессе практического обучения, в течение которого педагог не только ставит требования перед студентом, но и объясняет их смысл, доказывая их необходимость. Тем самым он развивает теоретическое мышление студента, формируя сознательного, думающего певца и будущего педагога.

Решение практических задач зависит в первую очередь от правильного определения типа и характера голоса исполнителя и закрепления основ. В определении типа голоса имеют значение тембр, диапазон, регистровые переходы.¹ Но главным ориентиром следует считать зону примарного звучания, в которой выявляется естественность и свобода звучания голоса.

Естественность это то, что присуще данному человеку и только ему. Но большинство людей не вполне естественны. Они пользуются заемными мыслями, манерами, поведением. Взрослому человеку трудно быть самим собой. На него давит груз приобретенных знаний, привычек, влияний, которые часто подавляют его собственную личность. Кроме того, люди закомплексованы сложностями психологического ряда, обилием психических нагрузок, зажаты амбициями, сознанием своей нереализованности, неуверенностью в себе и т.п.

Это относится больше всего к городским жителям, придавленным цивилизацией. Часто они даже не догадываются, какие они в своей главной сути. Нам, взрослым и подросткам, не хватает внутренней свободы и простоты, свойственной детям; недаром Господь Бог нас призывает "Будьте как дети".

Детски — непосредственное народное пение бесхитростно раскрывает внутренний мир и душу исполнителя. Поэтому, главный смысл учебно-воспитательного педагогического процесса заключается в столь же бесхитростном раскрытии естества певца, его духовного мира, творческих возможностей и, на основе этого, формирования его творческой личности.

Поскольку индивидуальность певца ярче всего проявляется в тембре голоса и речевой интонации, искать естественный голос нужно не только в пении, но и в разговорной речи.

Иногда он достаточно ярко выражен и определяется легко, по тембру, диапазону и регистровым переходам. Но бывают случаи сложные:

1) голос большого диапазона, в котором одинаково ярко звучат верхний и нижний регистры, а середина диапазона "проваливается".

2) Голос одинаково хорошо и ярко звучит на протяжении всего, достаточно обширного диапазона.

3) Так называемый "средний" голос: диапазон сравнительно небольшой, в пределах октавы. По тембру трудно определить: тенор, или баритон? Альт — высокий, средний, или низкий?

Здесь нужен очень осторожный подход. В таких случаях не застрахованы от ошибок даже крупные мастера.

В первом случае необходимо определить не напет ли искусственно нижний регистр, в подражании мощным низким альтам, и нет ли здесь искусственного форсирования грудного звучания (такие примеры встречаются нередко)? Опытное ухо педагога может отличить подделку от подлинности, но не всегда. Нужно проверить как поддается голос выстраиванию высокой позиции и соединению регистров при движении снизу вверх ("напетые" голоса обычно поддаются очень туго). Затем проследить где более естественно певческое поведение и самочувствие певца: в верхнем или нижнем регистре? Обычно голос выстраивается от примарной зоны, но в данном случае где она?

¹ Особенно тяжелые последствия при неверном определении голоса в академическом пении, где репертуар создается на определенный тип голоса: тенор, сопрано, бас, контральто и т.д. Например, прекрасного баритона У, с огромным диапазоном, вели как тенора и поручали теноровые партии в оперном репертуаре. Он едва не потерял голос. Наконец нашел педагога, который восстановил его естественный баритон, но драгоценное время уже ушло.

В подобных неясных случаях желательно проверить певца (певицу) на работе в высокой тесситуре и низкой. Главные критерии в этом эксперименте: податливость голоса к освоению среднего регистра (с какой стороны легче?), самочувствие и естественность певческого поведения.

Например: в Северном хоре у певицы Х к такому голосу присоединилось неудобное строение нижней челюсти и плохая артикуляция. Ей нравилось петь высоким голосом. Практика показала, что в партии высоких голосов она трудно справляется с профессиональной нагрузкой и зажимает артикуляционный аппарат. Ее перевели в партию вторых альтов. Там она почувствовала себя значительно лучше. Стали выправляться ее природные дефекты.

Второй, противоположный пример: студентка отделения СНП РАМ им. Гнесиных до поступления в РАМ пела сопрано в академической манере, затем — в народном хоре ДК ЗИЛ, где у нее "открыли" мощный грудной регистр и пересадили в партию низких альтов.

После поступления в РАМ на отд. СНП встал вопрос определения природы ее голоса. Низкий регистр мощный и яркий, но в этом регистре голос не поддается настрою на высокую позицию и слышится искусственная напетость. Стали укреплять середину диапазона, "открывая" голос сверху вниз и соединяя регистры. Голос стал выравниваться. Появилась перспектива его органичного развития на всем протяжении диапазона (фа малой октавы — си бемоль второй).

Во втором случае (голос звучит ярко и хорошо на протяжении октавы и более) следует ориентироваться на наиболее удобный для певца участок диапазона и регистровые переходы, укреплять середину диапазона, постепенно его расширяя. При этом нужно проследить, куда свободнее движется голос: вверх или вниз? Не следует торопиться с выводами и "насиловать" природу. Со временем она сама даст правильный ответ.

Следует пояснить, что регистровые переходы наблюдаются:

у низких альтов на звуках *фа*, *фа диез* (реже *соль*) первой октавы, при дальнейшем расширении диапазона вверх — *до*, *до диез* второй октавы;

у высоких альтов — *ля*, *си бемоль*, *си* первой октавы;

у сопрано — *ми*, *фа* второй октавы в высоком регистре, — *ля*, *си бемоль* первой октавы в среднем регистре;

у басов и баритонов — *ля*, *си бемоль* малой октавы, *до*, *до диез* первой октавы;

у теноров — *ми*, *фа* первой октавы.

Чаще всего приходится иметь дело с так называемыми "средними" голосами (особенно у мужчин): диапазон хорошо звучащего голоса небольшой — секста, октава. Тип голоса в тембре неясен: баритон или тенор? Альт: средний, высокий, или низкий? Здесь рекомендации те же, что и в предыдущем случае.

Итак, от правильного определения типа голоса зависит очень многое: естественность режима работы голосовых связок, здоровье голосового аппарата и выносливость певца при больших нагрузках и, главное, — перспектива развития голоса.

В любом случае следует руководствоваться мудрым правилом М.И.Глинки: прежде всего работать над укреплением примарной зоны, постепенно расширяя диапазон вверх и вниз, по принципу "единого голоса". (Как мы уже знаем, он образуется соединением регистров, в естественной пропорции на каждом звуке диапазона).

В начале учебной работы наибольшие усилия должны быть направлены на усвоение основных навыков: закреплению в сознании и нервно-мышечном аппарате учащегося правильной певческой установки, координации слова и звука, развитию слухового внимания (главного средства самоконтроля), нахождению высокой певческой форманты и закреплению высокой позиции и опоры звука на освоенном участке диапазона. Особое внимание необходимо уделять развитию певческой воли. Певческая воля возбуждает эмоциональный тонус и темперамент певца, придает ему уверенность в своих силах и помогает руководить процессом пения через осознанные волевые приказы.

Закрепление основных навыков может занимать более или менее продолжительное время, в зависимости от уровня подготовки учащегося, его природных способностей и быстроты усвоения. Спешить здесь не следует, так как именно певческие навыки, наработанные до автоматизма, дают школу, на которой базируется все дальнейшее творческое развитие исполнителя. Ведь если, например, он не овладеет певческим дыханием, точностью артикуляции, распевом речи, звучание его голоса всегда будет неровным, интонация фальшивой

В реальной бытовой певческой практике открытое пение может быть разного качества:

А) так называемое "белое" — резкое, плоское, бестембрное.

Б) горловое — на сжатом горле, с резко сомкнутыми голосовыми связками и сильным напором грудного воздуха снизу.

Оба способа, в вокально-эстетическом плане и с точки зрения охраны голоса, недопустимы в певческой практике: они могут привести к заболеваниям голосового аппарата и срыву голоса.

В) Открытое пение только в грудном регистре, с значительным расширением задней стенки глотки, с опорой преимущественно на верхний отдел груди. Этим способом нередко пользуются народные певцы, при исполнении традиционных песен в средне-низкой и низкой тесситуре, на небольшом диапазоне.

Если глоточный призвук незначителен, голоса певцов в нижней и средней части диапазона могут звучать мощно и красочно, но на верхних звуках — резко и напряженно.

Такой манерой пения пользуются чаще всего в южных областях России (Курской, Белгородской и др.) Небольшой диапазон исполняемых песен, специфика местного говора, настраивают певцов на крепкий и широкий звук, который может провоцировать злоупотребление глоточным резонатором — "глоточное" пение.

Эта манера довольно распространена, так как петь таким образом просто и удобно: голос прочно удерживается в глоточном резонаторе, можно долго петь, без особой усталости, протяжные песни. Им чаще пользуются пожилые люди.

Однако такой способ бесперспективен для дальнейшего развития голоса. Лишенный звонких головных и объемных грудных обертонов, он звучит глухо и тяжело (как в тюрьме), трудно координируется со словами. Вероятно по этой причине исполнители столь широко пользуются редуцированием гласных. Высказанная мысль подтверждается тем, что в песнях веселых, темповых, где преобладает разговорное начало, голоса певцов звучат более близко, звонко и полетно.

Не имея права предъявлять вокальные претензии к аутентичным исполнителям, автор настойчиво предостерегает молодых любителей, тем более профессионалов, от слепого копирования этой манеры (вспомним о правде возраста): ему не раз приходилось долго и трудно возвращать "на крути своя" молодых людей, у которых голоса и певческая речь были исковерканы до полной потери своего собственного лица.

Г) Полуоткрытое пение с заметной или преувеличенной горловой вибрацией, комплексным использованием грудного, глоточного и головного резонаторов. Таким способом пользуются многие исполнители русских песен на эстраде. Он дает возможность расширения диапазона и лучшего управления голосом. Однако он искусственен и имеет дефекты.

Наиболее заметны из них: качание звука и вульгарный оттенок, переходящий в штамп. Это противоречит естеству и красочности звучания природно поставленных голосов, нарушает характерную народную традицию открытого и внятного произношения слова.

Д) Пение, как говорят в народе, "на столбе". В переводе на наш язык, — пение открытым, плотным, ровным звуком на всем диапазоне, с открытым произношением гласных.

При этом способе звукообразования, как уже говорилось в предисловии, на каждой ступени диапазона, в естественной пропорции, скрещиваются грудной и головной регистры, вследствие чего голос приобретает яркость, ровность, полетность и гибкость. Именно так поют лучшие народные певцы, которым сама природа "поставила" голос.

Певческая установка.

В самом начале обучения студент с помощью педагога должен усвоить и закрепить в сознании и нервно-мышечных ощущениях наиболее естественное, удобное и результативное исходное положение ротоглоточной полости и всего голосового аппарата при подготовке к пению.

Назовем это положение ПЕВЧЕСКОЙ УСТАНОВКОЙ.

Певческая установка, почти в идеальном виде, образуется при позыве к зеванию. В этом положении МЯГКОЕ НЕБО поднимается, открывая путь в головной резонатор к высокой позиции звука. Это, как известно, придает голосу блеск и полетность.

КОРЕНЬ ЯЗЫКА прижимается вниз — "ложится", открывая и увеличивая объем надсвязочного пространства ротоглоточного рупора. В этом участвует и гортань, которая автоматически опускается.

ЯЗЫК, уже прижатый к нижней челюсти, подается вперед, упираясь кончиком в нижние зубы.

НИЖНЯЯ ЧЕЛЮСТЬ, вместе с языком, выдвигается вперед и опускается вниз, открывая рот.

ДИАФРАГМА опускается, раздвигая стенки брюшного пресса. При этом возникает ощущение давления (опоры) на живот, который заметно выпячивается вперед.

Итак, предлагаемая певческая установка увеличивает объем ротоглоточного рупора, создает необходимые акустические условия для наилучшего резонирования голоса и его полетности ("носкости"), закрепляет ощущение опоры на диафрагму.

Эта установка дает исходный импульс правильному звукообразованию и предполагает целесообразные реакции певческих действий в будущем.

Певческая установка должна быть закреплена до автоматизма в процессе пения. С этим, как будто, вступает в противоречие подвижность и изменчивость ротоглоточного рупора, в связи с непрерывными артикуляционными движениями, при произношении слов? Да, это противоречие существует. Вопрос лишь в том, как его преодолеть? Рассмотрим эту задачу подробнее.

Наша главная цель в этом случае — сохранение исходных данных: высокого положения мягкого неба, лежащего (как бы сросшегося с нижней челюстью) положения языка, максимального сокращения самостоятельных вертикальных движений языка, препятствующих течению голосового потока².

Мягкое небо очень подвижно. Во время разговора или пения со словами оно может подниматься и опускаться в зависимости от формы звуков. Например самое высокое положение мягкое небо принимает на узких гласных *И, У*. На широких гласных *А, Е* — поднимается значительно меньше, в паузах опускается вниз. Это происходит произвольно, по наработанной привычке. Однако мы можем поднимать его произвольно (если не поддается, достаточно вызвать рефлекс зевания) и импульсивно — при взволнованном выражении чувств, своего отношения к происходящему. Информация об этом выражается в интонации, которая окрашивает нашу речь. Следовательно, если сохранить взволнованное и личностно — осмысленное отношение к содержанию песни, выразить его собственной неподражаемой интонацией, то и мягкое небо будет удерживать "высокую позицию".

Как мы уже сказали, главное препятствие для вокализации во время пения — вертикальные артикуляционные движения языка. Позже, в разделах "Разговорный принцип обучения..." и "Система распеваний", этот вопрос будет рассмотрен более подробно. Здесь же важно акцентировать внимание на том, что голос лишь озвучивает слова, но произносит их ЯЗЫК, с помощью губ и нижней челюсти, Следовательно он должен быть всегда целеустремлен и предельно активен. У него есть "хозяин" — левое полушарие головного мозга, заведующий речью. Это полушарие посылает импульсы необходимых действий, — еще одно подтверждение того, что пение, прежде всего — ОБРАЗ МЫШЛЕНИЯ.

Образ певческого мышления может быть различен, к примеру:

а) "Вокально-эгоистический": — "Какой у меня сильный красивый голос, я слушаю его, я упиваюсь им. Услышат ли меня, в том дальнем углу?" — Доминанта: Я и голос. Вокализация на переднем плане, словесное действие на втором. Перефразируя известную мысль Станиславского: субъект Я не раскрывает образ песни при помощи своего голоса, речи, души, темперамента и пр., а показывает СЕБЯ — свой красивый голос, темперамент, наряд, фигуру и пр. при помощи песни (комментарии думается излишни).

б) *Рассеянный*: при выходе на сцену, перед началом экзамена, или занятий, внимание певца рассеивается на рой ненужных мыслей типа: "как трудно петь в этом помещении", "как мало пришло зрителей", или наоборот, "зачем здесь сидит столько людей?", "Я не люблю (боюсь) этого человека, зачем он здесь?", "У меня сегодня не звучит голос!", "Надо было надеть другой костюм", "Ой, как я волнуюсь! — Я сегодня плохо спою" и пр. Приведенные примеры показывают, что подобное "мышление" певца противоречит природе самого пения, так как побудителем сочинения и исполнения песни (как и любого произведения искусства) всегда является творческий подъем, вызванный душевным волнением, неудержимым ЖЕЛАНИЕМ выразить свои мысли и чувства в содержании и красоте мелодии.

² В остальном происходит естественное артикуляционное изменение формы гласных, о котором подробнее будет сказано позже.

Поэтому подлинное — глубокое и правдивое искусство может родиться только в состоянии самозабвенного творческого волнения. В наших примерах исполнители отвлекаются от смысла песни вместо того, чтобы сосредоточиться на нем. Парализуют творческую волю в тот момент, когда они должны вложить в нее все силы своей души.

Вывод:

Способ Д (опора на идеальный образец природной постановки голоса) в свете задачи сохранения национальной вокальной культуры — наиболее естественный и перспективный.

Освоить его (не обладая природной постановкой голоса) не легко. К этому нужно приложить много упорства, труда, терпения, на это нужно потратить годы, а совершенствование длится всю жизнь. Но при самозабвенной любви к искусству любая работа для него — праздник, а любое достижение, даже самое маленькое, — счастье. (А не есть ли и смысл всей нашей жизни в стремлении к совершенству?).

Труд во имя искусства всегда принесет результаты. Они придут сами, вместе с мастерством, а мастер своего дела всегда будет востребован.

К сожалению, большинство обучающихся не проникаются этой идеей, стремясь поскорее сделать карьеру любыми средствами, утверждая собственное амбициозное, но не творческое Я.

Разговорный принцип обучения и техника речи.

В жизни мы замечаем, что люди говорят по-разному: у одних речь звучная и отчетливая, у других — глухая, косноязычная, что соответственно сказывается на звучании голоса.

Обобщая результаты многолетних наблюдений в работе с народными певцами, можно сделать безошибочный вывод: пока не будет в открытом народном пении достигнуто отчетливое, ясное и распевное произношение слов, не будет хорошо звучать и голос. Поэтому мы начинаем обучение прежде всего с распевания речи.

Открытая русская речь распевная, но и скороговорочная. Во время произношения слов, язык и нижняя челюсть находятся в совместном, непрерывном движении, которое, как уже упоминалось, должно обеспечить открытое положение зева и проходимость звукового канала.

