ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящая книга по своему содержанию соответствует программе курса «Основы вокальной методики» для вокальных факультетов консерваторий, утвержденной Управлением кадров и учебных заведений Министерства культуры СССР [1]. Основой для нее послужили стенограммы лекций этого курса, читавшиеся автором в течение многих лет в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, в Московской государственной консерватории и Московском Доме народного творчества.

В книге даются основные теоретические сведения по вопросу развития голоса и воспитания певца. Эти сведения должны подкреплять практическую деятельность педагога в его занятиях с учениками, а студента — в его занятиях педагогической практикой. Они должны теоретически освещать ту практику, которую получает студент в классе сольного пения, в камерном и оперном классах.

Задача книги — расширить кругозор молодых педагогов и обучающихся пению, дать им необходимые теоретические сведения, на основе которых они могли бы более верно оценивать явления, связанные с голосообразованием, развитием голоса, с формированием певца. Книга должна, по мысли автора, приучать молодых певцов и педагогов к логике мышления на основе определенного минимума основных знаний. Она должна учить верному подходу к воспитанию голоса, а не давать готовую рецептуру. Усвоение научных сведений о голосе и работе голосового аппарата, как и данных об общих закономерностях работы организма человека, является совершенно необходимым, чтобы обоснованно разбирать методические вопросы. Эти знания дают те отправные позиции, с которых становится возможной объективная оценка различных явлений, связанных с голосообразованием.

Освоение теоретических знаний не всегда легко дается студентам, певцам и педагогам. Часто это кажется довольно сложным и далеким от непосредственных педагогических вопросов, от певческого творчества. Однако лишь приобщение к теоретическим знаниям позволяет дать обоснованный ответ на эти животрепещущие вопросы практики, осветить то, что непонятно.

---

[1] Основы вокальной методики. Программа для вокальных факультетов музыкальных вузов. Изд. Министерства культуры СССР. Методический кабинет по учебным заведениям искусств. М., 1966.

О том, что вокальная педагогика является «темным делом», любят говорить люди, которые не хотят усвоить то, что в настоящее время знает наука о голосе. Многие педагоги и певцы позволяют себе оставаться теоретически безграмотными и не хотят идти дальше того узкого личного опыта, которым они обладают. Для таких людей все, что находится за пределами их личного опыта, всегда будет темным.

В наше время вокальный педагог, как и студент, обучающийся пению, должны владеть необходимым минимумом теоретических знаний. Они должны находиться на том уровне знаний о голосе, которого достигла наука сегодняшнего дня. Им нужно знать, какие явления голосообразования сейчас вполне объяснимы, что уже твердо установлено, что вызывает еще сомнения и каковы пути к постижению того, что еще остается невыясненным. Только знания позволяют разобраться в том, что в методике рационально и что менее целесообразно, что главное, что второстепенно, что является причиной, а что следствием. Только знания помогают разобраться в вопросе, почему, идя разными путями в вокальном искусстве, можно прийти к единой цели. Важно, чтобы каждый педагог, сталкиваясь с той или иной проблемой, ставящейся индивидуальностью ученика, умел бы разобраться, в том, с каким явлением он имеет дело, и где, в каком направлении логичнее всего искать его разгадку.

Наука в наше время быстро идет вперед. Изучается со всех сторон и голосовой аппарат, и акустика голоса, и методика воспитания, совершенствования голоса. Педагоги-практики редко успевают следить за движением науки о голосе, которая обнимает ряд смежных дисциплин. Представляется важным по возможности уменьшить разрыв между тем, что знает наука о голосе, и тем, что знают и умеют применять из ее данных педагоги. Для чтения современной научной литературы о голосе необходимо иметь в своем теоретическом багаже определенный минимум знаний. Одной из задач настоящей книги является изложение основного, наиболее существенного теоретического материала, который послужил бы базой к освоению более сложной научной литературы.

В книге четыре главы: первая из них посвящена истории русской школы пения и советскому вокальному искусству; вторая — основным сведениям из акустики, физиологии и психологии, нужным для объяснения вокальных вопросов; третья рассказывает о работе голосового аппарата в свете современных научных знаний; четвертая излагает некоторые практические вопросы воспитания певца. В конце книги приложены упражнения и список рекомендованной литературы.

По предложению редакции, к каждому разделу сделано краткое заключение, тезисно излагающее его основное содержание.

Желательно, чтобы читатель последовательно прорабатывал главы, не переходя сразу к методическим. В последнем случае усвоение методических глав будет затруднено употреблением терминологии и сведений, изложенных в предыдущих разделах работы. Во всей книге мы стремились соблюдать научность с одной стороны, и доступность — с другой. В связи с большим объемом руководства цитатный материал дается в ограниченном количестве.

Первая глава — Советское вокальное искусство — содержит два раздела, имеющие обзорный характер. Первый ее раздел — из истории русской нацио-

нальной школы пения — имеет целью напомнить основные этапы развития русского вокального искусства и отметить факторы, которые формировали исполнительский стиль русских певцов. В музыкальных вузах (исключая Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, где он занимает значительное место) специальный курс истории вокального искусства не ведется. Исторические сведения по вокальному искусству студенты черпают из курса истории музыки, который часто не специализирован и читается вокалистам и инструменталистам совместно. В результате то, что относится специально к истории вокала, «растекается» в общем обширном материале. В нашем обзоре мы постарались возможно более кратко охарактеризовать те основные имена, факты, события которые определяли развитие русского вокального искусства, просмотреть в небольшом очерке весь путь его развития. Поэтому он не претендует на полноту и никак не может заменить специальные книги по истории русского вокального искусства, такие, как III часть книги «Очерки истории вокальной методологии» В. Багадурова или «Из истории вокального искусства» М. Львова. Мы постарались отобрать из огромного исторического материала те основные сведения, которые, по нашему мнению, обязательно должен знать певец.

Второй раздел этой главы посвящен развитию советского вокального искусства. Он также имеет характер краткого обзора. История советского вокального искусства не написана. Специальных книг по этому вопросу еще нет. Мы попытались собрать в этом кратком очерке те сведения, которые характеризуют основные моменты развития советского вокального искусства. Мы хотели дать схему основных этапов, захватив их главные аспекты. Поскольку в курсе истории музыки развитию оперы, оперетты и камерного творчества советских композиторов, как и сценическому воплощению их произведений, уделяется достаточное внимание, этот материал затрагивается совсем мало. Более развернут материал конкурсов певцов, так как он дает представление о росте певческих кадров. Студенты должны знать те имена, которые являлись гордостью советского вокального искусства минувших десятилетий.

В отдельном разделе затронуты вопросы системы вокального образования, вокальные конференции, теоретические работы педагогов.

Специально отмечены книги по вокальному искусству, вышедшие в советский период. К каждой книге дается краткая аннотация, в которой указываются сведения об авторе, отмечаются основные достоинства и недостатки аннотируемой работы. Эти книги читаются певцами, но не всегда им понятна квалификация и уровень теоретических знаний авторов, а следовательно и то, как нужно относиться к содержанию книг. Иногда остается неясным и лицо автора, так как многие книги выходили без всякого предисловия или редакционного комментария. В настоящей работе создание аннотированного списка литературы облегчит пользование материалом и поможет определить отношение к тому или иному автору и содержанию их книг.