Язык, по разговорной привычке, меняя свое положение, должен приспособляться, с этой целью, "подавать разные звуки" в такой форме, которая обеспечивает отчетливое и динамичное произношение, с сохранением певческой установки.

Здесь необходимо выделить несколько моментов:

1) Узкие гласные *И, У* способствуют активизации мягкого неба и сужению зева. Такое положение помогает нахождению высокой позиции звука.

2) Широкие гласные, наоборот, способствуют широкому раскрытию зева и опусканию мягкого неба. Широко раскрытый зев, при распластанном положении языка, создает тенденцию к расширению задней стенки глотки и, соответственно, к углублению и расширению звука.

В хорошей (распевной, отчетливой) разговорной речи все гласные фонемы звучат открыто и естественно. Речевой аппарат органично и согласованно выполняет свою работу. Однако при пении, где необходима координация слов с музыкальным ритмом и непрерывно льющейся мелодией, у певцов возникает множество затруднений. Они требуют особого рассмотрения.

Определения: "петь, как говоришь", "разговорная манера пения" утвердились в речевом обиходе при характеристике народного пения. Однако механизм произношения слов в разговоре и пении имеет различия. В пении слова связаны с мелодией и ритмом. Речевые логические ударения и метрические сильные доли не всегда совпадают. Непрерывная протяженность мелодии, особенно в протяжной песне, с ее внутрислоговыми распеваниями гласных, заставляет язык длительно и фиксированно "распевать" гласные, к чему он не привык в разговорной речи.

Тем не менее певец должен удерживать в сознании смысл и содержание слов — ДУМАТЬ словесным образом, в результате чего, у слушателя должно СОЗДАВАТЬСЯ ВПЕЧАТЛЕНИЕ живой разговорной речи. Достигнуть этого можно, только "переучив" автоматизированную речь. "Переучивание" заключается в наработке новых координаций, подчиненных законам пения и творческому замыслу исполнителя.

Разговорная речь скороговорочная. Скороговорка основывается на слитности произношения слов. В разговоре смысловая информация сообщается протяженным интонационным посылом только на смысловых, ударных гласных, например: "Ой да, заболела моя голова — вушка". Неударные гласные, на слуховое впечатление, почти не произносятся. Они, как бы, "съедаются" сохраняя лишь намек на гласные фонемы, необходимые для слитного произношения СОГЛАСНЫХ звуков.

В пении, которое условно можно представить как "распев слов на голошении", словесный ряд звучит непрерывной цепью открытых и интонационно — окрашенных ГЛАСНЫХ. Согласные подзвучиваются на волне и на пути к ним. Однако в вокальном "оркестре", согласные (помимо их значения в словообразовании) играют роль своего рода ударных инструментов, каждый из которых имеет свой тембр.

Гласных в русском алфавите сравнительно немного: семь чистых (а,е,и,о,у,ы,э) и четыре йотированных (я,ё,й,ю). Каждая из них имеет свою артикуляционную форму. Но в пении, чтобы избежать артикуляционных помех, как сказано выше, необходимо энергичное, отчетливое, собранное, своевременное, и полностью открытое произношение гласных фонем.

Это далеко не просто. Прежде всего оттого, что в разговорном общении люди говорят как придется, не думая об этом. Для разговорного общения этого, обычно, бывает достаточно: улавливая в посланных интонациях соответствующую информацию, мозг слушателя расшифровывает недосказанное.

При пении артикуляционный аппарат должен находиться в состоянии постоянной готовности к осуществлению непрерывного и осмысленного посыла СЛОВОЗВУКА. В это время мышечные ткани ротоглоточного рупора, сжимаясь, становятся упругими, открывая его пространство, и усиливая акустический эффект резонанса. (По аналогии, вспомните резонанс инструмента, сделанного из рыхлого — сырого, и упругого — сухого дерева).

Следовательно, певец, в процессе активного певческого ДВИЖЕНИЯ (мысли, слова, звука) должен сохранять стабильное положение ротоглоточного рупора и ЯЗЫКОМ — ФИКСИРОВАТЬ форму гласной на время ее музыкальной длительности. Снова противоречие: динамика и статика одновременно? Так примерно и чувствует неопытный певец. Когда педагог просит его фиксировать гласные, он останавливает движение звука (то же происходит и при встрече с другими вокальными, или артикуляционными затруднениями)

Между тем, именно энергия движения, — динамика, преодолевает все трудности.

В подтверждение нашей мысли, представьте себе пение в виде текущей реки, которая встречает на своем пути множество препятствий: неровный рельеф местности (возвышения и впадины), мелкие и крупные камни, устилающие русло, скалы, сдавливающие с боков и т.д.

Река не останавливает течения, наоборот, — усиливает его, обтекая камни, прорываясь сквозь узкое русло и т.д. Причем: чем сильнее препятствия, тем динамичнее движение потока. Река течет не просто сама по себе, она исполняет физический закон.

Представим, что наш голос — река, камни — согласные звуки, возвышения и впадины — скачки мелодии. — Что энергия движения звукового потока усиливается, преодолевая препятствия и свободно течет, не встречая их. Осознаем и почувствуем, что движение голоса в песне непрерывно и волнообразно, согласно закону пульсации метрических долей, что на движении волны вывязывается словесный узор, который окаймляется сверху яркой нитью интонационного посыла.

"Статика" языка кажущаяся. При образном видении певца, в процессе исполнения, язык устремлен к смысловой цели и находится в постоянной готовности к дальнейшим действиям.

Пришло время прояснить роль нижней челюсти в певческом действе.

Человек сидит в автомобиле, но он движется вместе с ним. Язык лежит в ложе нижней челюсти, но он движется вместе с ней.

Нижняя челюсть, во время пения, самая активная часть артикуляционного аппарата. Она, как челнок, непрерывно и плавно двигаясь: вперед — вниз, назад — вверх, подносит язык к нужной части твердого неба, для произнесения согласных звуков. А затем, слитным, единым движением, выносит последующие гласные вперед. Таким образом, она помогает языку совершать свою работу, производя минимум вертикальных движений мешающих пению. Кроме того, он (язык, вовлеченный в плавное, эллипсоидное движение нижней челюсти), фиксируя гласные, "вынужден" легко и плавно пропевать согласные звуки, "обтекая" их снизу.

Однако язык не только фиксирует и выносит (посылает) гласные звуки, но и формирует их произношение.

Исходя из требований нашей певческой установки (собранные и единообразные произношение гласных), все гласные должны произноситься в единой ОКРУГЛЕННОЙ форме, которая достигается посланным вперед, и СОБРАННЫМ у основания нижних зубов, языком. Язык при этом энергично подается вперед, опуская гортань и открывая зев.

Встреченное на пути препятствие (нижние зубы), не позволяет ему вытянуться во всю длину и заставляет СЖАТЬСЯ в форму "ложечки", (или "корытца", в зависимости от длины языка и строения ротоглоточной полости). Это положение создает, как бы дополнительный "МИКРОРЕЗОНАТОР", который СОБИРАЕТ и ПОСЫЛАЕТ звук в нужном направлении. К вышесказанному следует добавить, что при округленном пении, внутренняя и внешняя форма ротоглоточного рупора принимает значительно более ВЕРТИКАЛЬНОЕ положение, по сравнению с горизонтальным, которое наблюдается при плоском и крикливом пении.

В остальном происходят естественные при произношении слов изменения ротоглоточной полости. Возникающие при этом неудобства и затруднения легко преодолеваются усилением энергии звукопотока.

Эти и другие положения методики будут подробно рассматриваться в следующей главе "Система распеваний", в свете их практического применения. Однако на типичных затруднениях, которые встречаются в вокальной практике, при формировании гласных, следует остановить внимание. Прежде всего это переход от УЗКИХ к ШИРОКИМ гласным и наоборот.

Достоинства узких гласных И, У (как уже говорилось выше) в том, что они, сужая звук, повышают его позицию, на пути к достижению высокой форманты.

Недостатки: гласная И, при вокализации, провоцирует поднятие языка к твердому небу. Следствие этого — сжатие горла и зажим звука.

Вспомним наши посещения фолиатра. Прежде всего он заставляет вытянуть язык и "положить" его. Если пациент не может этого сделать сам, врач, с помощью инструмента, надавливает на корень языка, заставляя его "лечь". Только после этого, он просит профонировать звук И, который поднимает мягкое небо и открывает вход в гортань, для обозрения голосовых связок.

При воспроизведении фонемы И, во время пения, нужно делать то же самое. Предварительно опустить корень языка и (одновременно округляя) открыть звук И, ВПЕРЕД и ВНИЗ, энергичным, плавным и согласованным движениям языка и нижней челюсти. Обратим внимание на слово "предварительно". Оно означает, что подготовить воспроизведение И необходимо уже на предшествующем гласном звуке.

Гласная У идеально выстраивает высокую позицию, но звучит более глухо и слабо — "закрыто". Причина в следующем: при формировании звука У, язык и губы вытягиваются вперед, собираясь в "узкое горлышко" (нижняя челюсть в это время опускается), но корень языка не ложится. Из-за этого звук не открывается, и у певца создается ощущение, что он как бы "проваливается". Но достаточно энергично прижать корень языка вниз и У откроется, как при зевательном движении. Напомним, что это действие готовится заранее, как и в фонеме И.

При фонации широких гласных хорошо открывается зев (достоинство), но они провоцируют неблагоприятное для вокализации распластанное положение языка, горизонтально — растянутую форму ротоглоточной полости и опускание мягкого неба. Все это влечет за собой потерю высокой позиции, речевого начала, и следовательно, — плоский, крикливый звук. — Влечет, если не предусмотреть необходимых упреждающих действий:

- активизацию мягкого неба,
- собранного — вертикального формирования гласной,
- мягкой атаки,
- энергичного посыла — вперед и вниз.

Это общие правила для всех широких гласных. Однако следует отметить особенности формирования каждой из них.

При естественном произношении гласной А, язык ложится и посылает ее вперед. Главная задача певца действовать по вышеизложенным правилам и подготовить ее ОКРУГЛЕНИЕ (А в форме О).

Задненебная гласная *Ы* прекрасно открывает зев и активизирует мягкое небо. Но, оставаясь в месте первоначального формирования, она звучала бы тупо и глухо, если бы природа не позаботилась о ее акустике:

— гласные звуки *Ы*, *Э* в русском языке не выполняют самостоятельных функций как *А*, *И*, *У*, *Я*. Они звучат после согласных, в связке с другими звуками. Во время пения, при активном посыле ВПЕРЕД, фонема *Ы* принимает звучание гласного *И*, сохраняя, в то же время, задненебную форму *Ы*.

Таким образом, звук *Ы* является своего рода компромиссом:
Ы переходящее в *И*.

То же самое происходит и с фонемой *Э*, которая является "компромиссом" со звуком *Е* (не йотированным). *Э* обратное в чистом виде произносится только в некоторых диалектах. В литературном языке (за основу которого принят московский говор) при любом посыле этой гласной вперед *Э* принимает оттенок звучания *Е* (без йотирования, как в слове *МЕ*). Этот оттенок может быть большим, или меньшим, в зависимости от фонетики речи и близости произношения.

Проверим это произнеся скороговорочно фразы: "Это, что такое?", "Мы не вы", "С этим надо покончить" и др.

Нам приходится подробно останавливаться на этом вопросе, поскольку у певцов, при протяженном звучании "компромиссных" звуков, возникают затруднения. Например: местоимение *МЫ* поют то на *Ы*, то на *И*, с трудом находя естественно—разговорное звучание этой гласной.

В свете вышеизложенного, становятся понятными и упрощенные подсказки типа: "петь *Е* на *ЙО*, *Э* на *Е*, *И* на *Ю*, *А* на *О*" и пр., встречающиеся в следующей главе. Они помогают "заблудившемуся в дебрях вокальной науки" студенту вернуться к "бесхитростному" способу мышления и найти правильные ощущения.

Йотированные гласные *Е, О, Ю, Я* помогают наработке навыка собранного произношения широких гласных и правильному посылу звука.

Упражнения на чередование йотированных гласных рекомендуются при вялом и неорганизованном языке у певца.

Особенности произношения согласных звуков.

Как мы знаем, согласные звуки бывают звонкие, глухие, шипящие, свистящие, вибрирующие, мычащие и т.д., каждый на свой лад. По формированию — задненебные, верхненебные, губные, зубные (для более подробного ознакомления, отсылаем к учебнику орфоэпии). В данном случае для нас важно то, что согласные не только мешают петь, но и содержат прекрасные звуковые возможности. Озвучиваясь гласными они дают им, в свою очередь, красочную, характерную подзвучку. В "речевом оркестре" (см. выше) гласные можно уподобить непрерывно звучащим смычковым и духовым инструментам, а согласные, в разном сочетании, — всем остальным в составе оркестра.

Наша задача озвучить в распеве все звуки так, чтобы они не мешали, а помогали друг другу. В этом основную роль играет подготовительный момент.

Значение подготовительного момента в процессе пения.

Усваивая или отрабатывая тот или иной отдельный элемент техники, студент должен всегда ощущать его в связи и последовательности общей логики речи. При работе над песней, он должен как бы внутренне видеть ее сквозное действие, стремясь к конечной художественной цели — "сверхзадаче" (по Станиславскому).

Каждый момент технического или эмоционального действия должен быть подчинен этой цели и, соответственно, подготовлен. Например, пешеход при ходьбе, опуская и ставя одну ногу, одновременно поднимает другую, готовя следующий шаг; пианист, нажимая пальцем клавишу рояля, одновременно поднимает другой, готовя извлечение нового звука. Поэтому действия пешехода и пианиста последовательны и логически связаны: отдельные шаги сливаются в целенаправленную ходьбу, а звуки в музыкальную речь.

Также и в пении: язык, к примеру, еще фиксирует положение фонемы *А*, а артикуляционный аппарат уже должен готовиться к произнесению последующего слога, ну скажем *РО*. Нижняя челюсть начинает плавное движение НАЗАД и ВВЕРХ. В последний момент к ней присоединяются язык и губы, которые, единым последовательным движением вперед и вниз, пропевают слог *РО*, открывая фонему *О*. Если бы челюсть, как более громоздкая часть артикуляционного аппарата, не делала

подготовительных движений, язык и губы не успели бы выполнить свою работу. Это и происходит у певцов, которые не владеют техникой распевания слов.

То же самое происходит с диафрагмой, регулирующей подвязочное давление (опору звука) на каждой гласной. Например, в последовательности звуков А—И во время звучания А, диафрагма опускается для подготовки "опоры" более узкого И, и т.д. таким же образом она регулирует изменение высоты звука, (особенно перед скачком мелодии вверх) обеспечивая плавное и ровное звучание голоса (подробнее см. в разделе "Система распеваний").

Особо следует остановиться на подготовке акцентов. Как мы знаем, пение народных исполнителей отличается плавной текучестью голосоведения. Одновременно мы наблюдаем, что они не только делают, по желанию, акценты, но и специально акцентируют согласные звуки, в целях своеобразной звуковой и ритмической игры, которая нисколько не мешает звуковедению.

Такой результат достигается тем, что народные певцы выполняют акценты артикуляционными средствами. Они УПРУГО АКЦЕНТИРУЮТ подготовленными отталкивающими движениями языка СОГЛАСНЫЕ звуки, не мешая интонационно—смысловому распеву гласных.

Необученные певцы, наоборот, акцентируют ГЛАСНЫЕ, ударяя по ним впереди стоящим согласным звуком. Последний, в свою очередь, "поддается" грудным воздухом снизу (при этом диафрагма подскакивает вверх). В результате, мы слышим грубое скандирование слов по слогам. Вряд ли нужно убеждать, что такая "техника" не отвечает ни смысловым, ни художественным задачам.

Думается, что основную причину здесь нужно искать в неосознанности исполнителем СМЫСЛА пения. В сознании "засело" УДАРНЫЕ гласные. Однако ударность осуществляется интонационной растяжкой гласных, но не лобовым ударом.

Помимо этого срабатывает речевой скороговорочный механизм "съедания" неударных гласных, в результате которого неударные гласные недопеваются т.к. язык, по привычке, торопится к следующему согласному звуку.

Об опосредствующем значении неударных (проходящих) гласных, в процессе пения, будет сказано в следующем разделе. Сейчас, в связи с вышесказанным, важно выяснить их роль в подготовке распевания ударных гласных. Неударные гласные в распеве речи выполняют роль АУФТАКТА, ПОДГОТАВЛИВАЯ энергичный распев УДАРНОЙ гласной. Например, в распеве слова АРОМАТ, ударная гласная А (в слове МА). Ей предшествует неударный гласный звук О.

Если представить пение в виде волнообразного движения, то О — это большая волна, на гребне которой распевается ударная А. О в данном примере — ПОДГОТОВИТЕЛЬНАЯ гласная. Отсюда вывод:

Подготовительные неударные гласные должны распеваться с нарастающей энергией волны, в которой уже ЗАЛОЖЕНА энергия последующей ударной гласной.

На основании вышеизложенного можно вывести правило:

Пение — творческий процесс, состоящий из непрерывного ряда подготовительных энергетических действий, которые обеспечивают его динамику и развитие.

Интонационный посыл звука.