В третьем и четвертом разделах этой главы изложены требования, предъявляемые к советскому певцу и педагогу. Подобный материал в отечественной литературе, по нашим сведениям, еще не публиковался.

Вторая глава, посвященная сведениям из акустики, физиологии и психологии, представляет собой краткое популярное и систематическое изложе-

ние основных данных из этих областей науки в применении к вокальному искусству.

Эта глава книги является той научной базой, на основе которой решаются методические вопросы, разбираемые в последующих главах. Перед нами стояла задача разобрать в возможно более упрощенной, популярной форме некоторые основные сведения из акустики, физиологии и психологии, повернув их так, чтобы осветить те или иные явления, связанные с певческим голосом и его воспитанием.

В разделах физиологии и психологии мы воспользовались традиционной формой изложения этого материала, имеющейся в учебниках по этим дисциплинам, не ставя себе задачей растворить физиологические и психологические данные в общем тексте работы при разборе соответствующих явлений голосообразования. Нам казалось, что примененная форма изложения создает более полное общее впечатление о значении данных этих дисциплин для певца и педагога, чем разбивка его по соответствующим разделам, где описывается методика работы с певцом.

В этой главе мы менее всего стремились быть оригинальными. Нашей задачей было поместить в книге те данные, которые имеются в различных руководствах по акустике, физиологии и психологии, и показать, в каком аспекте они нужны певцу и преподавателю пения. Естественно, что из этих дисциплин взято то, что нам казалось наиболее важным для вокальной педагогики, поэтому не следует в них искать полного изложения акустики, физиологии и психологии. Кроме того, мы намеренно упрощали ряд явлений и из акустики и из физиологии, считая, что излишняя сложность может лишь запутать или отпугнуть неискушенного в науке читателя. Так, например, гласные описываются как двуформатные и дается связь одной из них с глоткой, а другой со ртом, между тем как это вопрос в действительности сложнее и т. п. Все же мы позволили себе разобрать ряд сложных явлений, памятуя, что наши студенты — это студенты вуза, имеющие за спиной десятилетнее образование.

Третья глава посвящена рассмотрению работы голосового аппарата в пении. Порядок ее разделов оставлен традиционным: дыхание, гортань, артикуляционный аппарат и т. д. Этот порядок отнюдь не говорит о том, что автор на первое место среди факторов голосообразования ставит работу дыхания, а на второе — гортани и т. п. Все это части единого голосового аппарата в равной мере необходимые для получения певческого голоса. Части голосового аппарата работают в тесной взаимообусловливающей связи, а их рассмотрение поотдельности — лишь необходимое условие для того, чтобы оценить значение данного отдела в общей работе. Для того чтобы составить себе ясное представление о сложном явлении, каким является певческое голосообразование, следует проанализировать отдельно работу частей голосового аппарата.

Разбирая работу дыхания, гортани и т. п., мы отталкивались от бытующих в практике взглядов на значение этих отделов для певческого голосообразования. Мы старались привести все основные мнения по данному вопросу как практиков, так и теоретиков, не давая какому-либо из них предпочтения и затем, излагая современные научные данные, показать, какие логические выводы из них можно вывести, каков

правильный подход к этому явлению. По этому принципу изложены все разделы главы о работе голосового аппарата в пении.

В большинстве книг по вокальной методике вопросы регистров голоса, прикрытия голоса, атаки звука выделяются в отдельные главы как вполне самостоятельные явления. Правильнее их рассматривать как подразделы главы о внутренней работе гортани, так как они зависят прежде всего от функции голосовой щели. Это и сделано в нашей книге.

Нельзя считать правильным, как это имеет место в ряде книг по методике, рассматривать в разделе о резонаторах голосового аппарата всю надставную трубку певца. В настоящей книге в разделе резонаторов рассматривается только то, что называется в практике грудным и головным резонатором певцов. Резонаторные явления, происходящие в ротоглоточном канале, рассматриваются в разделе работы артикуляционного аппарата, так как они связаны с вопросами членораздельности вокальной речи. Явление опоры, связанное с комплексной деятельностью всех отделов голосового аппарата, выделено в отдельный раздел главы.

Четвертая глава охватывает ряд вопросов практической работы с учеником. К этому разделу в конце книги приложены типы упражнений для работы над различными видами техники.

В тексте встречаются фамилии авторов без сноски внизу страницы с точным названием их работ. В этом случае следует их искать в списке рекомендованной литературы. Ссылки на мнения солистов театра Ла Скала взяты из записанных на магнитофоне бесед, которые мы провели с ними в период гастролей этого театра в Москве. Поэтому к ним следует относиться как к точным, достоверным, научным фактам. Список работ, из которых взят ряд рисунков для настоящего издания, приведен после списка рекомендованной литературы.

Книга такого плана и объема издается впервые. Поэтому в ней неизбежны различного рода недостатки и недоработки. Автор будет благодарен за замечания и постарается их учесть в случае переиздания книги.

В заключение приношу глубокую благодарность коллективам и отдельным лицам, взявшим на себя труд просмотреть рукопись настоящей книги и сделать ряд важных критических указаний: коллективам вокальных кафедр Московской, Ленинградской консерваторий и Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных и лично профессору Е. Г. Ольховскому и кандидату биологических наук В. П. Морозову, профессору Н. А. Вербовой, доценту Е. А. Бокщаниной, доктору В. Л. Чаплину, профессору Н. И. Жинкину, профессору С. Н. Ржевкину.

Глава первая

РУССКАЯ ШКОЛА ПЕНИЯ И СОВЕТСКОЕ ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

(Краткий обзор основных этапов развития)

1. ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ШКОЛЫ ПЕНИЯ

Настоящий раздел не следует рассматривать как изложение всей истории русского вокального искусства. Наша задача — напомнить основные вехи его развития, показать те факторы, которые определили характер исполнительского стиля русских певцов, проследить этапы формирования и развития русской национальной школы пения, законным приемником которой является советское вокальное искусство.

Русская национальная школа пения и ее истоки

В вокальном искусстве понятие школа употребляется в двух смыслах. Часто можно слышать такие выражения, как «это хорошо вышколенный певец» или, наоборот, — «у певца нет школы». О певце, в совершенстве владеющем технологией голосообразования и голосоведения, свободно распоряжающемся всем арсеналом вокальной техники, говорят, что это певец с хорошей вокальной школой. Здесь под словом «школа» понимается вокально-техническое мастерство пения.

Но есть и другое представление о школе. Оно выражается в таких словах: «... этот певец владеет итальянской школой пения», «это яркий пример немецкой школы пения» или «это певец типично русской школы». Совершенно ясно, что это понятие хотя и включает моменты особенностей вокальной технологии, — оно неизмеримо шире его. В приведенных примерах речь идет о национальных школах пения. Обычно хорошо различимые слухом, они не всегда легко поддаются анализу. Слух ясно подсказывает, что певец принадлежит к определенной национальной школе пения, но сознание не всегда может проанализировать, в чем сущность отличительных особенностей той или иной школы. Прежде всего, бросаются в глаза особенности звучания голоса. Однако эти особенности не являются

абстрактно техническими, то есть выражающими понятие правильного певческого звучания в данной школе, а связаны корнями с целым рядом более глубоких национальных явлений.