Русский язык — один из самых богатейших и выразительных языков мира по фонетике, идиомам, синонимам, многообразию диалектов и словарному запасу. Но, как ни велико количество и многообразие слов в русском языке, сами по себе слова не могут передать все неисчислимые и неисчерпаемые оттенки мыслей и чувств, которые передают друг другу люди в процессе речевого общения. В словах заложено, как бы закодировано, множество различных значений. Каждое слово, кроме обозначенных буквенными знаками, имеет внутренний потаенный смысл, который передается через особый оттенок произношения — ИНТОНАЦИЮ. В отличие от интонации музыкальной, мы называем ее речевой. В пении она сливается с интонацией музыкальной, поскольку и речевая и музыкальная интонации имеют могучее выразительное средство: ОКРАСКУ голоса — ТЕМБР.

Ф.И.Шалапин, которому, по его словам, этот "секрет" раскрыли выдающиеся русские драматические актеры, определяет это свойство речи как эмоциональную окраску слова. Напомним его высказывание: "Как...звуком изобразить.. настроение того, или иного персонажа, дать правдивую для данного чувства интонацию. Я разумею интонацию не музыкальную, то есть держание такой то ноты, а окраску голоса, которая

ведь даже в простых разговорах приобретает различные цвета" (Ф.И.Шаляпин, изд. Искусство, М., 1960г., ч. 11 "Маска и душа").

И.Г.Асафьев определяет музыкальную интонацию как "тоновое напряжение", а речевую, как средство "музыкального общения людей" (И.Г.Асафьев, "Речевая интонация", изд. Музыка, М—Л, "Музыкальная форма, как процесс", кн.11, 1971г.).

Смысловая интонация в соединении с музыкальной дают надежный ключ к достижению полного и совершенного владения голосом и всем процессом пения.

Что является смыслом вокального искусства, его путеводной звездой? — Выражение мыслей и чувств исполнителя, через художественное единство слова и музыки, воплощенных в художественный образ. Но именно мысль и чувства могут быть переданы полностью только через интонацию. Без нее все слова мертвы, но с помощью интонации они могут достигать потрясающей выразительной силы.

Смысловая интонация является наилучшим организатором всего певческого процесса. При овладении интонационно—смысловым посылом слова, вокальные проблемы разрешаются как бы сами собой. Исходя из этого, мы можем вывести заключение: искусство интонационного посыла слова и развитие смысловой интонации в широкий и мощный распев речи, должно являться **ОСНОВНЫМ ПРИНЦИПОМ** звукообразования в профессиональном народном пении.

Принцип пения от слова, с приоритетом смысловой интонации, это не только способ пения, но и способ мышления, который выстраивается в следующем порядке:

**МЫСЛЬ,
ИНТОНАЦИОННЫЙ ПОСЫЛ СЛОВА,
ЗВУК.**

Певческое дыхание.

Осваивая искусство пения, приходится переучивать, наработанную от рождения, автоматизацию дыхания и разговорной речи.

Жизненное дыхание "воспитано" на ритмичном, равномерном вдохе и выдохе. Вокализация требует протяженного музыкального звука, имеющего тембр, ритм и определенную звуковысотность.

Голос человека может звучать только при наличии воздуха в груди, поэтому во время пения исполнитель осуществляет движение звукового потока, сознательно тормозя выдох и удерживая, как можно дольше, положение вдоха. При этом возникает ощущение напряжения — "опоры" в области диафрагмы. Опору необходимо удерживать постоянно. Поэтому в пении вдох — быстрый, а выдох — медленный и постепенный. Чем прочнее и совершеннее опора, тем плотнее и ярче звучит голос, тем легче им управлять, недаром говорят, что искусство пения есть прежде всего искусство дыхания.

"Секрет" певческого дыхания в его органике: естественности, экономичности и целесообразности. Наиболее целесообразный и экономичный тип дыхания — грудобрюшной (диафрагмальный). Он хорошо закрепляется, в ощущении, следующим упражнением: положите, кисти рук (одна на другую) на область диафрагмы. Быстро и легко вдохните "в руки" и мысленно представляя огонь. Постепенно и длительно "раздувайте" его. Повторите несколько раз. Обратите внимание на напряжение в области диафрагмы и живота (ощущение "опоры"). Сделайте вывод, что во время вдоха диафрагма опускается, выдвигая живот вперед. Заметьте, что чем постепеннее вы "дуете на огонь", тем длительнее выдох. Оставляя небольшой запас грудного воздуха "подновляйте" его быстрыми и короткими полувздохами, и вы убедитесь, что долгое время, почти непрерывно и без усталости, можете "дуть на огонь". При пении механика та же, только подключаются голосовые связки. Смыкаясь, они регулируют выдох создавая давление на грудной воздух сверху. Теперь можно с меньшими усилиями извлекать, вместо воздушной струи, длительный звук и воспроизводить протяжную мелодию.

Опытный певец, во время вдохновенного творческого акта, не замечает механики дыхания, — раз запущенная, она действует самопроизвольно. Певец же лишь ощущает, как грудной воздух, по его творческой воле, чудесно преобразуется в волнующий звук, магически воздействующий на слушателей, поскольку в нем звучат вибрации самой души артиста.

Обучение целостному способу пения как основе методики.

Способ пения, как уже было сказано в предыдущем разделе, прежде всего способ художественного мышления певца. Все остальное только элементы и производные этого целого. Но в практике обучения нередко проблема художественного мышления отодвигается к последующим ступеням развития. Это вызвано тем, что отсутствие вокальной техники создает множество помех при попытке студента что — либо выразить: голос вырывается резко и грубо, неестественная артикуляция мешает осмысленно связать слово (тем более фразу). Диафрагма, при скачке мелодии вверх, вместо того, чтобы опуститься и "принять голос на себя", вдруг, подпрыгивает вверх, выбивая звук и так далее.

Педагог и студент, в начале обучения, вынуждены концентрировать внимание на технической стороне вокализации, выпуская из вида ее смысловую сторону. Это, в свою очередь, вырабатывает у певца "вокальный", а не смысловой образ мышления. (см. "Образ певческого мышления" в разделе "певческая установка"). Слушая свой голос, целиком поглощенный вокализацией, певец забывает о творческой цели. Эта "болезнь" наблюдается у многих вокалистов. Иногда они не могут от нее освободиться, даже достигнув технического мастерства, поскольку в подкорке уже вначале "засело": ГОЛОС — главное. В дальнейшем, если упустить этот момент, у певца вырабатывается уже условный рефлекс голосового мышления.

В обучении народному пению, естественному и характерному по своей природе, этого следует всячески избегать. Именно поэтому, в настоящей методике настойчиво рекомендуется с самого начала взять за основу ЦЕЛОСТНЫЙ способ пения, в котором главным, ведущим началом является не звучание самого голоса, а то, о чем студент поет и что он хочет этим сказать (см. "Разговорный принцип обучения и техника речи").

Для развития художественного мышления и необходимого навыка координации слова и звука, предлагается следующая последовательность усвоения и проработки программного материала.

До начала работы над песней певец должен: осмыслить и прочувствовать ее содержание и характер. Усвоить на память слова и мелодию, полностью освободить мышцы, снимая психические зажимы, и собрать внимание на предстоящем действии.

Только после этого можно приступать к работе:

- 1) В удобном (примарном) голосовом регистре, проговаривать осмысленно и нараспев слова по фразам, добываясь правильной артикуляции и певучести речи.
- 2) Распевать слова на одной удобной звуковысотности, в свободно — разговорном ритме, сохраняя при этом естественность и характерность речи.
- 3) Распевать слова в одной (удобной) звуковысотности в ритме исполняемой песни.
- 4) Переходить к пению с точным воспроизведением мелодии песни и соответственной координацией слова и звука.

Если это не получается сразу, осваивать по фразам, предложениям, куплетам.

Непременное условие: упражнения должны выполняться с *предельной тщательностью, до полного усвоения*. В противном случае проделанная работа окажется бесполезной. После достаточной тренировки, осмысленное пение не составит труда.

В зависимости от подготовленности и индивидуальных свойств студента, усвоение может идти быстрее или медленнее. Что — то уже усвоенное может быть опущено, но принцип пения "от осмысленного слова" должен неукоснительно соблюдаться, поскольку по мере овладения интонационным посылом естественно "сами собой" решаются и другие певческие задачи.

Вдумчивый педагог, наблюдая за пением студента, только помогает ему, приходя на помощь в моменты затруднений. В остальном он должен всячески стимулировать его, пусть еще и несовершенные, но целостные творческие действия.

В медицине есть постулат "не вреди". Оставаясь в силе и для педагога вокалиста (еprawильная постановка голоса, как сказано выше, может погубить голос) в методике вокальной работы, он дополняется правилом: "не мешай". Чрезмерная педагогическая инициатива, волевой нажим на студента в освоении требований, для которых он еще не созрел, лишают студента собственной инициативы и вырабатывают привычку к "натаскиванию".

В дальнейшем, по мере освоения, певческий процесс все более совершенствуется и уточняется в деталях. Однако эти детали и педагогом и студентом должны осознаваться только как части ЦЕЛОГО.

Преподавание пения осложняется тем, что в этом творческом действе много интуитивного, подсознательного начала, которое и придает ему художественную насыщенность и яркость. Именно эту сторону готовыми словами трудно объяснить. Поэтому, все педагоги — вокалисты вынуждены прибегать к образным сравнениям и словотворчеству. Следует напомнить, что злоупотребление этой практикой может привести к своего рода "шаманству", которое запутывает сознание студента.

Наша практика считает целесообразным приучать студента к точной терминологии, научно — обоснованным понятиям. Так, например, говоря о пении "узким", или "тонким" звуком, — тут же переводить эти слова на понятие "высокой позиции". Сравнивая пение со стоном, или плачем — на понятие "мягкой атаки" и так далее. Это развивает ассоциативное мышление певца и помогает лучше управлять голосом.

В процессе обучения педагог должен убедить певца в том, что только триединство:

А) РАСКРЫТИЕ творческой ИНТУИЦИИ и яркого эмоционального начала, заложенного природой в творческую личность,

Б) ВОСПИТАНИЕ художественного ВКУСА, определяющего границы чувства меры,

В) ТЕХНИКА управления голосом, доведенная до автоматизма, — дают ему возможность вырасти в художника — творца.

Обучение пению требует сугубо индивидуального подхода. Как мы уже говорили, каждый певец неповторим по качеству и типу голоса, строению голосового аппарата, способностям, психике. Мало того, — он постоянно находится в физическом и психическом движении. На него влияет все: состояние здоровья, обстоятельства жизни и быта, погода, чужие влияния и т.д. С учетом этого, на каждом занятии педагог должен находить соответствующий подход, в котором неуклонная требовательность и педагогическая настойчивость соединились бы с заинтересованностью в личности студента — его внутренним миром и состоянием.

Между педагогом и учеником должна создаваться атмосфера доброжелательности, доверия и взаимопонимания, поскольку вокально — педагогический процесс, это всегда как бы дуэт ученика и учителя. Результат обучения зависит от согласованности этого дуэта.

УЧИТЕЛЬ, проникая в закрытые створки души ученика, должен чувствовать его, жить его внутренней жизнью и не со стороны, а с позиций исполнителя, приходить к нему на помощь, подсказывая выход из затруднений: "глухо звучит О? Нужно положить корень языка", "Освободитесь от ненужных мыслей. Проще! Думайте о песне, ведите ее. Свободнее, — не нужно стараться. Опустите плечи и расслабьтесь". Если кто — то есть посторонний в классе и студент нервничает: "Успокойся, все хорошо, нужно отключиться от всего постороннего. Мы наедине. С нами — только песня... Ну вот! Так, так, хорошо! Смелее, смелее! — Веди песню... Готовь кульминацию. Эмоции, эмоции! Молодец!" и т.д.

Автор предпочитает обращение к студенту, в процессе работы, на ТЫ. Это вызывает атмосферу доверия и помогает раскрепощению. Вспомним Пушкинское: "Пустое вы, сердечным ты, она, обмолвись заменила"...

Но за этим обращением должна стоять доброта: ведь ученики наверное, самые "кровные" дети, — им отдаешь все свое сердце. Впрочем, недовольство учеником, тем более проборку за небрежность и леность, предпочтительнее выразить через холодное ВЫ. Впрочем, у каждого педагога свои подходы и свой язык.

Какие — то моменты неловкости и несовершенства певческих действий можно на данный момент пропустить, понимая, что это происходит от незакрепленности навыка, но главного пропускать нельзя: зажатости, ненужных гримас, неестественной артикуляции, или позы, лишних движений, чрезмерных стараний, прикрытия гласных, — словом всего, что мешает правильно наладить дело.

Одно из самых важных качеств педагога — педагогическое терпение. Никогда нельзя сердиться на студента, если он чего — то не понимает. Как бы не было это трудно, обязанность педагога снова и снова, без тени раздражения, добиваться взаимопонимания. Но недобросовестность, леность, легкомыслие, неупорядоченность и прочие пороки прощать нельзя. Нужно бороться с ними всеми допустимыми педагогическими средствами, воспитывая в студенте человека и ЛИЧНОСТЬ.

Как видим, обучение народному пению дело тонкое и сложное. Сложность его в полной простоте и естественности, которая говорит о высокой культуре народного пения. Чтобы понять и прочувствовать это искусство во всей глубине, не хватит целой жизни.

Сознавая свою ответственность, не только студентам, но и педагогам необходимо уточнять и пополнять свои знания, общаясь для этой цели и с первоисточником.

Преподавание народного пения обязывает педагога к всесторонней компетентности: пониманию специфики народного творчества и исполнительства, общих законов вокального искусства, музыки, психологии, педагогики и пр. Однако профессия педагога – вокалиста требует и особой педагогической одаренности.

Далеко не каждый, даже выдающийся исполнитель, может стать хорошим педагогом. Главные качества в этом деле: вокальный слух, который позволяет объективно слышать звучание голоса, точно определять причины дефектов звукообразования и способы их устранения. А так же способность разгадывать индивидуальность каждого ученика.

Талантливым певцам, в педагогике, как это ни странно, может мешать их собственная яркая индивидуальность и собственные, свойственные именно этой личности, ощущения. Например, великий Карузо говорил, что он имел одного ученика и тому "испортил" голос.

Разумеется, что когда совмещается в равной степени, талант исполнителя и педагога, мы встречаемся с идеальным вариантом.

Преподавателю пения не обязательно иметь профессиональный голос, но он ОБЯЗАН владеть искусством пения в такой степени, чтобы уметь показать ученику, как надо и как не надо петь, имея в этом деле собственный опыт.

Автор рекомендует обучать не по принципу "НЕ делай так", а по принципу "ДЕЛАЙ так": ибо отрицание НЕ затормаживает мышление, поскольку психика отторгает его, как команду принудительную. И, наоборот, команда "ДЕЛАЙ так", после убедительного разъяснения, дает импульс нужному действию.

Мы настойчиво предостерегаем также против лишних движений верхней губы. Л.Л.Христиансен в своей работе даже требовал, чтобы верхняя губа была НЕПОДВИЖНА. Выражая с ним полное согласие, мы можем здесь лишь добавить: за исключением звуков, в формировании которых она непосредственно участвует О, У, Ю, Б, М, П, Ф.

Система распеваний

Распевания являются необходимой составной частью обучения пению. Система распеваний дает возможность целенаправленного, избирательного и последовательного развития вокальной техники, музыкальности и артистизма. Распевания — наилучшая форма прочного закрепления основных певческих навыков. Это относится к долгосрочным задачам. Помимо этого, распевания имеют и разовое назначение: создания творческого тонуса и приведение голосового аппарата в рабочее состояние.

Распевания позволяют избирательно останавливаться на отдельных элементах вокальной техники, тренировать их до автоматической привычки, постепенно расширяя диапазон технических навыков. Это дает возможность певцу более свободно преодолевать вокально – технические трудности репертуара, уделяя главное внимание артистизму и раскрытию идейно – художественного содержания исполняемого произведения.

Однако несмотря на то, что мы сделали акцент на вокально – технической стороне распеваний, технические задачи не являются самоцелью, превращающей работу над техникой в сухое школярство. Технические элементы нужно как бы "вплетать" в образный строй, развивая способность образных ассоциаций и образного мышления студента, преобразуя таким образом освоение узко – технических трудностей в увлекательную игру поисков прекрасного.

Исходя из этого, следует подбирать и систематизировать упражнения по степени трудности, учитывая при этом уровень подготовки и индивидуальные особенности студента. Каждое вокальное упражнение, за отдельными исключениями, должно содержать выраженную в словах мысль, или подтекст, развивающий воображение учащегося, например, на тему: "что бы это значило?" Мил головушкой встряхнул, повернулся и вздохнул... и т.д.

Итак, значение распеваний не однозначно. С физиологической точки зрения это как бы разогрев, раскачка голосового аппарата, приведение его в состояние движения и способности к целенаправленной и длительной вокальной работе.

Распевания повышают общий тонус организма певца, вызывают состояние творческого возбуждения и стимулируют творческую активность.

При постоянной тренировке голоса, на систематически чередующихся вокальных упражнениях, развивается условный рефлекс готовности к длительной, систематической, полноценной работе, что является необходимой предпосылкой профессионализма.

В распеваниях прежде всего необходимо добиваться координации слова и звука, позволяющей певцу осуществить синтез разговорной и музыкальной речи, который отличает искусство пения от всех других музыкальных искусств. Это чудо природы дано человеку для высочайшего духовного общения, но за этим стоит упорный, систематический, неустанный труд в овладении прекрасным целым, состоящим из множества деталей. Каждая из них является звеном непрерывной цепи одухотворенного творческого процесса пения. Поэтому при исполнении не только вокального произведения, но даже простейшей попевки, необходимо развивать видение цельного образа.