Национальная школа пения существует там, где профессиональная музыкальная культура достаточно развита, где имеется национальная композиторская школа и связанная с ней и с народным исполнительским искусством профессиональная музыкальная исполнительская культура. Каждая нация отличается своеобразной историей своего возникновения и развития, живет в определенных природных условиях, пользуется особым языком, имеет свою многовековую культуру. Поэтому различные нации обладают своеобразным психическим складом, характером, темпераментом и другими особенностями. Можно говорить о типичных для данной нации особенностях психологического склада. Если сказать, что это типично русский человек или — это типичный француз, — у нас сразу возникают те особенности, которые их характеризуют. Также мы легко и с полным правом употребляем понятие национальный темперамент, говорим о чертах характера и темпераменте, типичных для данной нации. Особенности уклада жизни и окружающая природа обязательно участвуют в формировании психологического склада каждой народности.

Эти особенности психологического склада выражаются в поэзии, литературе, музыке, драме, изобразительном искусстве, т. е. во всех областях духовной жизни данной национальности, придавая им яркую самобытность. В музыке они особенно ясно выступают при прослушивании произведений, написанных национальными композиторами. Каждый музыкально развитый человек легко ощущает то польское, что есть в музыке Шопена, то немецкое, что есть у Шуберта, то норвежское, что есть у Грига, и т. п. Характерные интонационные обороты, попевки, ритмические фигуры в национальной музыке всегда бывают связаны с народными песнями, танцами, звучанием национальных инструментов и национальным народным стилем их исполнения. Конечно, в формировании каждой национальной музыкальной школы сказываются влияния со стороны музыкальной культуры других народов, однако у каждой национальности эти заимствованные элементы претерпевают своеобразное преломление, видоизменяются, обогащаясь новыми самобытными чертами, развиваются, превращаясь в оригинальные явления новой художественной ценности.

Рождение и формирование национальной вокальной школы тесно связано с национальной оперой — определяющим жанром в области вокального искусства. Национальная опера с присущими ей особенностями предъявляет к певцу свои требования как в отношении общего характера исполнительской манеры, так и в чисто вокальном отношении. Драматургия оперы, используемые композитором выразительные средства — ха-

рактер и тесситура вокальных партий, плотность и динамика оркестрового сопровождения и т. п. определяют голосовые приспособления певцов. Певческая манера профессиональных певцов в каждой национальной школе пения определяется прежде всего характером музыки, которую им приходится исполнять.

Вокальная педагогика, следуя за исполнительской практикой, обобщает ее требования, вырабатывает свои методические установки, исходя из задачи служения этой практике. Поэтому методические труды по воспитанию голоса следует рассматривать, учитывая историческую эпоху, в которую они были созданы, и национальную музыку, для воплощения которой воспитывались по этой методике певцы. Общезначимыми, применимыми для всех эпох и народов являются только те методические принципы, которые отражают общие физиологические закономерности развития голосового аппарата.

Оформление русской национальной школы пения как определенного художественного направления обычно связывают с именем Глинки — первого оперного композитора-классика. Именно в период творчества Глинки окончательно сформировались и четко определились типичные черты русской национальной школы пения.

Но прежде чем говорить о русской национальной школе пения, следует напомнить об ее истоках, ее предыстории — длительном периоде накопления певческого опыта.

Русский народ всегда любил петь. Испокон веков слагал он свои замечательные песни. До возникновения профессионального светского искусства пение на Руси существовало в форме народного песенного творчества и церковного пения. Русская народная песня играла основополагающую роль в создании отечественного профессионального музыкального и вокального искусства. Глинка писал, что музыку создает народ, а композиторы ее только аранжируют. И действительно, русская песня являлась неиссякаемым источником вдохновения отечественных композиторов. На ее основе создавались и первые оперные произведения.

Русская песня чрезвычайно разнохарактерна, круг ее образов широк: от интимно-лирических до глубоко социальных. Поэтому и по форме они весьма различны.

Разнообразие русской песни требовало и различного воплощения. Характерной особенностью протяжной русской песни является ее задушевность, глубина содержания, психологизм и неразрывная связь слова с музыкой. Слово в песне является ведущим, оно и определяет характер мелодии. Как говорят сказители былин — песня сказывается, а напев приходит сам. Широкие протяжные русские песни требовали прежде всего глубины и проникновенности исполнения, а это в свою очередь — наполненного звучания, ровности и красоты тембра, большого

дыхания. Игривые, гротесковые, брызжущие юмором песни-скороговорки, — вырабатывали у народных певцов чеканную дикцию, умение четко донести слово.

Одной из особенностей русской народной песни являются ее своеобразные украшения, которые поются на какую-нибудь гласную или слог. Эти украшения русской песни — всегда составная часть мелодии, входящая в ее существо, — это выражение определенных эмоций, а отнюдь не желание продемонстрировать технические возможности голоса. Особенности русской песни определили не только характерные черты русской музыки, но и основные стилевые особенности пения профессиональных певцов — представителей русской национальной школы.

Говоря о русской народной песне, нельзя не сказать об искусстве народных певцов — создателей этой песни. Издавна любовью народа пользовались певцы народной песни — сказители, «калики перехожие» и др. Песни пелись в любом уголке страны. И везде и всюду были люди и даже целые семьи, которые создавали свои песни и передавали их от поколения к поколению в устной форме. Творчество народных певцов всегда впечатляло, волновало, заставляло думать, делало людей лучше, чище, богаче. Это объяснялось прежде всего тем, что народное искусство искренне, правдиво, идет от души. Недаром в народе говорится: «песня каждая — правда, как подумаешь умом». Алексей Максимович Горький, слушавший замечательную Арину Федосову, вспоминает ее необыкновенный, певучий голос, пение, в котором помимо добротной красоты слов было что-то «нечеловечески ласковое и мудрое».

Былинник Иван Рябинин поражал слушателей умением наполнять один и тот же мотив новым содержанием, новыми чувствами. «Благодаря игре ритма и разнообразию множества неподражаемых тонких оттенков интонации, то величавых, то лукавых, то иронических, он увлекал своих слушателей в мир своей песни» [1].

Талантливость народа и его стремление выразить в песне свои думы и чаяния способствовало появлению на Руси множества народных певцов. В искусстве народных певцов крылись истоки исполнительского стиля русской национальной школы пения.

Особую и значительную роль в подготовке певцов-профессионалов играло на Руси церковное пение. После утверждения христианства в Киевской Руси началась подготовка не только священнослужителей, но и музыкально грамотных певцов. Подготовка проводилась в особых монастырских школах, где певцы обучались нотной грамоте и получали музыкально-теоретические сведения. Древнерусская церковная музыка была исключительно вокальной (применение музыкальных инстру-

[1] А. Доливо. Певец и песня. М., Музгиз, 1948, стр. 23.