Процесс познания, как известно, состоит из анализа и синтеза. Во время обучения пению возникает необходимость анализировать и осмысливать значение каждой детали для того, чтобы научиться ею пользоваться. Однако никогда не следует терять чувство целого — синтеза, которое подсказывает покоющему место и роль детали в нем. Ведь на практике, нередко, не только студенты, но и сами педагоги (особенно неопытные), добиваясь усвоения какого-либо навыка и увлекаясь частным, теряют чувство целого. В результате певец, овладевая поочередно деталями, не может связать их вместе. Например, добиваясь открытого, распевного произношения гласных звуков в процессе пения, он вынужден, до приобретения автоматического навыка, контролировать каждый из них. Однако нужно научиться это делать, как бы по второму плану. В центре внимания должно оставаться смысловое значение слова, фразы, предложения, вытекающее во взволнованный поэтический рассказ.

В методике обучения академическому пению распевания практикуются преимущественно на вокализации. В нашей методике (как мы уже говорили) с самого начала ставится цель обучения ЦЕЛОСТНОМУ, РАЗГОВОРНОМУ СПОСОБУ пения. В этом способе открытая, выразительная, распевная и интонационно — окрашенная речь является ведущим смысловым началом.

Вокализация при этом не ущемляется. Приоритет смыслового начала открывает канал для свободного движения голосового потока, т.к. осознанная смысловая задача, при естественной, пластичной и отчетливой артикуляции, становится движущей силой целостного процесса пения.

Так, например: кантилена, достигнутая на вокализах, при встрече с речевыми затруднениями, тотчас разрушается, и наоборот, в распевной, открытой и выразительной разговорной речи уже заложены основы кантилены. Вспомним, что деревенские женщины часто говорят как поют и поют, как говорят. То же самое наблюдается и у драматических актеров старой школы, которые, как мы знаем, оказали огромное влияние на формирование артистической индивидуальности великого Шаляпина. Вот как он рассказывает о своей встрече с Мамонтом — Дальским по поводу исполнения роли Мельника из оперы Даргомыжского "Русалка", которая, как чувствовал сам Шаляпин, ему не удавалась:

— "Прочти текст роли, как ее у вас поют, вот хотя бы эту арию на которую ты жалуешься".

Я прочел. Все правильно, с точками, с запятыми — и не только с грамматическими, но и логическими придыханиями.

Дальский прослушал и сказал: "интонация твоего персонажа фальшивая — вот в чем секрет. Наставления и укоры, которые Мельник делает своей дочери, ты говоришь тоном мелкого лавочника, а мельник — степенный мужик, собственник мельницы и угольев".

...Как иголкой, насквозь прокололо меня замечание Дальского. Интонация, окраска слова — вот оно что.... значит... в правильной интонации, окраске слова и фразы — вся сила пения. (Ф.И.Шаляпин, "Маска и душа", М., В.О. Союзтеатр, 1989г.).

Так гениальный Шаляпин, вскормленный народными певцами, одолевший, с помощью замечательного педагога и музыканта Усатова, вокальные премудрости оперного пения, путем мучительных поисков и артистического опыта постиг искусство синтеза СЛОВА и ЗВУКА

В зависимости качества звучания голоса от характера и чистоты произношения, автору этой работы помогла убедиться встреча с фольклорной группой в селе Пинега Архангельской области. Я просила каждую певицу напеть в микрофон по куплету одной и той же песни. Запись зафиксировала, что у всех певиц было удивительно точное

ощущение стиля, характера и темпо—ритма песни, которая исполнялась на местном диалекте, в одной вокальной манере. Но качество вокализации оказалось у всех разным. Это влияло положительно или отрицательно на качество общего ансамблевого звучания: при глубоком произношении у певицы более глухо, как бы в затылке, звучал и голос. При зажатой челюсти и пении "сквозь зубы"— напряженно и резко. И наоборот, при хорошем звучании голоса наблюдалась хорошая артикуляция, близкое и естественное произношение.

Осознание приоритета речевого начала необходимо не только с точки зрения вокальной техники, но, главным образом, для более глубокого осмысления самого искусства пения, как искусства духовного, емкого и многогранного. Оно зарождается в глубинах человеческого мозга и управляется посылами, идущими из коры головного мозга и его подкорки. Подкорка как бы кладовая творческих запасов человека, в которой таится "огромная мощь неосознанного". Кора головного мозга — источник логического действия. Как мудрый наставник, она "воспитывает" и направляет интуицию, а в нужный момент, автоматически выдает импульсы необходимых действий. В пении это выражается соотношением сознания и эмоции. Сознание закодировано в буквенных и нотных знаках, сюжете и форме произведения, оно же освещает путь эмоции, раскрывающей глубины содержания произведения, его внутренний смысл — "подтекст". В этом содружестве кроются неограниченные возможности интуитивных озарений и творческих всплесков.

Усвоение идеи и содержания произведения — первый и главный момент обучения. В распеваниях все должно начинаться с осмысленного слова, за которым картина, настроение, возникающие в воображении поющего. Благодаря правильной, пластичной артикуляции, во время пения, звук голоса певца беспрепятственно летит навстречу слушателям, а сам певец приобретает свободу и легкость владения голосом.

ТРИЕДИНСТВО искусства пения.

Пение соединяет в себе три искусства: драматическое, музыкальное и вокальное. Драматическое искусство воплощается в слове и несет основную смысловую нагрузку. Сила и емкость слова, многомерность значений — явных и скрытых (подразумеваемых) включает в себе огромный заряд драматургической силы, необъятность выразительных интонаций, которые передают тончайшие оттенки чувств, настроений, переживаний. В поэтическом слове гармонично воссоединяются интеллект и интуиция. Но, помимо этого, оно еще и музыка. Сущность поэзии вдохновенно выразил О.Мандельштам:

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
А потому всего живого
Ненарушаемая связь.

Музыкальное искусство для певца живет в мелодии и музыкальном сопровождении — инструментальном, хоровом, оркестровом. Мелодия это собственно сама песня — царица музыки, ее душа. Но исполняя голосом только мелодию, певец должен слышать и чувствовать темпо—ритм, с пульсацией метрических долей, лад, гармонию и их внутреннюю жизнь в песне.

Голос человека — живой, одухотворенный инструмент, находящийся внутри его организма. Он не только воспроизводит мелодию во всей ее красоте и мелодическом богатстве, но и окрашивает смысловые интонации словесного ряда, выявляя его глубинную суть.

Объединяя все это, певец создает поэтический ОБРАЗ произведения, который дополняется и подчеркивается мимикой, жестом, костюмом, прической, гримом, манерой сценического поведения. Здесь должны быть рассчитаны и продуманы: поза, наклон или поворот головы, направление взгляда — все, от первого до последнего мига. Рассчитано, проиграно, но... "забыто" и рождено на сцене вновь движением души артиста. Это и есть конечная цель исполнителя — гармония СИНТЕЗА трех великих искусств.

Каждое из них представляет собой САМОЦЕННОСТЬ, но в пении они не могут существовать друг без друга, а вот слияние их в нерасторжимое единство — задача сверхсложная. Она требует от певца множественных и непривычных координаций. У начинающего или неумелого певца слово, голос и музыка все время мешают друг другу. Неуклюжие попытки соединить их вместе приводят в отчаяние нередко не только студента, но и педагога. Перед последним стоит нелегкая задача найти самый простой и результативный путь обучения этому прекрасному и сложному искусству. Настоящая работа и предназначена для этой цели.

ТЕХНИКА ПЕНИЯ.

Как известно, работа над музыкальным произведением начинается с его разбора и разучивания. Музыка и слова должны быть прочно усвоены и воспроизводиться по памяти. При исполнении песни певцу приходится преодолевать значительные вокальные трудности, но еще большие затруднения возникают, как мы знаем, при координации вокала и произношения слов. В силу этого, распевания и упражнения должны быть направлены прежде всего на закрепление в сознании певца единого понятия и ощущения СЛОВО—ЗВУКА, как бы ГОВОРЯЩЕГО ЗВУКОПОТОКА, — доведение смыслового и мышечного ощущения слово—звука до автоматизма, — условного рефлекса ЦЕЛОСТНОГО СПОСОБА пения, где слово и звук, ведомые смыслом, НЕРАЗРЫВНЫ.

Для начинающих, или приученных к резкому и крикливому пению, целесообразны вначале отдельные упражнения в вокализации и распеве слов (далее обозначенных как разговорные упражнения)

Упражнения в вокализации.

Даже профессиональные певцы долго и упорно добиваются плавного, непрерывно льющагося звука — КАНТИЛЕНА. В народном пении синонимом кантилены — "ГОЛОШЕНИЕ". Оно происходит от слова голосить, подавать голос. Мы будем прибегать к этому термину в дальнейшем, поскольку он ближе к природе и специфике народного пения. Голошение подразумевает длительную, динамичную и плотную подачу звука, аналогичную плачу, гудению, мычанию, вою, звучанию духовых инструментов.

При освоении голошения уместно использовать живые игровые моменты: мычание, плач, гудение, имитацию звучания жалеики и т.д. При этом следует обратить внимание певца на возникновение естественного напряжения диафрагмы — "опоры" звука и, связанного с ним, выпячивания брюшной стенки, на грудной резонатор, как основной источник звуковой мощи и тембра, на динамику звуковедения. Затем можно переходить к простейшим попевкам.

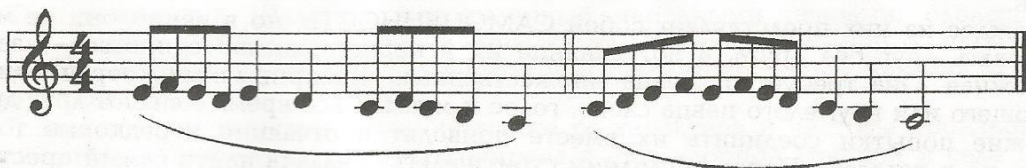
Упражнение А



Перед упражнением необходимо расслабиться, свободно "отпустить" нижнюю челюсть (в этот момент певец почувствует, что она была зажата). Исполнять — плакать, гудеть, держа в уме букву "У", но не форсировать произношения (губы и зубы должны быть разомкнуты). Постепенно увеличивать длительность и интенсивность подачи звука, но ни в коем случае не НАПИРАТЬ на голос СНИЗУ. Концентрировать внимание на плавном движении звука вперед, которое должно поддерживаться столь же плавным давлением на диафрагму СВЕРХУ. Это действие должно быть свободным и естественным, без старания "делать" звук. Нужно избегать подталкивания голоса при переходе от звука к звуку, не произносить на каждом звуке букву "У". Должен быть единый непрерывный звукопоток и одна буква "У", произнесенная вначале и энергично пропеваемая до конца. Если не получается нужного результата, — упражняться в голошении на одной удобной звуковысотности, затем снова вернуться к первому упражнению. Вариации упражнения могут быть разные (см. ниже), но смысл их один и тот же:

вар. "а"

вар. "б"



вар. "в"

вар. "г"



После упражнения можно переходить к голошению мелодии знакомой песни, или припевки:

Упражнение Б

вар. "а" — Вилегодские припевки. Исполнять по предыдущему способу, мысленно представляя слова: *Я на Виледь на реку*



Я на Ви-ледь на ре- ку хо - ди- ла у - мы- ва- ла- ся, ка -
бы не Ви-ледь не ре- ка я вся ис-тос- ко- ва- ла- ся.

вар. "б" — песня "В Воскресенье я на ярмарку ходила".



В воскре- сень- е я на яр- мар- ку хо- ди- ла. Ве- ре- тен- це се- бе я ку- пи- ла.

Примечание: подтекстовано как пишется, но произносить слова нужно "как поется", с учетом необходимых во время пения переносов согласных звуков:

"Ви-ле-Дь-На-ре-ку", "Во-СКРе-се-Нье...я-РМа-РКу"

РЕКОМЕНДУЕТСЯ во ВСЕХ дальнейших упражнениях до пения написать слова так, как они поются — с переносом согласных звуков. Это ускорит освоение этого НЕОБХОДИМОГО навыка.

Утвердившись в голошении, почувствовав его всем организмом, певец может перейти к разговорным упражнениям в примарной зоне. Задача этих упражнений — помочь студенту "познать самого себя" — почувствовать индивидуальность своей разговорной манеры и интонации, объективно (как бы со стороны) услышать тембр своего голоса. Ведь, как уже говорилось выше, человек себя плохо знает, певец тем более: он слышит свой голос "изнутри" — внутренним слухом. Но внутренние слуховые анализаторы чаще всего "обманывают". Доказательство этого — неприятие собственного голоса услышанного впервые в звукозаписи, который кажется "чужим" и неприятным.

Объективно, одним из лучших свойств певческого голоса является, как известно, его "полетность", которая возникает при близком, свободном и высокопозиционном посыле звука вперед, к слушателю. Однако самому певцу полетный звук слышится "сзади", поэтому и голос кажется ему более глухим и слабым. При помощи педагога и аудиозаписи, он, с трудом, приучается слушать себя объективно ("со стороны") и привыкает к новым слуховым и мышечным ощущениям.

В речевых упражнениях, прежде всего, следует стремиться к достижению пластики речи, приобретению навыка естественного распевного произношения, наблюдаемого, как уже говорилось выше, у деревенских жителей и хороших актеров старой школы. Напомним, что впечатление живой разговорной речи во время пения должно создаваться путем переучивания привычной, разговорной речи в певческую.

Помня, что "повторение мать учения", вернемся к тому, что нам уже "понятно" из предыдущего (см. введение). Как говорилось, выше, "певческая речь", в отличие от

разговорной, должна "укладываться" в метроритм мелодии. Здесь возникает непривычная для бытовой слитной скороговорки протяженность гласных (особенно неударных) и необходимость в переносе согласных (вместо меч — та ме — чта и т.д.). До наработки автоматического навыка старая разговорная привычка срабатывает быстрее, чем певец успеет сообразить, как надо. Выход только один: наработать новые координации до автоматизма ежедневной, упорной тренировкой.

Как ни странно, но певцы обычно пренебрегают этой "нудной" работой. Иначе дело обстоит у инструменталистов. Пианист, например, осознает необходимость тренировки пальцев для развития в них должной гибкости и виртуозности, т.к. без этого он не сможет хорошо играть. Аналогично и певец обязан тренировать свой артикуляционный аппарат, в первую очередь — язык, до виртуозности, поскольку вялый, малоподвижный ("ленивый") язык является причиной косноязычия и главным препятствием при пении.

В обычной разговорной речи люди не думают о возможностях своего языка — его гибкости, энергии, пластичности. Благодаря этим свойствам, он способен принимать любую форму, для отчетливого произношения различных звукосочетаний. Певцу же совершенно необходимо почувствовать и понять свойства своего языка. С этой целью рекомендуются следующие упражнения.

1. Вытянуть язык вперед и попытаться достать его кончиком свой подбородок. Вернуться в исходное положение и повторить несколько раз.

2. Провести кончиком языка по твердому небу от верхних зубов к мягкому небу, затем втянуть язык в глотку. Соединить оба упражнения и проделать несколько раз.

3. Играть "в прятки": быстро высовывать язык и "прятать" его внутрь рта.

4. Упирается языком в нижние зубы и с силой выталкивать их вместе с нижней челюстью вперед. Закончить упражнение зеванием, ощущая при этом, как открывается глотка. Позевать несколько раз и убедиться, что при позыве к зеванию начинается энергичное движение языка и нижней челюсти вперед и вниз, в результате чего полностью раскрывается зев. То же самое происходит при подготовке к пению.

5. Последовательно выполнить:

а) "Дразнясь" показать язык, вытянув его как можно дальше вперед;

б) в этом положении собрать его переднюю часть в "ложечку";

в) "спрятать ложечку" в рот, упираясь ею в основание нижних зубов.

Слитно проделать несколько раз.

6. Приложить язык к твердому небу и вибрировать, подражая мурлыканью кошки. Вибрировать на букву Р, затем поиграть в скороговорку: "роза, роза, роза лен".

7. Кончиком языка упруго и поочередно прикасаться к основанию верхних зубов передней части, середине и задней части твердого неба, после каждого касания возвращая язык к основанию нижних зубов.

8. Энергично произносить согласные звуки, постоянно возвращаясь к гласному А и упираться при этом языком в основание нижних зубов. Начиная с задненебных произносить в следующем порядке: Х-А, К-А, Г-А, Н-А, Д-А, Ж-А, З-А, Б-А, В-А, М-А. Те же согласные произносить возвращаясь на букву Ы, Е, И, О, У. Стараться ОЗВУЧИВАТЬ согласные. Пропевать каждый слог (ха, ка и т.д.) слитно, не поднимая языка, при помощи нижней челюсти.

9. Произносить, не поднимая языка, следующий ряд йотированных гласных, начиная с фонемы И: И-ЙЕ-Я-ЙО-Ю. Постепенно ускорять темп, подражая стуку колес поезда и акцентируя фонему Я.

10. Произносить гласные А, О, У с различными интонациями: удивления, изумления, испуга, радости, утверждения, вопроса, угрозы и т.д. Убедиться, что интонация содержит в себе не ограниченные выразительные возможности.