ментов в церкви не допускалось). Церковные песнопения отличались спокойным, величаво-повествовательным характером. Плавные мелодии, отсутствие больших интервалов, средняя тесситура, неширокий звуковой объем делали пение удобным для голоса. Проникновенность, ясное произношение слов, безукоризненность интонации, сдержанная динамика и общее благородство стиля — вот характерные черты церковного пения. Церковное пение имело исключительно широкое распространение, что позволяло выявлять из большой массы поющих лучшие голоса. Обилие церквей, монастырей, обучение пению в хорах так называемых государевых певчих дьяков, патриарших и впоследствии синодальных певчих и придворной «капеллии» давало возможность певцам приобретать прочные вокальные навыки. Требование «тихогласного» пения не давало возможности форсировать голос, сохраняло его. Большие музыкальные фразы, медленные темпы и сам спокойный характер церковной музыки требовали от певцов соответствующего дыхания. Искусство постепенного выдоха, чувство «опоры дыхания» приобретались не специальными упражнениями, а практикой, пением в церковном хоре, и обычно — с детства. Так культивировалась кантилена — основа пения. Запрещалось «произносить слова сквозь зубы и в нос»[1]. Чистое и явственное произношение было непременным требованием. Таким образом, в церковном пении певец приобретал необходимый профессионализм. Все это дало впоследствии возможность русским певцам с легкостью справляться со сложным оперным репертуаром, ввезенном в XVIII веке в Россию с Запада.

С появлением и распространением светской музыкальной культуры значение церковного пения не уменьшилось. Виднейшие представители светского профессионального певческого искусства как правило получали первоначальное образование в церковных хорах, а будучи известными певцами, продолжали исполнять произведения лучших церковных композиторов.

Таким образом, русская народная песня и народное исполнительское искусство с одной стороны, и высокая вокальная культура церковного пения — с другой, были теми важнейшими факторами, которые подготовили почву для возникновения светского профессионального певческого искусства. Сценическое искусство, как и вокальное, также имело свои корни в народном искусстве и церковных представлениях-действах. Предшественниками профессиональных актеров были народные синтетические актеры древней Руси — скоморохи. Их искусство было непременным участником народных празднеств. Скоморохи всегда находились при царском дворе и при дворах крупных вельмож.

---

[1] В. А. Багадуров. Очерки по истории вокальной методологии., часть 3. М., Музгиз, 1937, стр. 26.

Вокальное искусство в период от первых опер до Глинки

Профессиональное театральное искусство возникло как придворное, оно не было демократическим, и знакомство с драматическими и оперными произведениями было доступно лишь избранным.

Попытки организации театра в России были еще в середине XVII века при царе Алексее Михайловиче и в начале XVIII века. При Петре Великом была приглашена труппа из семи актеров во главе с Кунстом. Давались представления в которые вставлялись небольшие арии и ариозо. В частности, давалась переделанная на русский лад «Дафна» Ринуччини, — итальянского композитора-реформатора.

В 1735 году, когда в Россию была приглашена на постоянную работу итальянская оперная труппа во главе с Ф. Арайя — композитором и дирижером. Итальянская опера пустила на русской земле прочные корни.

Надо сказать, что если опера в России в эти годы была новшеством, то в Италии к этому времени она имела почти полуторавековую историю. Опера как новый жанр вокального искусства возникла под влиянием идей Возрождения. Жизнь человека во всех ее проявлениях становится в центре внимания различных видов искусства. В музыкальном искусстве это связано с так называемой флорентийской реформой. Полифонический стиль не давал возможности проявления личным переживаниям человека, слово исчезало в вокализационных многоголосных украшениях. Группа передовых музыкантов, собравшихся в доме графа Барди, взяв за образец греческую трагедию, возвратила музыку к гомофонному стилю, к следованию мелодии за словом. В результате их деятельности возникают новые гомофонные формы музыки — опера, кантата, сольная песня с аккомпанементом.

К моменту проникновения итальянской оперной музыки в Россию Италия уже переживала так называемый второй период эпохи бельканто — период виртуозной вокальной техники. Это было время царствования на оперной сцене певцов-кастратов с феноменальным техническим совершенством голосов.

Естественно, что высокоразвитое вокальное искусство Италии не могло не оказать влияния на развитие музыкальной и певческой культуры в других странах. С тех пор Италия становится Меккой для певцов всех национальностей, и это ее ведущее положение в известной степени сохраняется и до настоящего времени. Величайшее завоевание музыкальной культуры Запада — опера — вначале с трудом воспринималась русской придворной знатью. Серьезная опера казалась скучной, виртуозное пение — непривычным, и предпочиталось хоровое пение. Это и неудивительно, ибо Россия ко времени появления итальянской оперы обладала вековой хоровой культурой. Хоры рус-

ских певцов, участвовавших в опере, отличались стройностью звучания, слаженностью, и, по отзывам современников, «такого хорового материала и в таком количестве, как в придворной капелле, не было нигде в Европе» [1].

Продолжительная деятельность итальянских трупп оказала огромное культурное воздействие на все слои общества. Композитор Арайя прослужил в России 25 лет. И если при Елизавете Петровне публику заставляли ходить в оперу и за непосещение спектаклей специальным указом назначался штраф, то уже при Екатерине посещение оперы, музыка и пение становятся излюбленным препровождением времени. Обучение музыке и пению является обязательным требованием тогдашнего воспитания.

Первым оперным композитором в России был упомянутый Арайя, писавший оперы в духе итальянских серьезных опер. Наряду с вывезенными им из Италии певцами (кастратом Саллети — сопрано, певшим со знаменитым Фаринелли), в оперных спектаклях участвовали русские певцы, преимущественно придворные певчие. Появляются царские указы, обязующие воспитывать кадры собственных певцов и музыкантов. Создается знаменитая Глуховская певческая школа, где кроме духовного пения стали обучать «манерному», то есть светскому, пению.

В опере Арайи «Цефал и Прокрис», в первой опере, написанной на русский текст, поставленной в 1775 году, участвовали придворные певчие. Современниками отмечалось блестящее исполнение ими трудных и длинных арий, четкое произношение слов, совершенство искусных каденций.

Это свидетельствует о достигнутом к тому времени высоком уровне постановки вокального и музыкального обучения в Придворной капелле и Глуховской школе.

Возникновение первых опер русских композиторов проходило в сложных, противоречивых условиях. Придворные круги всячески насаждали искусство, вывезенное из-за границы; передовые же деятели русской культуры стремились к созданию своего национального искусства. И вот появляются первые произведения — предвестники классической русской оперы. Первоначально это были спектакли, где драмы и музыка тесно переплетались. Большинство из них имело подражательный характер, они написаны были в стиле итальянских опер как в отношении выбора сюжетов, так и по форме и характеру музыки. Но были среди них и самобытные произведения русского склада, построенные на сюжетах из русской жизни и широко использовавшие народно-песенный мелос. Эти первые произведения, построенные на фольклорном материале,

[1] В. А. Багадуров. Очерки по истории вокальной методологии. Указ. изд., ч. 3, стр. 58.

с ярким национальным колоритом, не носили еще достаточно профессионального характера. Однако роль их в создании национальной оперы огромна. Это было искусство подлинно русское, демократическое, иногда направленное против крепостного строя.

Народно-национальный и социально направленный характер этих опер в значительной мере определился тем, что их авторами являлись бывшие крепостные или люди из низших слоев общества: Е. Фомин, М. Соколовский, М. Матинский, Д. Кашин и другие. Демократической направленности этих опер способствовали прогрессивные русские писатели того времени А. Аблесимов, М. Херасков, А. Сумароков, Я. Княжнин, А. Крылов, принимавшие участие в создании либретто.

Оперы этих композиторов вывели на сцену простых людей: мельников, крестьян и других простолюдинов, обладающих ярким национальным и как правило положительным характером. В противовес им даны сатирические типы господствующих классов. Такие оперы сразу завоевали симпатии демократических слоев общества и вызвали оппозицию и критику со стороны правящих кругов, придворной знати и помещиков. Народный дух этих опер шел в разрез с эстетикой придворной оперы, которая, «...кроме богов и храбрых героев, никому на театре быть не позволяет...»[1]. Эти оперы оказали свое воздействие на последующее формирование всей русской оперной классики.

В период создания первых русских опер в России работало множество итальянских педагогов, целью которых была подготовка вокальных оперных кадров. Однако русские певцы, даже воспитанные итальянскими маэстро, отличались широтой творческих возможностей: они как правило справлялись со сложной техникой итальянских арий, столь же прекрасно пели свое национальное, русское.

Русский оперный певец складывался как явление самобытное. Очевидна несостоятельность некоторых историков и вокальных методологов (например, К. Мазурина), пытающихся рассматривать пение русских певцов только как результат влияния итальянской вокальной культуры. На самом же деле своеобразие исполнительского стиля русских певцов, о которых говорилось выше, свойственная русскому человеку глубина чувств, наконец и фонетические особенности русского языка, дали возможность национальной русской вокальной школе пойти по своему пути.

Однако влияние итальянской школы пения на русских певцов несомненно было. Оно было весьма глубоким и ощущалось в течение долгого времени. Вследствие того, что с 30-х годов XVIII века итальянская вокальная музыка и ее исполнители

[1] Якоб Штелин. Историческое описание одного театрального действия, которое называется опера. «Примечание на Ведомости». 1738, ч. XVII, стр. 67.

были постоянными ежегодными гастролерами, русские певцы взяли у них и принцип опертого льющегося звучания голоса, и владение колоратурой, и другими техническими приемами. Это было необходимо еще и потому, что зачастую русским певцам приходилось петь вместе с итальянскими артистами. Влияние итальянской вокальной культуры ощущается и позднее. На протяжении XIX века, то есть в период оформления основных и характерных черт русской вокальной школы, на русских оперных сценах перебывали певцы, которыми славилась оперная Италия и Европа вообще. В период отъезда итальянской оперы многие итальянские артисты и дирижеры продолжали свою работу на русской сцене, занимались педагогической деятельностью. В результате русские оперные певцы очень полно восприняли принципы бельканто и отлично владели им. Не попасть под обаяние исключительного мастерства выдающихся итальянских певцов было невозможно. Оперы иностранных, в частности итальянских композиторов, получали в лице русских оперных певцах прекрасных интерпретаторов. Однако, впитав в себя все лучшее, что могла дать итальянская школа, русские певцы отличались своей самобытностью, своеобразием, связанными прежде всего с национальной музыкой и русским исполнительским стилем.

О работе итальянских маэстро в деле воспитания русских певцов сохранились материалы; русские же педагоги, трудившиеся одновременно с итальянцами, остаются незаслуженно в тени. Первыми вокальными педагогами в России были композиторы — создатели национальной оперы. Это они вложили большой, кропотливый труд, дабы подготовить исполнителей для рождавшегося национального искусства. Один из них — Евстигней Фомин — автор глубоко национальной оперы «Ямщики на подставе». Мы не знаем о методах воздействия, педагогических приемах, дидактическом материале, отобранном им для воспитания певцов, известно лишь, что в 1797 году он был приглашен «к должности российской труппы с тем, чтобы выучивать актеров и актрис из новых опер партии и проходить старые тако ж что потребно будет применять в музыке; сверх сего должен он учить учеников и учениц в школах...» [1].

Одним из лучших учителей пения был Иван Алексеевич Рупин, подготовившей для оперной сцены М. Степанову, Н. Самойлова, О. Петрова. Получив, как дань моде, псевдоним Рупини, — крепостной Костромской губернии Рупин прославился не как исполнитель произведений итальянских композиторов, где он демонстрировал отличную вокально-техническую подготовленность, а как национальный русский певец. Церковные произведения Д. Бортнянского, проникновенные и простые ро-

[1] Н. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России. М.—Л., Музгиз, т. II, вып. V, 1928, стр. 100.

мансы первых русских композиторов, раздольная русская песня помогли Рупину стать известным и любимым певцом.

В Придворной певческой капелле большую педагогическую работу проводил композитор Д. Бортнянский. Как педагог он пользовался большой популярностью, работая и в Капелле, и в придворном театре. Его произведения способствовали развитию вокального искусства, ибо напевные мелодии спокойного характера, отсутствие крайних верхов, удобная тесситура помогали правильному звукообразованию и служили отличным материалом для совершенствования голоса.

Нельзя не отметить большой роли и в создании оперных произведений, и в деле организации вокально-педагогической работы в России в конце XVIII века Катерино Кавоса. Его оперные произведения: «Илья-богатырь», «Иван Сусанин», «Жар-птица» — носили эклектичный характер, и автор не вошел в историю музыки как самобытный композитор с ярко выраженным индивидуальным почерком. Однако его деятельность как дирижера, вокального педагога и организатора помогла делу развития музыкального искусства в России. Он подготовил не только исполнительские, но и педагогические кадры. Его богатый опыт перенимали и под его началом работали русские педагоги Ковалева, Шелехов, Турик и др.

К этому периоду относится артистическая деятельность русских певцов и певиц, заложивших основы русской школы пения. А. Михайлова, Е. Уранова-Сандунова, Н. Семенова, А. Крутицкий, Я. Воробьев, П. Злов, В. Самойлов, Н. Лавров и др. — русские актеры, отличавшиеся сочетанием отличных вокальных данных, техничности с предельной выразительностью. Эти певцы с легкостью справляются с оперным репертуаром итальянских композиторов, писавших арии со сложными колоратурными украшениями и пассажами, модными в то время в Италии. А так как первые русские оперные произведения представляли собой спектакль, где драма и музыка переплетались, то, естественно, русские певцы сочетали в себе вокалистов и драматических актеров.

Особенно следует остановиться на творческом портрете Урановой-Сандуновой, обладавшей феноменальным голосом, простиравшимся от *соль* малой октавы до трехчертного *фа*; голос ее, по отзывам современников, был звучный, чистый, летящий. Блестяще исполняя разнохарактерные, трудные оперные партии, Уранова-Сандунова, однако, прославилась задушевным исполнением русских народных песен, демонстрируя в них и мастерство и чисто русскую выразительность. Искренностью и органичностью своего искусства Уранова-Сандунова поражала и покоряла слушателей. Эти отличительные свойства искусства Урановой-Сандуновой были характерными для лучших певцов того времени, они же стали типичными и для других, более поздних представителей русской школы пения.