11. Положить язык, упираясь его кончиком в основание нижних зубов. Произносить быстро, легко, с малой амплитудой различные звукосочетания типа: КА-Ка-КА-КА, МА-МА-МА-МА, ДА-ДА-ДА-ДА, ГА-ГА-ГА-ГА, ЛА-ЛА-ЛА-ЛА. Делать это на интенсивном голошении.

Выполняйте упражнения преимущественно за счет естественных движений нижней челюсти. Импровизируйте, придумывая новые звукосочетания.

Играйте, "выплясывая" языком:

"Раздайся народ меня пляска берет", "роза, роза, роза, лен, роза, роза, роза, ен",

"Раздайся народ — меня пляска берет,

Роза, роза, роза, лен,

А сегодня я влюблен" и т.д.

Упражнения в распеве речи.

1. Распев речи на произвольной звуковысотности.

Основные требования: плавное, естественное, непрерывно льющееся и осмысленное произношение, с выявлением смысловой интонационной окраски. С этой целью студенту предлагаются домашние задания: придумывать и многократно проговаривать на распев различные фразы и предложения, соответствующие какой либо жизненной ситуации, например: "погулять бы сейчас в лесочке"... "Ну и где ж ты, подружка гуляла?", "Сто лет не была в театре!", "Неужели ты не знаешь, что Маша вышла замуж?", "Лена, Лена! Где твоя улыбка?" Вспомнить любимые стихи :

Итак, она звалась Татьяной!
Ни красотой сестры своей,
Ни прелестью ее румяной
Не привлекла б она очей."
(А.Пушкин, "Евгений Онегин")

Здесь предоставляется полная свобода фантазии и импровизации. Главная задача студента — найти себя, понять свое естество, выразительные возможности своей речи, тембр своего голоса и, на этой основе, овладеть координацией слова и звука. Студенту в этой работе следует проявить упорство, так как при вокализации часто теряется ощущение естественной разговорной речи и голос становится неуправляемым.

2. Распев слов на фиксированной звуковысотности.

Слова пропеваются на звукопотоке в фиксированной звуковысотности, удобной тесситуре, равномерном метро-ритме. Главное внимание на словозвук, как единое целое. Тренироваться до ощущения "говорящего звукопотока".

В классной работе педагогу необходимо следить за соблюдением логики речи: волевым распевом смысловых (ударных) гласных, "скороговорочным" — неударных. Однако следует опасаться превращения этой работы в сухое и нудное школярство. Основная цель — помочь студенту понять и ощутить музыку речи, полюбить ее до такой степени, чтобы тренинг превратился в художественную потребность и наслаждение. При этом основное внимание должно быть уделено выявлению самобытной РЕЧЕВОЙ ИНТОНАЦИИ, которая в пении, соединяясь с интонацией музыкальной, является началом всех начал.

Помимо переноса согласных звуков (главный камень преткновения в распеве речи) затруднения возникают при неудобных для произношения звуко сочетаниях типа: ГРО-ма-ДНЫ-й, го-ЧКА, ВСТРЕе-ча, ГРЕе-ча, и моло-ДЧИ-к и др. В таких случаях помогает прием народной огласовки согласных. На примерах педагог разъясняет технику и уместность приема огласовки, которая не только помогает петь, но и является элементом характерной народной "игры" словом и звуком. Задаются домашние задания на огласовку текста типа: "вдоль по улице молодчик идет" — /вдо-ли, мо-ло-д/ы/-чи-к/ы/-де-т/, "на нем бархатный кафтан" —/не-м/ы/ ба-р/ы/-ха-т/ы/-ны-й/и/ ка-ф/ы/-та-н/ и т.д.

Огласовку следует применять очень деликатно, без утрирования. Согласный звук должен быть лишь слегка — естественно и красиво, подзвучен оттенком добавленного гласного, совершенствующего музыку речи в подвижных и быстрых (плясовых, игровых) песнях и частушках.

Артикуляционные препоны всегда возникают при скованной, малоподвижной нижней челюсти, которая тормозит движение, в то время как музыка и словесный ряд, слитый с нею, требуют непрерывного движения мысли и чувства заключенных в СЛОВОЗВУКЕ, поэтому и пение есть непрерывное движение словозвуча. Но здесь требуется виртуозная подвижность нижней челюсти, которая, как уже упоминалось, в известной мере, должна брать на себя работу языка. Напоминаем, что в разговоре язык постоянно находится в движении. Во время пения он должен лежать в ложе нижней челюсти, фиксируя музыкальную длительность гласных звуков и производить минимум движений вверх и вниз, мешающих прохождению звукопотока (на буквы "х", "г", "к", "р", "ж", "з", "л", "н" и др.).

В таких случаях, нижняя челюсть, вынося вместе с языком гласные звуки вперед, тотчас возвращается назад, подводя язык для произнесения следующих звуков и так непрерывно: назад — вперед, назад — вперед. Как хорошая вязальщица, он как бы вывязывает петли парных гласных и согласных звуков в словесный смысловой ряд.

В результате достаточной тренировки язык и нижняя челюсть приобретут необходимую энергию, подвижность и пластичность. Разумеется эти действия, как и остальные в пении, должны быть целесообразны, экономны и ЕСТЕСТВЕННЫ, в соответствии с фонетикой и логикой речи.

Подготовительные упражнения нужны не только плохо подготовленным, но и опытным певцам, как для преодоления препятствий и неудобств, связанных с неточной артикуляцией, так и для более глубокого понимания, освоения и совершенствования "разговорного" принципа пения, поскольку это не только техника, но и образ мышления.

Однако и здесь нужен индивидуальный подход: у каждого поющего есть свои "плохие" или "неудобные буквы", следовательно, именно они требуют большей тренировки. При естественном, отчетливом и энергичном формировании гласных, все "буквы" становятся "хорошими". Исправляя дефекты речи — природные, или наработанные, следует тренироваться длительно и систематически, с интересом и увлечением, придумывая, или извлекая из практики, самые сложные словосочетания. Например: "я страдала, страданула, с моста в речку сиганула", "я с Егором под углом простояла семь ночей, не для ласки и любви, для развития речей." Можно взять сборник частушек и найти любые нужные слова.

При тренировке следует наслаждаться звуковой игрой, полюбить слово, таящее в себе беспредельные возможности самовыражения.

Упражнения рекомендуется выполнять в спокойном темпе, равномерном ритме, концентрируя все внимание на скоординированный слогозвук. Формулу "СЛОВОЗВУК" советуем повторять как можно чаще, т.к. это помогает глубинному проторению в центральной нервной системе и, тем самым, способствует формированию установки для необходимых действий в будущем.

Распевания на мелодических попевках.

В пении, как и в любом осмысленном действии человека, энергетические усилия — послы, сменяются "отдыхом" — инерционной фазой. Затем следует подготовка к новому послы и т.д.: подготовка, послы, отдых, подготовка, послы, отдых... — до конечной цели. Например, ходьба: сначала человек определяет цель — куда он идет, затем, поднимает ногу, чтобы сделать первый шаг (подготовка), ставит эту ногу впереди, перенося на нее тяжесть тела (энергетический послы), поднимает другую ногу, делая то же самое и т.д. Если ему приходится преодолевать препятствия — идти в гору, подниматься по лестнице, он вынужден прилагать большие энергетические усилия. Однако в любом случае каждая нога у него по очереди работает и отдыхает в движении. Это обеспечивает идущему возможность длительной и непрерывной работы.

Рассмотрим другой пример: человек катит коляску. Он берется за ручку, подаваясь вперед (подготовка), делает энергетическое усилие, плавно толкая коляску вперед. После этого, коляска, по закону инерции, сама катится вперед, а человек, отдыхая, идет держась за ручку и т. д.

Дирижер: делает взмах рукой — ауфтакт (подготовка), с энергией отмечает сильную долю, волнообразным инерционным движением рука отмечает слабые доли (отдыхает), снова взмах, снова энергетическое усилие.

В пении тоже действует физический закон инерции. Вопрос только в том, как почувствовать его органику и применить в певческом процессе? Рассмотрим нижеследующий пример.

Упражнение 1

Вар 1. Распевно, задумчиво.



Не - бы - лы сне - га, во чис - том по - ле.

Характер мелодии задумчивый, распевный.

Певец должен почувствовать настроение, представить картину, ситуацию, дальнейшее развитие событий и свое отношение к ним.

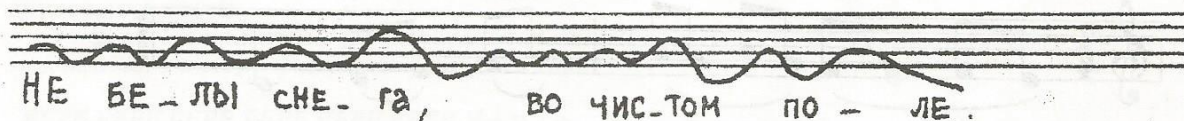
После этого можно приступать к исполнению. Напоминаем, что начинать следует в примарной зоне (тональность в примере дана условная). Если попевка не вызывает

затруднений, расширять диапазон: повторять упражнение, поднимаясь и опускаясь по полутонам. При возникающих голосовых затруднениях, связанных с регистровыми переходами, разъяснить технику соединения регистров. Напомним, что в предлагаемой методике взят за основу принцип ЕДИНОГО голоса, который предусматривает соединение грудного и головного звука в естественной пропорции на каждом звуке диапазона.

Она определяется свободой и естественностью звучания голоса, возникающей при наличии высокой позиции звука и открытого грудного тембра. При затруднении, студент может "поискать" свой естественный голос, проговаривая, на данной звуковысотности слова попевки или другой привычной скороговорки.

В удобной тесситуре, вокальные затруднения у певца чаще всего связаны с отсутствием надлежащей координации слова и звука. Поэтому, при исполнении попевки, песни или другого вокального произведения, помимо ощущения темпа — ритма, студент должен ориентироваться на логику речи и волевой распев ударных смысловых гласных. В данном упражнении логические ударения падают на гласные звуки в 1,3 и 5 слоге — *Е, Ы, А*. Кульминация приходится на последний звук. Это настолько очевидно, что теоретически понимается сразу. Напомним, что в разговорной речи мы не задумываясь выделяем (растягиваем по смыслу) ударные гласные. В речевой скороговорке неударные гласные укорачиваются, сливаются, как бы "съедаются". Например фраза "мне очень не хочется" звучит приблизительно как "мнЕОчнЕхОцца". В пении неударные, связанные с музыкальным ритмом, нередко звучат дольше ударных. В этом случае привычный разговорный рефлекс опережает усилия певца совместить слово с музыкой. Внимание последнего раздваивается: он "теряет" то одно, то другое — слово, звук, музыкальный ритм.

В этом случае помогает графическое представление движения слово — звука. Неударные гласные представляются в виде маленьких волн, относительно сильные — большей волной, главная кульминационная гласная, в виде самой большой волны:



После этого можно спеть вариант попевки, представляя ее в виде волнообразного движения, согласованного с пульсацией метрических долей

Вар.2

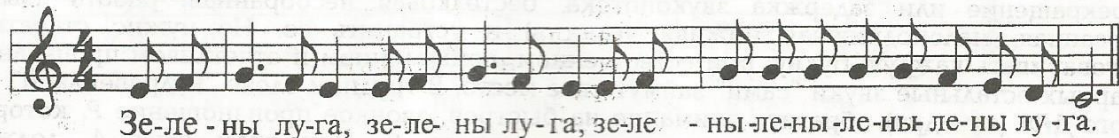


Рекомендуется рисовать эту воображаемую волнообразную линию рукой в воздухе, на стене, на любой поверхности, строго следуя слово — звуку, по плавной волнообразной линии мелодического рисунка.

Возникающее ощущение словозвуковой волны помогает развитию общей нервно — мышечной координации и дает хороший практический результат.

Упражнение 2.

Весело, живо.



Осваивать упражнение в умеренном (удобном) темпе, постепенно доводить до быстрого.

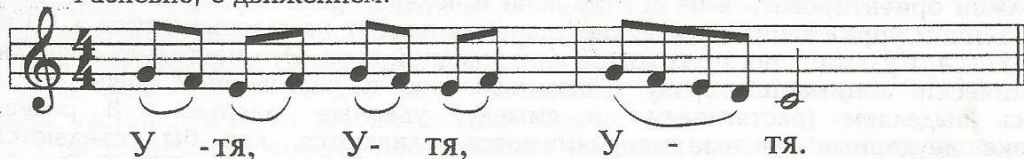
Помогает развитию подвижности голоса и выравниванию гласных: близкого, открытого *Е*, задненебного *Ы*, высокопозиционного, округлого *И*, *У* и открытого *А* (в слове *НЫ* звук *Ы*, сохраняя свою форму в зеве, произносится как звук *И*).

Вначале полезно произнести слитно, отчетливо, с фиксацией гласные *Е-ЫИ-У-А*. Добиться непрерывного движения языка и нижней челюсти, как единого целого. Собрать язык и упираясь им в основание нижних зубов, почувствовать его энергичное движение вперед.

Обратите внимание, как глубоко раскрывается зев на гласный *Ы*, активизируется и поднимается мягкое небо на звук *И*. Как активным движением вперед и вниз полностью открывается фонема *А*, при сохранении открытого зева и активного мягкого неба. "Поиграйте" в это упражнение на фиксированной звуковысотности, до полного усвоения. Затем можно распевать попевку, соблюдая, как и в предыдущем упражнении, логику речи и динамику словозвука.

Упражнение 3.

Распевно, с движением.



Способствует закреплению высокой позиции звука и выравниванию узких и широких гласных.³

Если упражнение сразу не получается, можно предварительно пропеть его в умеренном темпе на звуке *У*, следя при этом за непрерывностью звукопотока. Затем осмысленно пропеть попевку со словами, соблюдая интонационный посыл гласных и единство позиции.

Вар. 3



Упражнение собирает звук и артикуляцию, настраивает, как и предыдущее упр., на высокую позицию. При исполнении целесообразно объяснить певцу, что слово, заканчивающееся согласной фонемой, нужно пропеть с добавлением предыдущей гласной: не *НОК*, а *но-ОК*. После этого полезно перейти к попевке противоположного характера — быстрой, скороговорочной, например:

Упражнение 4.

Весело, лукаво.



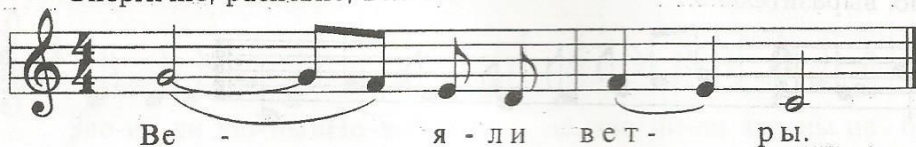
Методические рекомендации: определить смысловые ударные гласные (они падают преимущественно на букву *О*). Сосредоточить внимание исключительно на интонационном послы ударных гласных. Остальные звуки должны пропеваться слитно, как бы сквозь зубы. Распевать попевку вначале на одной звуковысотности. Играть словами, наслаждаясь музыкой речи. При затруднениях выяснить причину (прекращение или задержка звукопотока, бестолковая несобранная, работа языка, скованная, малоподвижная нижняя челюсть) и устранить ее. Не нужно стараться выговаривать каждую букву: при естественном, осмысленном и отчетливом пропевании ударных остальные звуки "сами" займут свое место. В трудном слове "кудрявенькой": на слог *ДРЯ* (ку-дря) обратить внимание на быстрое, звонкое произношение *Р*, которое подготавливает и направляет интонацию ударного *Я*. При этом звук *Д*, должен прозвучать мягко и легко, как бы между прочим.

После того как слова зазвучат легко, играючи, переходить к исполнению упражнения.

³ Напоминаем, что *У* открывается зевком вниз (см. стр. 11),

Упражнение 5.

Энергично, распевно, волево.



Упражнение помогает выработать собранное и отчетливое произношение гласного *Е*.

Фонема *Е* требует энергичного, округленного и собранного произношения (в форме *ЙО*), активной подачи вперед, но одновременно и полного открытия зева на положении *Э*.

(Упрощенная подсказка исполнителю — петь *Е* на *ЙО*, положить корень языка).

Предварительное упражнение: пропевать отчетливо и слитно, как в упражнении 3, на одной звуковысотности в ритме попевки гласные *Е—Я, Ы—И, Е, Ы—И*, до полного усвоения, затем переходить к пропеванию попевки.

Гласные произносить естественно и осмысленно, как в разговорной речи (подразумевая слова), но сохранять внутреннее ощущение открытого зева, достигнутое на предварительном упражнении. Затем переходить к пению попевки со словами. Следить, чтобы сохранялась единая округлая окраска всех гласных и, как в предыдущем упражнении, энергичное, звонкое произношение буквы *Р* в слове "тры".

Если не удастся добиться четкого произношения "широкой" и сложной фонемы *Е*, что бывает нередко, приносят большую пользу следующие упражнения на йотированные гласные.

Они исполняются быстро, энергично и слитно, на удобной, фиксированной звуковысотности.

Если исполнитель не справляется со скорым и четким произношением, начинать медленнее, по мере усвоения ускорить темп:

ЕЕЕЕ, ЕЕЕЕ, ЕЕЕЕ, ЕЕЕЕ, ЕЕЕЕ, ЕЕЕЕ Я— и т.д.

в разных комбинациях: *яе, еея.*

Упражнение 6.

Распевно



Назначение упражнения: тренировка произношения и соединение в единой форме и окраске гласных *ЕАИ* и согласного *Ц* (учитывая, что "тця" произносится как "тца"). Обратит внимание певца на связующую роль нижней челюсти в достижении плавности пения. Затруднения могут возникнуть при распеве буквы *Л*. В этом случае рекомендуется произносить *Л* с минимальной амплитудой движения кончика языка у самых зубов, не теряя нацеленности языка на букву *Е* (как бы "слизывая" слог *ЛЕ*), на фоне общего движения словозвука:

Упражнение 7.

Тепло, задушевно.



Направлено на развитие эмоционального начала, овладение фразировкой и интонационной выразительностью.

Рекомендации: непрерывно вести словозвук. Обратит внимание на связующую роль нижней челюсти, на волевою растяжку звука *У*, подготавливающую трудный слог *ДРЯ* (большая волна: см. упр.1).

Упражнение 8.

(На мотив укр.н.п. "Ой, на гори тай жнейци жнуть").

Распевно, выразительно.



На у - го - ре цве - ла виш - ня.

Это упражнение, как и предыдущее, направлено на развитие образного видения, интонационной выразительности и фразировки.

Главная трудность — соединение регистров в октавном диапазоне. Здесь необходимо следить за строгим соблюдением интонационного посыла всех гласных звуков.

Это обеспечит сохранение высокой позиции и эмоциональной тембровой окраски.

Упрощенные подсказки исполнителю: петь тепло, ласково "проглаживать" каждую гласную сверху — вперед интонационной растяжкой, соблюдать плавность и неразрывность словозвука.

Вначале обычно голос "сползает" с высокой позиции и "катится" в грудной регистр. Артикуляция становится безвольной и бессмысленной, голос — грубым и неуправляемым. Тогда необходимо сосредоточить внимание на смысле слов, точности и отчетливости пропевания гласных, в координации с мелодией.

Особенно следует обратить внимание на фиксацию гласных, т.к. чаще всего затруднения возникают из-за отсутствия этого навыка.

Упражнение 9.

Живо, весело.



Ди-ли динь, ди-ли динь, ди-ли динь, динь, динь, динь, динь.

Назначение — четкость, упругость произношения. Отработка приема аналогичного *pop legato*. Однако в пении этот прием осуществляют исключительно артикуляционными средствами: упругими, отталкивающими ударами языка по согласным, на фоне непрерывного движения звукопотока. Это напоминает движение мяча или камешка, запущенного по поверхности воды. Отталкиваясь от поверхности, они летят по инерции, снова отталкиваясь, продолжают полет. По мере того, как отталкивание слабеет, полет угасает. Отсюда вывод: артикуляционная энергия не должна ослабевать. Обратите внимание также на слог **ДИНЬ**: он замыкается на звуке **НЬ** уже на первой восьмой, но должен звучать на фонеме **НЬ** до конца.

Это упражнение напоминает перезвон колоколов. Упрощенная подсказка — поиграть в перезвон.

Упражнение 10.

Звонко, радостно, скоро.

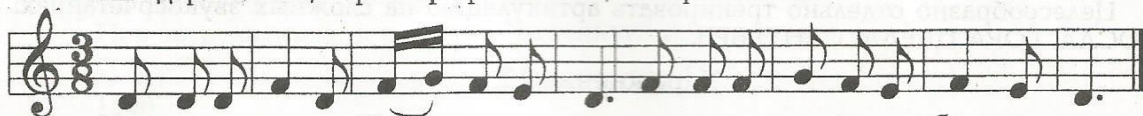


Зве - не - ли зво - ны, зве - не - ли зво - ны.

Исполняется в том же характере, как и предыдущее упражнение. Задачи те же: отработка упругости и четкости языковых ударов. В слове **ЗВЕ** подчеркивается вторая согласная фонема, так как именно на ней, подготавливается интонационная растяжка гласной А. Так же исполняются и другие аналогичные звукосочетания: *мЧа, встРе, гла* и т.д.

Вар.

Темп сдержанный, характер тревожный, тембр темный.

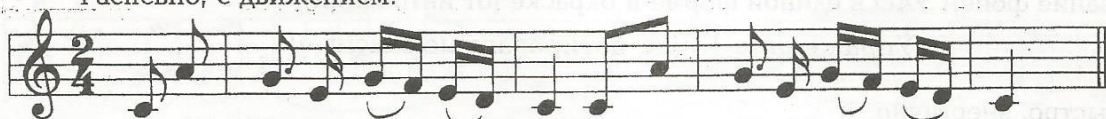


Зво-ни-ли зво-ны Но-вы-го-ро - де, зво-ни-ли зво-ны на - бат - ны - е.

В сочетании с предыдущим упражнением ставится задача создания художественного образа посредством интонации и тембра (игра на контрастах). Внедряются в сознание исполнителя понятия тембровой и интонационной выразительности, их взаимосвязи и ведущей роли в арсенале выразительных средств. Способ исполнения подобен *marcato* и достигается приемом "оттягивания" ударных согласных при собранном и округлом произношении.

Упражнение 11.

Распевно, с движением.



А и я ли мо - ло - да, а и я ли хо - ро - ша.

Назначение упражнения — соединение регистров на больших интервалах.

Суть соединения регистров в том, чтобы на всем протяжении диапазона сохранять связь головного и грудного резонирования, в естественной пропорции на каждом звуке: чем ниже звук, тем больше низких — грудных обертонов, чем выше, тем больше высоких — головных. Но их взаимосвязь должна быть неразрывной. Она, как мы знаем, обеспечивается высокой позицией, которая достигается постепенным округлением и сужением звука, при движении в верхний регистр и интонационно — смысловой (МЯГКОЙ по своей природе) атакой звука СВЕРХУ. Но ведь сужение звука, округление (значит "затемнение", как в академическом пении?) и усиление головного резонирования должны повлечь за собой потерю открытого грудного звучания? — Снова противоречие. Но природа подсказала нам, как его разрешить:

а) при помощи все большего и большего ОТКРЫТИЯ гласных, по мере сужения и округления звука, соответственно усиливается давление грудного воздуха ("звукового столба") сверху вниз на диафрагму.

Чем уже и выше звук, тем больше давление на диафрагму и ниже опора звука. Это, в свою очередь, вызывает интенсивное движение звукопотока. Но, одновременно, должна усиливаться и энергия распева открытых гласных. Проще говоря — энергия СЛОВА должна равняться энергии ЗВУКА, то есть мы опять приходим к понятию СЛОВОЗВУКА.

б) Округление (вертикальное сужение) звука компенсируется полным и глубоким открытием зева и грудного резонатора (вспомним ощущения при сильном, насладительном зевании).

Графически это можно представить в виде треугольника — невысокого, с широким основанием в нижнем регистре и узко вытянутого вверх в высоком, с повышенным давлением на основание.

При мягком интонационном послыле голос будет звучать объемно и мягко, а открытая речь сделает пение живым и естественным.

Осознав механику действия певец о ней уже не думает, он просто вдохновенно поет, поддерживая и усиливая энергию словозвука в соответствии с логикой искусства пения.

В этом упражнении не случайно выбрано сочетание широкой фонемы *А* и узкой *И*. Верхнее *И* настраивает вокальное мышление на высокую позицию и сужение звука. Широкая *А* (но уже настроенная позиционно на *И*) помогает при открытом зеве "послать" и открыть узкую *И*. Напоминаем, что это происходит при активном усилении волнообразной энергии звукопотока и ощущения опоры звука (см. стр. 25).

Это упражнение можно комбинировать с другими словами, например: "у Иванова двора снега выросла гора", "у Ивана на дворе, цвела вишня в сентябре" и т.д. В

этом случае, нужно предварительно, по уже известному способу (распев слов на фиксированной звуковысотности) многократно распевать слова, находя музыку речи и нужную интонационную окраску — удивления, радостного изумления.

Целесообразно отдельно тренировать артикуляцию на сложных звукосочетаниях: ВЫРОСЛА, ГОРА ЦВЕЛА, СЕНТЯБРЕ.

Упражнение 12.

Легко, светло, оживленно.

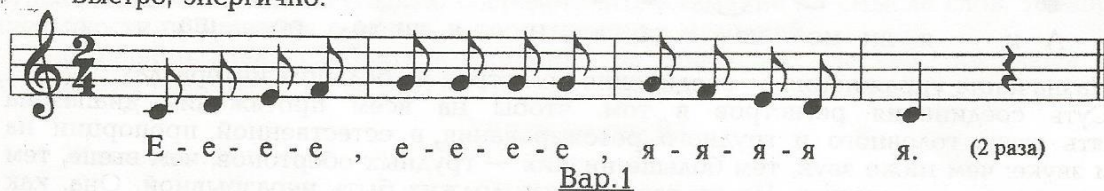


Вью, вью, вью ве-нок, вью, вью, вью ве-нок.

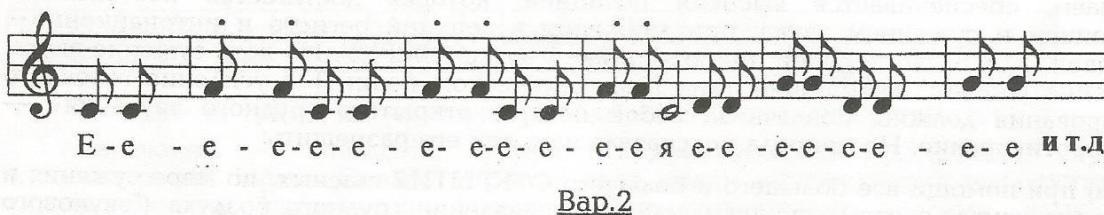
Помимо соединения регистров, упражнение вырабатывает подвижность и гибкость голоса. Главное внимание на динамичное, волнообразное ведение СЛОВОЗВУКА, с сохранением эмоционального настроя и интонации, а так же на пропевание фонем УАО в единой форме и окраске (от интонации).

Упражнение 13 (на йотированные гласные).

Быстро, энергично.



Е - е - е - е , е - е - е - е , я - я - я - я я. (2 раза)
Вар.1



Е - е - е - е - е - е - е - е - е - е - е - е - е - е - е - е - е - е и т.д.
Вар.2



Е - е - е - е - е - е - е - е - е - е - е - е - е - е - е - е - е - е и т.д.

Направленность на активизацию мягкого неба, языка и нижней челюсти.

После необходимой тренировки, дает прекрасный результат. При исполнении следить за экономностью и отчетливостью произношения (мелкой артикуляции) и непрерывностью движения словозвука.

Упражнение 14.

Звонко, радостно, стремительно.



Ди-ли - динь, динь, динь, зве- нят ручь - и. Ди-ли

Характер упражнения тот же, что и в упр.10, но здесь добавляется скачок на кварту и октавное движение вниз. Свободный "разбег" голоса и сочетание фонем в этом упражнении хорошо "выстраивают" высокую позицию и вызывают эмоциональную энергию.

Во время исполнения необходимо следить:

— за своевременным округлением и открытием фонемы И при движении вверх;

— за сохранением высокой позиции и фиксацией гласных при скольжении голоса вниз;
 — чтобы голос не скатывался на низкую позицию, необходимо зафиксировать опору на фонему Я в слове "нят".

При затруднениях, в качестве "разминки" использовать упр.10

Упражнение 15.

15 а)

Эмоционально, с движением.

Зе - ле - на сос - на, на го - ре рос - ла.

15 б)

Зе - ле - на - - - - сос - на на го - ре - - - - рос - ла.

15 в)

Зе - ле - на - - - - - сос - на на го - ре - - - - - рос - ла.

15 г)

Зе - ле - на - - - - - со - сна
на го - ре - - - - - ро - сла.

Эти упражнения чрезвычайно полезны для развития голоса: сглаживания регистров, подвижности и гибкости, собранного и энергичного формирования широкой гласной А на протяжении всего диапазона.

Сложные варианты упражнения рекомендуется давать только после освоения предыдущих.

Упражнение 16.

(русс.н.п. "Уродилась я").

Задумчиво, распевно: с движением.

У - ро - ди - ла - ся я как бы - лин - ка в по - ле, мо - я

мо - ло - дость прош - ла у лю - дей в не - во - ле.

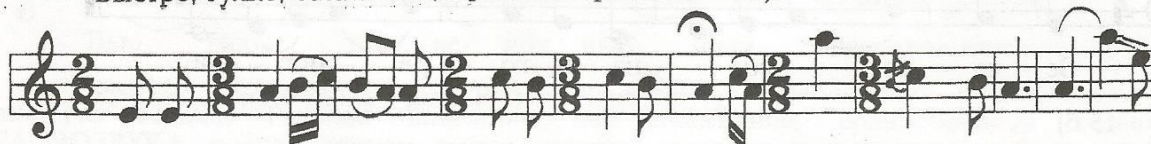
Упражнение суммирует и укрепляет навыки, достигнутые на предыдущих примерах: высокой позиции, соединения регистров, кантилены, единообразного формирования и окраски гласных, координации слова и звука.

Естественность и простота мелодии, ее теплота и задушевность, удобство вокализации способствуют возбуждению эмоционального и певческого тонуса. Мелодия, как говорят певцы, "сама ложится на голос".

Главное внимание здесь должно быть направлено на выявление настроения песни, через интонационно-смысловый посыл гласных и их фиксацию. Рекомендуется осваивать и совершенствовать упражнение по фразам, постепенно соединяя их в единое целое.

Упражнение 17.

Быстро, гулко, зазывно. (нар.песня Брянской обл.).

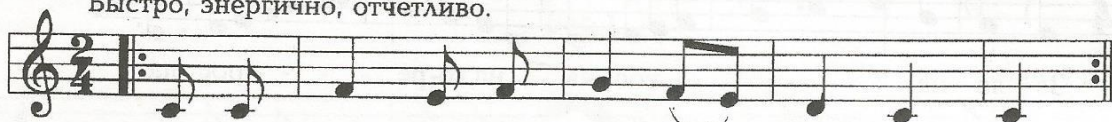


На гря - ной ня-де - ли ру-сал- ки си - де-ли. Гу! Ра - ным ра... У!(гу)

Упражнение чрезвычайно полезно для открытия грудного регистра. Широкий и яркий звук хорошо концентрируется и управляется с помощью четкой и энергичной артикуляции, которую диктует характер попевки. Гукание в конце попевки естественно соединяет грудной и головной регистры на октавном скачке. После этого упражнения полезно закрепить способ соединения регистров в след. попевках:

Упражнение 18.

Быстро, энергично, отчетливо.



У ме - ня, мо - ло - дой, цвя - ты цвя - туть.

(диалектно — цвяты цвятуть)

18 "а"



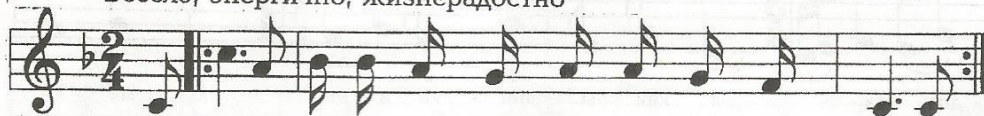
У мо - во у за - лет - ки вер - ту - чи - е гла - за.

Выполнять упруго, энергично, отталкиваясь от диафрагмы по принципу движения мяча при скачках мелодии вверх (см.упр.10).

В вар. обратить внимание на фиксацию ударных гласных при движении сверху вниз. При желании для достижения большей упругости можно исполнять эти попевки на йотированные гласные

Упражнение 19.

Весело, энергично, жизнерадостно



А я и - ду и - ду, и - ду, и - ду, и - ду. А

А я най - ду, най - ду, най - ду, най - ду, най - ду.

Успех овладения этим упражнением зависит, прежде всего, от момента подготовки. Как уже сказано выше (см. упр. 1), верхний звук возникает на волне нижнего. В технике исполнения 3 момента:

1) "РАЗБЕГ" — подготовка к "прыжку". На плотном и динамичном распеве открытой фонемы А, идет слуховая и артикуляционная подготовка к "взятию высоты" — верхнего октавного ДО, на фонему Я.

2) "прыжок" — взятие высоты. Отталкиваясь от нижнего ДО и на его волне, вместе с волевым и точным произношением местоимения Я, исполнитель атакует верхний звук ИНТОНАЦИОННЫМ посылом СВЕРХУ.

3) Активизируя энергию словозвука он выдерживает фермату верхнего ДО, и отталкиваясь от ударного слога Ду, с легкой скороговоркой, по инерции, спускается на заключительный звук.

Все упражнение должно выполняться целенаправленно, волево и уверенно. Во время исполнения возникают ощущения звуковой волны, звукового "столба", а также сильного толчка вниз на диафрагму при звуковой и артикуляционной атаке "сверху".

Упражнение 20.

Легко и живо.



Со - ло - вей, со - ло - вей, ты не вей гнез - да.

Упражнение рекомендуется применять в начале занятий, при пониженном тоне, вялости, усталости певца.

Оно активизирует, вызывает необходимое эмоциональное возбуждение и постепенно "раскачивает" голос, приводит его в движение.

Упражнение кажется простым, но желаемый результат приходит только в результате точного и правильного исполнения: собранного близкого, строго разговорного произношения, высоко-позиционного настроя и ярко выраженного интонационного посыла.

При подготовке логических ударений обратить внимание на связующую роль нижней челюсти: ее "замах" (ауфтакт) перед ударной гласной.