Нельзя не отметить большой роли в формировании исполнительского стиля русских певцов и пропаганде русского репертуара композитора А. Верстовского, бывшего во второй четверти XVIII века фактическим руководителем Большого театра в Москве. Верстовский считал основным средством в создании образа — простую, широкую, выразительную мелодию. Оперы Верстовского формировали русский вокальный стиль, воспитывали певцов как национальных художников. Однако с уходом Верстовского в театре с 1853 года воцаряется итальянская опера.

На формирование исполнительского стиля русских певцов оказывало влияние также исполнение ими французского оперного репертуара. Еще в середине XVIII века французская труппа, приглашенная в Россию, знакомит двор с произведениями Далейрака и Фавара. Доступная музыка, а также понимание французского языка делают французскую оперу популярной в России. Произведения Гретри, Дуни, Монсиньи, переведенные на русский язык, исполняются многими русскими труппами и в XVIII и XIX веке. Артисты-исполнители французской оперы пользовались характерной исполнительской манерой — декламационностью, умением выпукло и рельефно преподнести слово. Дело в том, что подчеркнутая аффектированная декламационность являлась отличительной особенностью французской школы пения. Это определялось тем, что первые оперные произведения создавались под большим воздействием трагедий Корнеля и Расина, — ярких представителей классицизма, художественного направления, родиной которого явилась Франция XVII века. Первый французский оперный национальный композитор Люлли, обучая певицу Марту ле Рошуа, заимствует исполнительскую манеру замечательной трагедийной актрисы Марии Шаммеле — гордости театра Расина, приподнятая декламация которой отличалась богатством красок и безупречной дикцией.

Ромен Роллан характеризует вокальную школу Франции того времени как школу великолепной актерской игры и декламации. Не случайно и Парижская консерватория получает название консерватории «музыки и декламации» (разрядка моя. — *Л. Д.*).

Нельзя оставить в тени и роль русского романса в истории отечественного вокального искусства. Романсное творчество русских композиторов заложило основы стилистических черт камерного вокального исполнительства. Первыми авторами русского романса были Г. Теплов и Ф. Дубянский. Наиболее технически подготовленным и ярким русским композитором камерной вокальной литературы был О. Козловский. К началу XIX века относится творчество известной группы талантливых композиторов, так называемых «дилетантов». Первый ее представитель, Н. Титов, автор популярных романсов «Шарф голу-

бой», «Молитва» и др. Произведения мастеров русского романса А. Алябьева, А. Варламова, А. Гурилева, П. Булахова, созданные в основном под влиянием народной песни и городского романса, потребовали простоты, правдивости, задушевности и теплоты в исполнительской манере.

Таким образом, за столетний период со времени появления в России первых итальянских опер до первой русской классической оперы «Иван Сусанин» М. Глинки русское вокальное искусство прошло сложный и важный этап своего развития. Русские певцы, восприняв технику и культуру в основном итальянской, а также французской школ, сумели остаться глубоко национальными исполнителями. Все те основные черты, которые характеризуют певцов русской национальной школы пения в период ее расцвета в конце XIX века, мы находим уже достаточно четко наметившимися у лучших певцов рассматриваемого периода.

Обобщим эти черты: 1) прекрасная вокальная техника, позволявшая петь сложнейшие произведения итальянских композиторов; 2) умение в то же время оставаться русскими певцами со свойственными им задушевностью, глубиной, простотой и искренностью исполнения; 3) стремление создавать на сцене образы живых людей — владение драматическим искусством наравне с вокальным; 4) особенно чуткое отношение к слову, к проблеме интонирования слов в музыке, естественности слова в пении.

М. Глинка и его ученики

С именем М. И. Глинки связано определение русской оперы как самостоятельного музыкального жанра. Оперы Глинки отличались прежде всего глубиной идейного содержания, реализмом отображения жизни, простотой и доступностью и, вместе с тем, высоким совершенством художественного мастерства. Народность творчества Глинки выражалась не столько в правдивом отображении быта, сколько в воплощении в музыке характера и мировоззрения русского народа. Идея патриотизма прозвучала в опере «Иван Сусанин» с необычайной силой. Впервые в русской музыке с такой убедительностью и реалистичностью были переданы характеры русских людей в сложных психологических ситуациях. Музыка Глинки потребовала нового типа исполнителей, которые сумели бы воплотить на оперной сцене живые образы русских людей: Ивана Сусанина, Антониду, Ваню, Собинина, Людмилу и других персонажей. Для этого надо было специально готовить русских певцов, что и было сделано самим М. Глинкой.

Музыкальный язык Глинки основан на глубоком постижении стиля народной музыки при высочайшем профессионализме

композиторского письма. «Может быть, эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первою причиной того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную Русскую музыку»[1], — писал Глинка.

Красота выразительных, ясных мелодий, законченность и совершенство формы музыкальных построений, богатство гармонического сопровождения, тонкость оркестровки — все это характерные черты его музыкального языка.

Глинка, наряду с крупной формой, уделял внимание и мелким формам. Его романсовое творчество — новая эпоха в развитии русской вокальной лирики. Эти романсы, неподражаемо исполнявшиеся самим автором, служили образцами, от которых отталкивались последующие поколения национальных русских композиторов в дальнейшем развитии этого жанра вокальной музыки. Романсовое творчество Глинки, как и его оперное творчество, оказало большое влияние на выработку исполнительского стиля русской школы пения.

Глинка сам был замечательным певцом, его исполнительское мастерство послужило примером того, как надо исполнять произведения русских композиторов, и оказало большое влияние на формирование исполнительского стиля русских певцов.

«В Глинке счатливейшим образом сочетались дары природы, которые необходимы в своей совокупности для истинно изящного пения... дар хорошего (по крайней мере довольного красивого, довольно сильного и гибкого) голоса, талант к управлению голосом, уменье технически им распоряжаться, — уменье развитое обдуманностью и наукою, и, наконец, в-третьих, — высшее, художественное понимание музыки, ее духа, средств и целей до самой их глубины, недоступной для организаций менее артистических, высшее совершенство декламации и музыкального исполнения вообще»[2], — так писал А. Серов.

Глинка был искренним и вдохновенным певцом, умевшим вложить в исполняемое произведение богатый мир ощущений своей души, оставаясь в то же время объективным. Он пел трудные в вокальном отношении произведения оперного репертуара, требующие виртуозности и широкой кантилены, блестяще исполнял произведения декламационного характера, отличаясь совершенной дикцией и декламацией. Великолепно владел различными стилями. А. Серов так характеризовал исполнительское мастерство Глинки: «Самая метода пения сделала бы честь первым светилам итальянской сцены»[3].

---

[1] В. А. Багадуров. М. И. Глинка как певец и вокальный педагог. В кн. «М. И. Глинка». Сборник материалов и статей, М.—Л., 1950, Музгиз, стр. 302.

[2] А. Серов. Избранные статьи. М.-Л., Музгиз, 1950, т. I, стр. 140.

[3] В. А. Багдуров, М. И. Глинка как певец и вокальный педагог. В кн. «М. И. Глинка». Сборник материалов и статей. Указ. изд., стр. 293.

«Пение Глинкой его собственной музыки было для меня событием... Можно сказать прямо: кто не слыхал романсов Глинки, спетых им самим, тот не знает этих романсов»[1] (Разрядка моя. — *Л. Д.*).

«Поэзия его исполнения... непередаваема! Как все первостепенные исполнители, он был в высшей степени «объективен», погружался в самую глубину исполняемого, заставляя слушателей жить той жизнью, дышать тем дыханием, которое веет в идеале исполняемой пьесы; оттого в каждой фразе, в каждом слове он был характером, воплощением; оттого увлекал каждой фразой, каждым словом»[2].

Ученица Глинки, певица А. Воробьева-Петрова вспоминала: «Глинка сел за рояль и пропел романс Антониды «Не о том скорблю, подруженьки» и этим с первого раза совсем меня покорил... в его пении было много чувства и уменья: владел он голосом чудесно...»[3].

Свободно распоряжаясь голосом, Глинка в пении был удивительно органичен и правдив. Слушатели восхищались богатством интонаций, умением перевоплощаться. Неподражаемо звучал у него романс «В крови горит». Ярко, страстно, горячо преподносил он первый куплет, и море нежности, до краев заполняющее душу, звучало на безукоризненном пианиссимо во втором куплете. А в «Песне Ильиничны» искрился русский юмор. Вся песня воспринималась как жанровая сочная сценка; имена превращались в живых людей, острое внутреннее видение исполнителя создавало реальные образы. Сам Глинка так объяснил тайну своего искусства: «Дело... очень простое само по себе; в музыке, особенно в вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, суровое выражение. Учителя пения обыкновенно не обращают на это никакого внимания, но истинные певцы, довольно редкие, всегда хорошо знают эти ресурсы»[4].

Казалась невероятной способность Глинки быть постоянно в состоянии вдохновения. Сам же он объяснял эту способность следующим образом: «Один раз когда-нибудь в особенном вдохновения мне случается спеть вещь совсем согласно моему идеалу. Я уловляю все оттенки этого счастливого раза, счастливого — если хотите «оттиска» или «экземпляра исполнения» и стереотипирую все эти подробности раз навсегда. Потом уже каждый раз только отливаю исполнение в заранее готовую форму. Оттого я могу казаться в высшем экстазе, когда внут-

---

[1] Там же, стр. 293.

[2] А. Серов. Избранные статьи, т. I ,М.-Л., Музгиз, 1950, стр. 133—134.

[3] В. А. Багадуров. М. И. Глинка как певец и вокальный педагог. В кн. «М. И. Глинка». Сб. материалов и статей. Указ. изд., стр. 292.

[4] А. Серов. Избранные статьи, т. I. Указ изд., стр. 136.

ренне я нисколько не увлечен... Каждый раз снова увлекаться!.. Это было бы невозможно»... [1]

То, что поражало и покоряло слушателей в Глинке-певце, стало законом творчества для лучших русских певцов более поздних поколений.

Значение Глинки-композитора и исполнителя для русского вокального искусства огромно. Однако, возможно, не менее значительной была и роль Глинки — вокального педагога. Он подготовил для русской оперной сцены целый ряд выдающихся исполнителей: О. Петрова — «дедушку русской оперы», по меткому определению Мусоргского, А. Воробьеву-Петрову, Д. Леонову, С. Гулак-Артемовского и ряд других. Эта плеяда замечательных русских певцов и певиц воплощала идеалы русской вокальной исполнительской школы.

Хочется остановиться на некоторых методических положениях Глинки-педагога. Он был создателем так называемого «концентрического» метода обучения, заключающегося в том, что сначала развивались на средине диапазона натуральные тона, «без всякого усилия берущиеся», с постепенным расширением правильного звучания вверх и вниз, между тем как общепринятым было развитие по линеарной системе: от нижних звуков вверх по гамме. Очень показательны этюды, написанные Глинкой для О. Петрова (для других учеников он также индивидуально писал этюды). Они написаны в ладах, свойственных русской народной песне, с учетом индивидуальных качеств голоса певца.

Очень интересны комментарии Глинки к этюдам: «Тянуть гаммы на литеру А (итальянское), примечая притом:

1. Чтобы прямо попадать на ноту;
2. Обращать больше внимания на верность, а потом на непринужденность голоса;
3. Петь не громко и не тихо, но вольно;
4. Не делать крещендо, как тому учат старинные учителя, но, напротив, взяв ноту, держать ее в равной силе (что гораздо труднее и полезнее);
5. Стараться уровнять все ноты».

Прогрессивность и своеобразие метода Глинки заключалась не только в естественности и постепенности концентрического развития голоса и индивидуализации метода обучения, но и в том, что он, строя свои этюды на различных ладах, приучал певца развивать интонационный слух. Кроме того, этюды писались без аккомпанемента, что помогало выработке чистой интонации.

Современниками отмечалась исключительная чистота интонации, сохранившаяся до глубокой старости у О. Петрова. Раз-

[1] А. Серов. Избранные статьи, стр. 141.

витие голоса на ладах, свойственных русской народной песне, помогало певцам с легкостью справляться с новой оперной музыкой. Это развитие ладового мышления имеет огромное значение в процессе воспитания певца.

Не умаляя значения совершенной вокально-технической подготовки, Глинка в своей педагогической работе придавал основное значение умению правильно передавать содержание музыки, основную идею. Звуки тогда естественны, когда они верно выражают идею или чувства композитора, — отмечал он.

Глубокое знание возможностей певца и характерных особенностей каждого типа голоса, умение показать голосовые возможности в наиболее выгодном ракурсе позволили композитору создать удобные для голоса партии. Удобство же партий дало возможность певцам максимально использовать вокальные исполнительские возможности, создавать высокохудожественные, впечатляющие образы.

В частности, партия Ивана Сусанина в одноименной опере, написанная для Осипа Петрова — ученика Глинки, помогла этому певцу выявить в полную силу свои вокальные и сценические творческие возможности. Она явилась большой победой этого выдающегося художника-реалиста. Впервые на русской оперной сцене был показан простой человек с его радостями и глубокими страданиями, показан как живой человек, как патриот, отдающий свою жизнь за счастье родины. Все средства его богатейшего голоса были направлены на раскрытие этой идеи. Здесь уже не было и в помине «услаждения слуха» красотой звука. Это был голос, окрашенный неподдельными эмоциями живого, глубоко чувствующего человека.

Между тем голос О. Петрова был во всех отношениях выдающимся и мог бы быть использован по типу итальянских голосов, пленявших слушателей «чистым вокалом». Это был большой, красивый и ровный голос с полным диапазоном и совершенной техникой. Ему были по силам и колоратурные арии и певучая кантилена большого дыхания. Его слово было ярким и естественным, а интонация — безупречной. Но потому О. Петров и вошел в историю русского вокального искусства как «дедушка русской оперы», что весь свой богатейший арсенал вокально-виртуозных средств он использовал для создания живых, реальных образов русских персонажей. Его выдающееся артистическое мастерство не уступало вокальному. Это был истинно синтетический артист-реалист, который создал незабываемую галерею правдивых образов в операх русских и зарубежных композиторов. Высокому реализму игры О. Петрова и других русских оперных певцов в высшей степени способствовала совместная игра в оперных постановках с драматическими актерами.