Вариации упражнения более сложны. Их задача — подготовка к овладению приемом народной игры голосом — "качаниями" (от слова — раскачивать, приводить в движение). В народных песнях много сложной мелизматики, родившейся из импровизационной голосовой игры. Ею украшали любимую мелодию, стремясь, как можно полнее и глубже, выразить свое чувство. Эти узорчатые "фигурки" они исполняли легко и мягко, скользящим движением голоса.

20 а



Со - ло - вей, со - ло - вей, ты не вей гнез - да.

20 б.



Со - ло - вей, со - ло - вей, ты не вей гнез - да.

А.Алябьев "Соловей" — фрагмент

(Пример использования народной игры голосом в авторском творчестве).

Легко, нежно, с движением



Со - ло - вей мой, со - ло - вей.

Упражнение 21.

Запев распевный, припев — быстрой скороговоркой.



Я сто - ю на бе - ре-гу, Не но-гу, а но - гу, все рав-но не мо - гу.
Не мо - гу под - нять но-гу.

Упражнение исполняется с соблюдением усвоенных правил.

Помогает осознать принцип распева и скороговорки. В словах "поднять" и "равно" уместно применить огласовку согласных под(ы)нять, рав(ы)но.

Это упражнение можно петь со словами: "я с Егором под угором простояла семь ночей: не для ласки и любви — для развития речей."

Если упражнение не идет "сверху" на фонему Я, можно применить след. вариант:

21a

Живо, весело, упруго.



Я сто-ю на бе - ре-гу, Не но-гу, а но-гу, все рав-но не мо-гу.
не мо - гу под-нять но-гу.

Упражнение 22. Для мужского голоса. (Фрагмент северной частушки)
Быстро, задорно, напористо.



За-ле-тай, то - ва-рищ, виз - бу и ру - би, как тем-ныйлес.
На-ших дро-лей от - би-ва-ют, мы и - дем на - пе-ре-рез.

Исполняется на окаящем говоре, с произношением А на О. Быстрая энергичная скороговорка, четкая упругая мелодия способствуют энергетическому проявлению воли и удали, характерных для мужского русского пения.

Упражнение 23. (Емецкие страдания — фрагмент).

Широко, задорно, с удалью.



Сы - грай, Фе - дя, сы - грай, ми - лый
гар - мо - ни - истына - шлю - би - мый

Упражнение исключительно полезно для свободного раскрытия голоса, раскрепощения психики певца и снятия зажимов. Закрепляет соединение регистров на полном, естественно — открытом звуке.

Упражнение 24. (фрагмент северной нар.п. "Край пути").

Сосредоточенно, задумчиво.



Край пу - ти, пу - ти, да, бы - ло край до - ро, ой, до - ро - жец - ки.

Направленность упражнения на овладение мелодией широкого дыхания, волевым движением мелодического потока, вытекающим из эпического характера старинной протяжной русской песни, особенно ярко выраженном в севернорусском мелесе.

Для освоения волевого характера северорусской мелодики рекомендуются следующие подготовительные упражнения (подтекстовано, как произносится):

а)



б)



Предлагаемые упражнения наиболее часто использовались автором в работе с народными певцами и народным хором. В том и другом случае, при систематической, длительной и постоянной работе, достигались желаемые результаты: устойчивая единая манера пения от осмысленного слова, открытый, собранный, ровный и полетный звук в широком диапазоне.

Данные упражнения отнюдь не исчерпывают всего их практического объема. В процессе обучения, каждое упражнение часто варьируется, видоизменяется, исполняется с другими словами, в зависимости от состояния певцов. Педагогу, хормейстеру приходится интуитивно, по ходу дела, подбирать нужное в данный момент упражнение, придумывать новое и т.д.

Например: вар. упр.3 "вью венок" целенаправленно на сохранение интонационного посыла и высокой позиции при распеве фонемы У в нисходящем звукоряде. Это было хорошо усвоено студенткой Х. Но на очередное занятие она пришла крайне усталой с пониженным эмоциональным и физическим тонусом. Уже на втором звуке упражнения, терялась интонация и голос неудержимо "сползал" вниз на грудной регистр. Пришлось изменить движение мелодии и темп. После этого, повысился общий тонус, восстановилась высокая позиция звука и интонационная окраска. Второй пример: студент С. осваивал 3й вар. упр. 15 "Зелена сосна..." На фонеме А ему не удавалось соединение регистров. Мы изменили слова на "гу——ля——ю я". Достигнув, по мере движения голоса вверх на фонеме У, необходимого округления и сужения звука, мы восстановили естественные пропорции головного и грудного резонирования. Студент запомнил позицию звука и успешно перенес ее на фонему А.

Процесс работы с певцами живой и творческий. Приходится неотрывно следить за психикой, общим состоянием певца, чувствовать и разгадывать все, что происходит внутри его организма. Исходя из этого находить нужные рекомендации, приемы, тон и форму обращения. Необходимо оживлять процесс обучения образными сравнениями, примерами, шуткой. Овладевать вниманием певцов. Стимулировать их творческую волю, направляя ее к достижению поставленной цели.

Послесловие.

После ознакомления с этой работой у читателя может возникнуть вопрос: не стираются ли в предлагаемой методике характерные особенности областных певческих стилей? Ответ частично содержится в предисловии, но он требует разъяснения.

1) Культура пения едина для всех манер.

Любой человек может отличить хорошо или плохо звучит голос: ровно — неровно, глухо — звонко, тяжело — легко, Свободно поет певец или "надрывается". Выразительно, душевно или грубо, без смысла. Но это в том случае, когда есть с чем сравнивать — есть ОБРАЗЦЫ, которые создают профессионалы.

В профессиональном певческом искусстве культура пения обязательна для всех исполнительских манер. Под профессиональным пением мы подразумеваем не только пение современных концертирующих певцов и хоров, но и искусство старых народных мастеров, которые тоже были своего рода профессионалами. Их приглашали за плату или угощение петь на свадьбах, оплакивать покойников и т.д. Профессионал это МАСТЕР. Он передает свой опыт другим, создает ОБРАЗЕЦ хорошего пения и оставляет потомкам замечательные, виртуозные распевы, свидетельствующие об уровне его вокальной и музыкальной культуры.

2) Основным источником самобытности и естественности народного пения являются особенности говора той или иной местности. Каждый диалект, как уже говорилось ранее, имеет своеобразный характер, фонетику и окраску, на основе которых формируются областные стили.

Областной стиль обобщает главные — типичные признаки, присутствующие во всех местных вариантах. Помимо их, как уже упоминалось, в каждой деревне говорят и расппевают песню по своему. Кроме того, каждый певец, в рамках общего — главного, придает озвученному слову еще и свою характерную окраску. Следовательно само народное искусство формируется и развивается по методу ОБОБЩЕНИЯ (выделения и закрепления основных — главных признаков характеризующих СТИЛЬ) и ИМПРОВИЗАЦИИ — развития изменения и дополнения в местных вариантах, создаваемых искусством исполнителей.

3) Основная черта народного пения ПРАВДИВОСТЬ — "самородность". Народные исполнители настолько глубоко вживаются в свою родную песню, что ощущают ее, как часть своей души и жизни. Слушаешь и кажется: не они поют песню, а сама она рвется из сердца, захватывая и "унося" их в свой художественный мир и вековые дали. Ведь когда наши деревенские "бабушки" и "дедушки" поют песню, — их остановить почти невозможно. Хоть сорок куплетов в песне, они неудержимо стремятся высказать ее до конца. По их понятиям, "из песни слова не выкинешь". Им не нужно овладевать другой манерой пения, или другим диалектом. Они пользуются в быту и в песне своим природным говором и поют своей манерой, которую усвоили с молоком матери — это ИХ ПРАВДА.

Другое дело студенты (тем более городские любители пения), которые за время учебы просто не могут овладеть всеми региональными диалектами и рожденными на их основе манерами пения. Диалект дело тонкое. Овладеть самобытностью говора человеку, рожденному в другой среде, крайне трудно.

Даже самым замечательным драматическим артистам для овладения народным говором требуется долгий путь вживания. Далеко не всем это удастся в полной мере.

Но молодость нетерпелива: ей хочется многое и сразу. Выезжая в экспедиции и слушая народных певцов, молодые люди влюбляются в их пение и осваивают его "скоростным методом" — путем подражания. При этом успевают схватить лишь внешние и огрубленные черты. Вся глубокая внутренняя жизнь, естество, пластика, духовный свет и "магия" народного исполнительства, при поверхностном, скороспелом подходе, остаются непознанными.

С этим явлением приходится сталкиваться почти повседневно. Поэтому следует настойчиво рекомендовать более уважительный и углубленный подход к песне. Вживаться в ее стиль, содержание и манеру исполнения, осваивая вначале главные — типические признаки (по методу обобщения), а уж затем, по мере освоения, переходить к детализации, нигде не переходя грань правдивости и естества. При всем уважении к народным исполнителям, нужен избирательный и критический подход к их певческому

искусству, дабы уметь отделить "зерна от плевел". Никогда не следует также забывать о правде возраста и самобытном прочтении песни каждым исполнителем.

Особенно следует предостеречь от увлечения и злоупотребления редуцированием гласных, поскольку народные певцы, по нашим наблюдениям, чаще всего пользуются этим для удобства вокализации (такую точку зрения высказывал и замечательный знаток фольклора Л.А.Христиансен). Редуцирование придает определенную характерную окраску. Этот архаичный прием у деревенских исполнителей старшего возраста звучит все же естественно. У молодых подражателей — утрированно, неправдоподобно, коверкая и искажая их собственный голос и речь. Переучивать таких певцов, восстанавливая их естественную природу, довольно трудно. Следует заметить, что большие мастера, например А.Глинкина, А.Буланова, А.Оленичева, свободно владея голосом в большом диапазоне, отнюдь не злоупотребляли этим приемом.

При обучении народному пению, необходимо осознать, что современное профессиональное народное пение, по отношению к аутентичному, вторично и имеет свою художественную природу, соответствующую жизненным задачам, которые оно выполняет.

Профессиональный певец обязан иметь большой запас выразительных средств и технических возможностей, чтобы исполнять произведения различных стилей и жанров: традиционный фольклор и авторскую музыку, популярные песни и романсы. Разумеется, на нем лежит ответственность за выбор и качество репертуара, за чистоту стиля и художественный вкус. Всеядность и неразборчивость еще никогда не приносили хороших плодов. Тем не менее, жизнь вынуждает идти на соблазнительные компромиссы. Нужна большая твердость и мужество, чтобы не сбиться с пути к ИДЕАЛУ и не растратить свое творческое Я.

В хоровом и ансамблевом народном пении разные индивидуальности объединяются в единый ансамбль. Находя в нем свое место, каждый исполнитель чувствует поддержку других певцов, но и свою зависимость от них (необходимость слушать других певцов, подлаживать свой голос к общему звучанию и пр.). Творческая индивидуальность каждого здесь играет большую роль. Однако, ансамблевый певец не так свободен в проявлении СЕБЯ, как солист. Вернее там ДРУГАЯ свобода: свобода ОБЩЕГО коллективного действия. Там "все друг за друга и один за всех".

В сольном пении творческая индивидуальность играет решающую роль. Солист один на один со зрителем. Он должен отличаться от других, иметь СВОЕ ЛИЦО, творчески постоять за себя, поэтому солистам особенно опасно подражательство. Слепое копирование чужого образца переходит в штамп и стирает собственную творческую индивидуальность.

Характер деятельности солиста певца вынуждает его самонастраиваться, организовывать свой внутренний мир, эмоции и волю, для выполнения творческих задач в нужный момент, при любых обстоятельствах.

Нацеленность на это должна закладываться уже в процессе обучения, так как студенту, воспитанному в "тепличных" условиях, придется нелегко в жестокой концертной практике.

Приложение.

Для работы над распевом речи

Приведенная подборка упражнений, состоящая из пословиц, поговорок, скороговорок, может быть применена на протяжении всего обучения. На основе этого материала, педагог составляет домашние задания для освоения характера и фонетики народного говора, а также для устранения дефектов речи.

Фразы произносятся отчетливо и нараспев с ощущением музыки речи. Их нужно повторять по несколько раз.

Скороговорки произносятся отчетливо, сначала очень медленно, а затем - постепенно ускоряя темп.

Подборка сделана Л.Л.Куприяновой по книге И.Г.Выгодской, Н.А.Гегелия, Т.И.Кочеровской "Исправление нарушения звукопроизношения у подростков. Из опыта работы." - М.: Просвещение, 1977.

Рыл колодец,
Рыл колодец да Иванушка,
Рыл колодец,
Рыл колодец да Иванович.
Брала воду,
Брала воду да и Марьюшка,
Брала воду,
Брала воду да Васильевна...

Ты река ли, моя реченька,
Ты река ли, моя быстрая,
Речка быстрая, струистая,
По меду ль течешь да по сахару,
По изюму ль разливаешься,
С крутым бережком да не знаешься...

У нас по саду река текла,
По изюму ль разливалась...
Берега были хрустальные,
А пески-то виноградные...
Как по этой да по речушке
Шли кораблички с приданым...
Выходила тут свет-матушка
На высокий на крутой берег,
Закричала громким голосом:
- Воротитесь, кораблички,
Вы забыли золоты ключи
От приданого богатого.

Не разливайся, мой тихий Дунай,
Не спотопляй все крутые берега,
Круты берега, все зеленые луга...
Во этом ковылу гулял белый олень,
Белый олень, золотые рога.
Мимо-от ехал Иван-господин,
Мимо-от ехал Васильевич-дворянин.
Хлыснул оленюшку он плеточкою,
Хлыснул оленюшку шелковою...
- Не бей, не хлыщи, Иван-господин,
К некотору времячку сам я пригожусь:
Жениться будешь - я на свадьбу приду,
Во двор-от взойду - весь я двор освещу,
В конюшню взойду - всех коней я воскрашу,
В избу-то взойду - весь народ я удивлю,
В сенцы взойду - весь народ я удивлю,

В горницу взойду, всех гостей я взвеселю,
Но паче всего да я невесту твою,
Невесту твою да Васильевну-госпожу.
Чтоб она все не плакала,
Очи ясные не портила,
Ретиво сердце не расстраивала.

Вечерок да вечерается,
Красно солнышко да закатается
За горы-долы да за высокия,
За леса да только леса темныя...

Плавала чарочка в сладком меду,
Плавала серебряна в сычинаим...

Ой да ты кормилец наш,
Ты наш славный Тихий Дон!...

Пишет, пишет Карла Шведский
К самому Петру-царю:
- Прошу тебя, Петра Первый,
Не гневайся на меня -
Буду на весну к тебе...
Я в Питере переднюю,
В Москву ужинать приду.
Я конницу да пехоту
По квартирам разведу,
Своих господ бригадиров
По господским по домам,
А сам стану, Карла Шведский,
В твоём царском во дворце!
- Прошу, прошу, Карла Шведский,
На квартиру на мою!
У меня есть, Карла Шведский,
Чем попотчевать тебя:
У меня есть пироги,
Да только в Туле печены,
Они в Туле печены,
Черным маком чинены.
У нас есть и сухари,
Да только зубы береги.
Как зубов не сбережешь,
Тут тогда и пропадешь,
Земли своей не найдешь!

СВИСТЯЩИЕ ЗВУКИ

Сама садик я садила.
Солдат-тетеря - врагу двери.
А воз и ныне там.
Ах вы, сени, мои сени, сени новые мои.
Семь дел в одни руки не берут.
Сердит, да не силен.
Ноги носят, а руки кормят.
Один рубит, а семеро трубят.
Коротко и ясно - оттого и прекрасно.
Не в свои сани не садись.
Собака на сене сама не ест и другим не дает.
Светла луна, да вот беда: светит не всегда.
Сломить спину легко, сломить волю трудно.
Сосна - дубу сестра.
Где сосна выросла, там она и красна.
Сватали невесту в три места, стали отдавать,
да не стали брать.
Готовь сани с весны, а колеса с осени.
Наговорился, как меду наполнился.
Друг неиспытанный, как орех не расколотый.
От слова до дела - сто перегонов.
Апрель с водою, а май с травкою.
Каков Савва, такова ему и слава.
Не бери таской, а бери лаской.
Карман толстой да ум пустой.
Сколько голов, столько умов.
После работы еда вкуснее.
Кто смел, тот наперед поспел.
Мир да любовь всему голова.
Смекалка и воду останавливает.
Скорый поспех людям на смех.
Скромность приносит свои плоды.
Светильник дорог в темном месте.
В семеро саней по семеро в сани уселись сами.
Фрося полет в поле просо, сорняки выносит Фрося.
Сене все бы спать на сене.
Язык до добра не доведет болтуна.
Ум да разум - и денег не надо.
Мал золотник да дорог.
Не грози на грязи - грози грязь перейдя.

Молодо-зелено.
В одно ухо влезет, а в другое вылезет.
Видит волк козу - забыл и грозу.
Глаза облюбовали, руки сделали.
Не тогда дугу загибают, когда запрягают.
Много званых да мало избранных.
С умом задумано, да без ума сделано.
Лентяй за едой здоров, за работой болен.
Болезнь входит пудами, а выходит золотниками.
За рыбой на дерево не лазят.
Лодырь да бездельник - им праздник и в понедельник.
Не имей сто рублей, а имей сто друзей.
Остер топор, да и сук зубаст.
Несказанное слово - золото.
Сказано - не доказано: надо сделать.
Лесть без зубов, а с костями съест.
Труд без усилий - как суп без соли.
Конец - делу венец.
Илья Муромец - добрый молодец.
Во дворец прибыл гонец.
Один палец - не кулак.
Не потрудиться, так и хлеба не добиться.
Целил в ворону, а попал в корову.
Видна птица по полету.
Доброе братство милее богатства.
Биться, драться - не ума набраться.
Цыпленок цапли цепко цепляется за цепь.
Молодец на овец, а против молодца и сам овца.
Не велика птица - синица, да умница.
Только у молодца золотца, что пуговка из оловца.
У кольца нет конца.
Знать не водица - в рот само не станет литься.
Не заслонить солнца рукавицей.
Не плюй в колодец - пригодится воды напиться.
Съел наконец кузнец варенец.
Любому молодцу скромность к лицу.
Пословица не мимо молвится.

МЯГКИЕ СОГЛАСНЫЕ

Легко работать по утрам.
На охоту ехать - собак кормить.
Кто пол мыть, а мы воду лить.
Люди пахать, а ты руками махать.
Корову палкой бить - молоко не пить.
Просо полоть - руки колоть.
Курить - здоровьем вредить.
Гулять - так гулять, работать - так работать.
Видом орел, а умом тетерев.
Тянут-потянут - вытянуть не могут.
По работе и плата.
Эх, лапти да лапти, да лапти мои.
Дятел - лесной доктор.
Ум не в бороде, а в голове.
Одно дело делай, а другое ведай.
Игра игрой, а дело делом.
Улита едет, когда-то будет.

Придет трудяга - силу утроит, придет лентяй -
дело расстроит.
Кто гостей не любит звать, тому радости не знать.
Средь людей ходить - народ узнать, по полям
ходить - землю познать.
Пока битва впереди, храбрецов хоть пруд пруди.
Деньга деньгу родит, а беда беду плодит.
Лентяй и сидеть устает.
За дело не мы, за работу не мы, а поесть,
поплясать против нас не
сыскать.
В редьке пять блюд: редька-триха, редька-
ломтиха, редька с квасом, редька с маслом да
редечка так.
У тетерки тетеревята.
Тетерев сидел на дереве, от дерева тень тетерева.
В тихом месте зло таится.

ШИПЯЩИЕ ЗВУКИ

На воре шапка горит.
 Ни шатко, ни валко.
 Была хороша Даша, а шелка надела - и того краше.
 У хорошей артели и лошади в теле.
 Пишу шутки для Дашутки и Мишутки.
 Не по хорошу мил, а по милу хорош.
 Потеряешь - не найдешь.
 Где ты, мышь, шуршишь?
 У мышки-крошки в норушке крошки.
 Тише едешь - дальше будешь.
 Шила в мешке не утаишь.
 Говори меньше, думай больше.
 Кошка только на мышей и храбра.
 Поспешешь - людей насмешишь.
 Взятся за гуж, не говори, что не дюж.
 Не натопишь - не погреешься.
 У хорошей артели все лошади в теле.
 Кому пироги да пышки, а кому синяки да шишки.
 Как постелишь, так и поспишь.
 Руки не протянешь - с полки не достанешь.
 Посеешь с лукошко, так и соберешь немножко.
 Летом не вспотеешь, так и зимой не согреешься.
 Сосна шумит со сна.
 Хороший кузнец и лягушку подкует.
 Не всяк хорош, кто лицом пригож, а тот, кто на дело гош.
 Шестнадцать шли мышей и шесть несли грошей,
 а мыши, что поплоше, шумливо шарят гроши.
 Шла Саша по шоссе и сосала сушки.
 Кукушка кукушонку купила капюшон, надел кукушонок капюшон,
 как в капюшоне он смешон!
 Тати не жнут, а погоды ждут.
 Днем раньше посеешь, неделей раньше пожнешь.
 Сужену-ряжену конем не объедешь.
 Не боги горшки обжигают.
 Ржа ест железо, а лжа - душу.
 Посеешь ветер - пожнешь бурю.
 Глубже пахать - больше хлеба жевать.
 Без пословицы не проживешь.
 Ужа ужалила ужица, ужу с ужицей не ужиться,
 ужу уж от ужаса стал уже, ужа ужица съест на ужин. И скажет: "Ужа ужалила ужица..."
 Не плачь - дам калач.
 Грач - врач полей.
 Бабка вытопила печь и давай оладьи печь.
 С горки - вскачь, а на гору - хоть плачь.
 Поднявший меч от меча и погибнет.
 Кочет кличет квочек.
 Клеочет могучий кречет.

Кирпичи на печи горячи.
 Читали чинные чукчи в чуме-читальне.
 Черной ночью черный кот прыгнул в черный дымоход.
 Горячи калачи на печи.
 Куда иголочка, туда и ниточка.
 Привычка - вторая натура.
 На кочке - квочка, квочка - на кочке.
 Белочка - на веточке, уточка - на речке.
 На дереве - почки, под деревом - бочки.
 Видна печаль по ясным очам,
 а кручина по белу лицу.
 Ржа железо ест, а печаль - сердце.
 Хоть возьми на калачи, только дел не волочи.
 Пшеничка тучна - и уборка не скучна.
 Под лежащий камень вода не течет.
 Куй железо, пока горячо.
 Нет лучше игры, чем в переглядушки.
 Нужно наклониться, чтобы из ручья напиться.
 Чужая сторона - дремучий бор.
 В четверг четвертого числа, в четыре с четвертью часа, четыре черненьких чумазеньких чертенка чертили черными чернилами чертеж чрезвычайно чисто.
 Течет, течет да не вытечет.
 Два брюшка, четыре ушка (подушка).
 На кочке - квочка, под кочкой - цветочек.
 Ищи ветра в поле.
 Молоток и клещи - вот их вещи.
 Гляди на вещи прощере.
 Попал как кур во щи.
 Щука щуренку пищу не подыщет.
 Грущу, но не пищу.
 Щука - не товарищ лещу.
 Волки рыщут, пищу ищут.
 Щей погуще лей, лей погуще щей.
 Праща пращур не ведала пощады к врагам.
 Овощи тащи - будут щи.
 Не руби выше головы: щепя глаза запорошит.
 Мастер из печеного яйца цыпленка вытащит.
 Пой лучше хорошо щеглом, чем худо соловьем.
 Каждая птица свое гнездо защищает.
 Щebetал щегол с щеглихой, щекотал своих щеглят; а щеглиха щеголиха и щеглята-щеголята по щеглиному пищат.
 Тошача теща зятя щадила; кучу овощей, щей да борщей, щучьих щечек да лещей немощному зятю теща ташила; щедро пищей угощала, райски кущи предвещала.
 Всякого щеголя в щегольстве не перещеголяешь, не перевыщеголяешь

ЗВУКИ "Л", "Р"

Дед носит тулуп, а внук - полушубок.
 Лакомка молоко лакала-лакала да все и вылакала.
 Век долгод - всем полон.
 Голова седая, да душа молодая.
 Умение - половина дела.
 Кабы куст не был мил, соловей гнезда бы не вил.
 Однажды солгал - навек лгуном стал.
 Сказал, что узлом завязал.
 Кто смел, тот и цел.
 Судят не по словам, а по делам.
 Снявши голову по волосам не плачут.
 Что лживо, то и гнило.
 Тот ничего не сделал, кто ничего не начал.

Ловит волк, ловят и волка.
 Где много слов, там мало дел.
 Тот не глуп, кто на слова скуп.
 Без знаний будешь делать дело - не жди плодов.
 Около кола колокола.
 Наш Полкан попал в капкан.
 У елки иголки колки.
 Маланья-болтунья молоко болтала, болтала, да все и выболтала.
 Милая Мила мылась мылом, намылилась, смыла - так мылась Мила.
 Колпак на колпаке, под колпаком колпак.
 Вакула бабу обул, да и Вакулу баба обула.
 Сшит колпак, вязан колпак, да не по-колпаковски.

Мотылек летит на свет.
Дом не велик, да лежать не велит.
Любишь кататься - люби и саночки возить.
Готовь сани летом, телегу зимой.
Шишка недалеко от ели падает.
У злощей Натальи все люди - каналы.
Еле-еле душа в теле.
Мозоль не пуля, а с ног валит.
Чем ленок дольше, тем доход больше.
Где песня льется, там легче живется.
И далекий путь начинается близко.
Маленькое дело лучше большого безделья.
Не тот глуп, кто на слова скуп, а тот глуп,
кто на деле туп.
Маленькая ложь за собою большую ведет.
Откладывая безделье, да не откладывая дела.
Велик телом, да мал делом.
Доказательство делом лучше доказательства
словом.
Лучший повелитель тот, кто умеет
повелевать собой.
Золото и сквозь пыль блестит.
Каждый кулик в своем болоте велик.
Хвались не тем, что можешь сделать, а тем,
что уже сделал.
Поскользнулся - еще не упал.
Палец слаб, а кулак силен.
Кончил дело, гуляй смело.
Свекла у Феклы мокла и сохла, сохла и
мокла, пока не поблекла.
Барабанщик барабанит в барабан.
Там, где растет роза, растут и шипы.
Бамбук цветет раз в жизни, и затем умирает.
На чужой каравай рот не разевай.
Не руби сук, на котором сидишь.
На чужой сторонущке рад родной воронущке.
Что напишешь пером, не вырубешь топором.
И на старуху бывает проруха.
Рубит в два топора, да работа не спора.
С глиной работает гончар.
Мир дунет - ветер будет.
Героем упадешь - поднимут, трусом упадешь -
раздавят.
Герой умирает однажды, трус - тысячу раз.
Искру туши до пожара, беду отведи до удара.
Тот труда не боится, кто умеет трудиться.
Усердная мышь и доску прогрызет.
Дружно - не грузно, а врозь - хоть брось.
На безрыбье и рак рыба.
До поры точки топоры, а пройдет пора - не
надо и топора.
Без труда не вынешь и рыбку из пруда.
Неверный друг - опасный враг.
Не бравшись за топор избы не срубишь.
Написано пером - не вырубешь топором.
Что мир строит, то война разрушает.
Без труда добра не бывает.
У искусного мастера всякий инструмент остер.
Терпенье разрушает горы.
Правда - свет разума.
Топоры остры до поры, до поры остры топоры.
Тропка на травке, травка на тропке.
Трое трубачей трубят в трубы.
Прыгают на языке скороговорки, как караси
на сковородке.
За тараканом - с барабаном, за комаром - с
топором.
Расскажите про покупки. Про какие про
покупки? Про покупки, про покупки, про
покупочки мои.

Мамаша Ромаше дает сыворотку из-под простокваши.
По дорожке катят дрожки.
Не верь гречихе в цвету, а верь в закрому.
Привычки матери переходят к дочери.
Прежде измерь, а потом отрежь.
Кривому и прямое криво.
Порядок время бережет.
Договорись на берегу, тогда и поезжай за реку.
Бери ношу по себе, чтоб не кряхтеть при ходьбе.
Не будь тетерей, борись с потерей.
Крепкую дружбу и топором не разрубишь.
Не всякий, кто в тигровой шкуре, храбрый.
Как дверь не открывай, она возвращается к своему
порогу.
Хорошая речь коротка.
Семь раз отмерь - один отрежь.
Сам пропадай, а товарища выручай.
Терпенье и труд все перетрут.
Кто друг прямой, тот брат родной.
Три дерева, три тетерева, на каждом дереве по одному
тетереву.
На горке, на пригорке стоят тридцать три Егорки: раз
Егорка, два
Егорка, три Егорка... (и так до 33).
Два дровосека, два дроворуба на дворе дрова топорами
рубят: раз
дрова, два дрова, три дрова.
Тридцать три трубача трубят тревогу.
Топоры остры до поры, до поры остры топоры, до
поры, до поры, до времени.
Курьера курьер обгоняет в карьер.
Идут три попа, три Прокопия-попа, три Прокопьевича;
говорят про попа, про Прокопия-попа, про
Прокопьевича.
Три тропки, три трубки.
На горе Арарат растет крупный виноград.
Все бобры добры до своих бобрят.
Три вороны на воротах, три сороки на пороге.
Нашего пономаря не перепонимать.
Словом пронзишь то, что иглой не проткнешь.
Рана, нанесенная словом, тяжелее, чем рана от
стрелы.
Лучше умный враг, чем глупый друг.
Оружие слабого - жалоба.
Лучше печальная правда, чем радостная ложь.
Вещь лучше новая, друг лучше старый.
Если ты сделал добро - молчи, если тебе его сделали -
расскажи.
Лучше выслушать упреки друга, чем потерять его.
Сражайся смело за правое дело.
Кто служит Родине верно, тот долг исполняет
примерно.
Дерево смотри в плодах, а человека - в трудах.
Не говори, что делал, а говори, что сделал.
Не боялся браться, так не страшись делать.
Не тем час дорог, что долог, а тем, что короток.
Волк овцу стережет, а волка стрелок сторожит.
Век долог, да час короток.
Молодость ушла - не простилась, старость пришла - не
поздоровалась.
Трус на словах храбр.
Дружба дружбой, а служба - службой.
Проворонила ворона вороненка.
Протокол про протокол протоколом
запротоколировали.
Орел на горе, перо на орле.
Карл у Клары украл кораллы, а Клара у Карла украла
кларнет.
У нас на дворе-подворье погода размокропогодилась.
Два дровосека, два дровокола, два дроворуба говорили
про Ларю, про Ларьку, про Ларину жену.

Молодой человек приятной наружности:
восемь верст в окружности.
Командир говорил про полковника, про
полковницу, про подполковника, про
подполковницу, про подпоручика, про
подпоручицу, про прапорщика, про
прапорщицу промолчал.
Наш голова вашего голову головой
переголовит, перевыголовит.

ЗВУКИ "К", "Г", "Х"

Капля точит камень.
Без языка и колокол нем.
Не всякая собака кусает, которая лает.
Мал золотник, да дорог.
Кулик не велик.
Один палец - не кулак.
Мирская слава звонка.
На великое дело - великое слово.
Верная указка - не кулак, а ласка.
Как аукнется, так и откликнется.
Локоть близко, да не укусишь.
Не всяко лыко в строку.
Не всякая собака кусает, которая лает.
Ты ему ложки, а он тебе плошки.
Все равные детки, что пареньки, что девки.
На обед пичужке довольно и мушки.
Подачки любят отдачки.
Свои руки - владыки.
Рабочие руки не знают скуки.
Ушел Прокоп - кипел укроп,
пришел Прокоп - кипел укроп; как
при Прокопе кипел укроп,
так и без Прокопа кипел укроп.
Курьера курьер обгоняет в карьер.
Наша река широка, как Ока.
Как, как Ока, широка наша река?
Так, как Ока, широка наша река.
Ткет ткач ткани на платок Тане.
Во мраке раки шумят в драке.
Глупые друг друга губят да потопляют,
а умные друг друга любят да пособляют.
Гость недолго гостит да много видит.
Не угадаешь, где найдешь, где потеряешь.

Стоит лодырь у ворот, широко разинув рот, и никто не
разберет, где ворота, а где рот.
Лавировали корабли, лавировали, да не вылавировали.
Фараонов фаворит на сапфир сменял нефрит.
Сшит колпак, да не по-колпаковски, вылит колокол не
по-колоколовски, надо колпак переколпаковать,
перевыколпаковать, надо колокол переколоковать,
перевыколоковать.

Глупая голова и ногам покою не дает.
Воробьи гомонят, гнезда завивают.
Врага щадить - себя губить.
Собрались два друга - дуга да поддруга.
Пропущенный час годом не нагонишь.
Кому пироги да пышки, кому синяки да шишки.
Кулик да гагара - два сапога пара.
На пороге вытри ноги, вытри ноги на пороге.
Что за враки, что враги мы?
Хорош заяц белый, а охотник смелый.
Страх хуже смерти.
И на старуху бывает проруха.
Худые вести не лежат на месте.
На словах тих, а на деле лих.
За одного ученого двух неученых дают.
Хорошо смазал, хорошо и поехал.
Все хвалят добро, да не всех хвалит оно.
Хлеб за брюхом не ходит.
У неряхи да непряхи нет и путной рубахи.
Ест орехи, а на зипуне прорехи.
Старый друг лучше - лучше новых двух.
И камень лежа мхом обрастает.
За комаром с топором, за мухой с обухом.
Хороша веревка длинная, а речь короткая.
На свинью хоть хомут надень, все конем не будет.
Кто берет махом, кончает крахом.
Не строй наспех, построишь курам на смех.
Хороший посох лучше плохого попутчика.
Хорошая хозяйка из петуха уху сварит.
Без соли невкусно, а без хлеба несътно.
Хороша хозяйка: веник под лавкой, грязь по углам.
Где страх, там и крах.

Оглавление

Предисловие	1
Введение	3
Техника постановки народного голоса	5
Певческая установка	7
Разговорный принцип обучения и техника речи	9
Значение подготовительного момента в процессе пения	12
Интонационный посыл звука	13
Певческое дыхание	14
Обучение целостному способу пения как основе методики	15
Система распеваний	17
Триединство искусства пения	19
Техника пения	20
Упражнения в вокализации	20
Упражнения в распеве речи	23
Распевания на мелодических попевках	24
Послесловие	36
Приложение (для работы над распевом речи)	38