Вплоть до середины XIX века русские драматические артисты выступали в опере вместе с певцами. Этого не избежали

даже такие крупные драматические артисты, как П. Мочалов и М. Щепкин. Основоположник реализма на русской драматической сцене, великий Михаил Щепкин, создал ряд ролей в операх и музыкальных водевилях с пением. В частности, он создал блестящий образ Карася в «Запорожце за Дунаем» Гулак-Артемовского. Оперные артисты, как и балетные, принимали участие в драматических спектаклях. Но, пожалуй, наиболее ярко черты русского художника-реалиста проявились у Петрова в создании образа Мельника в опере Даргомыжского «Русалка». В этой партии Осип Петров становится настоящим мастером психологического портрета. О его исполнении восторженно отзывался Ц. Кюи в рецензии, помещенной в «СПб. ведомостях» в 1865 году. Его поразило множество оттенков голоса, отточенность жестов, правдивая передача чувств. Это сочетание безупречной вокальной техники с умением вскрыть замысел композитора и передать его слушателям становится отличительной чертой представителей русской национальной школы пения.

Со времени О. Петрова традиционным для русских певцов становится стремление пропагандировать национальную русскую музыку.

О. Петров не только пропагандист оперного творчества Глинки, но он и первый камерный певец, познакомивший слушателей с романсовым творчеством своего учителя, а также А. Даргомыжского и самобытными, непривычными для слуха произведениями М. Мусоргского.

За новый репертуар приходилось бороться. О. Петров с большой горячностью и со всей силой своего таланта умел это делать и показал то прекрасное, что содержится в камерной музыке передовых русских композиторов.

Стремление приобщить слушателей к новому, передовому, прогрессивному, воспитывать их вкус является чрезвычайно показательной чертой лучших представителей русского вокального искусства.

А. Варламов — композитор, певец и вокальный педагог

Первым печатным вокально-методическим трудом в России была «Полная школа пения» А. Варламова, изданная в 1840 году.

Получив образование в Придворной певческой капелле у композитора и педагога Бортнянского, А. Варламов был не только отличным, самобытным композитором, но и незаурядным певцом и вокальным педагогом. Им было создано около ста пятидесяти романсов, написанных в типично русском стиле: просто, задушевно, ясно. Многие песни А. Варламова воспринимаются как подлинно народные («Что так рано, травушка, пожелте-

ла?», «Красный сарафан» и др.). В своем творчестве А. Варламов чутко отразил романтические влияния того времени, — отмечает известный литератор, критик Аполлон Григорьев. О Варламове-певце сохранились отзывы критиков. «Г-н Варламов, которого песни с чисто русскими мотивами сделались народными и поются в залах и на посиделках, пел арию своего сочинения; голос у него небольшой, но приятный, манера прекрасная»[1]. Голос А. Е. Варламова — «это грудной тенор, который в свое время если не по искусству, то по звукам недалеко отстоял от голоса Рубини. Русские песни поет Варламов удивительно хорошо», — пишет другая газета[2].

Его пение производило на слушателей неизгладимое впечатление, слышавшие его отмечают необыкновенное умение интонировать слово в музыке, умение «сказывать» песни больше, чем их петь, что является несомненно русской чертой исполнения.

А. Варламов был широко образованным музыкантом, в течение восьми лет он работал регентом русского церковного хора в Голландии, потом в Придворной певческой капелле. Всю жизнь он преподавал пение и считал себя более певцом, чем композитором. Он выступал и как дирижер и как певец не только в аристократических салонах, но и на открытых публичных концертах.

В предисловии к своей «Школе» он отмечает, что в ней изложен его личный многолетний педагогический опыт и опыт «знаменитого моего учителя Д. С. Бортнянского», а также использованы лучшие теоретические труды европейских авторов. Действительно, эта работа стоит на уровне достижений западной теоретической мысли, являясь в то же время глубоко оригинальным методическим обобщением самобытной системы воспитания русских певцов.

Школа не случайно названа «полной» — в ней три части: текст, 45 упражнений и 10 вокализов. В первой части весьма обстоятельно разбираются основные вопросы, связанные с воспитанием голоса, изложить которые, даже кратко, не представляется возможным. Хочется отметить лишь, что автор является сторонником воспитания голоса с детских лет и что слову он придает особенно большое значение. «Правильный выговор ноты и слога придает пению больше ясности и силы, нежели всевозможные усилия»[3], — пишет Варламов.

Отдельная глава работы посвящена исполнению. «Состояние души, — пишет автор, — имеет непосредственное влияние на голосовой орган и есть главная причина голоса... из этого следует, что пение, в благородном значении слова, есть язык

[1] Цит. по статье В. Багадурова в кн. А. Е. Варламова «Полная школа пения». М., Музгиз, 1953, стр. 4.

[2] Там же.

[3] А. Е. Варламов. Указ. изд., стр. 24.

сердца, чувства и страсти»[1]. Таким образом, пение рассматривается А. Варламовым как психо-физиологический процесс. Чтобы быть выразительным в пении, исполнителю надо «... живо представить себе те чувства, которые он должен передать...» и «... когда все, что он хочет выразить, перейдет в его сердце»[2], его исполнение взволнует душу слушателя.

А. Даргомыжский

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

Новое содержание его искусства потребовало видоизменения музыкальных форм. Возник жанр сатирического, комического романса — «Червяк», «Титулярный советник», драматического романса с глубокой социальной направленностью — «Старый капрал». С удивительной силой тема социального неравенства воплощена в опере «Русалка» — новом типе народно-бытовой лирической драмы.

Социальная заостренность его искусства требовала, естественно, исключительно большого внимания к текстовой части вокальных сочинений и тесной связи между словом и музыкой. Его девизом становится: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды»[3]. Так писал Даргомыжский в письме к своей ученице, певице Кармалиной.

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

Даргомыжский был новатором в создании интонационно правдивых вокально-речевых фраз. Эту особенность отмечал и А. Серов, говоря, что бесчисленные промежуточные оттенки между кантиленой и речитативом, между нотой спетой и сказанной говорком, являются тем новшеством, которое оказало воздействие на оперную музыку и может открыть в этой области большие возможности.

---

[1] А. Е. Варламов. Указ. изд., стр. 25.

[2] Там же, стр. 25.

[3] А. С. Даргомыжский. Автобиография, письма, воспоминания современников, ред. Финдейзена. Петербург, Госиздат, 1921, стр. 55.

«...сила Даргомыжского заключается в его удивительно реальном и, вместе с тем, изящно певучем речитативе, придающем его великолепной опере прелесть неподражаемой оригинальности»[1], — писал о вокальном стиле «Русалки» П. И. Чайковский.

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

Не обладая выдающимися вокальными данными и имея некрасивый голос, который определялся современниками как смесь детского с охрипшим голосом взрослого человека, Даргомыжский восхищал слушателей своим пением. Восхищал прежде всего замечательной фразировкой, естественностью слова в музыке, умением особенно остро передавать комические ситуации в созданных им романсах («Червяк», «Титулярный советник» и др.). Он умел перевоплощаться, и поэтому вокальные образы, которые он создавал своим малоинтересным голосом, были живыми, яркими, впечатляющими. Его личное исполнение и те требования, которые он предъявлял к своим многочисленным ученикам, — простота, глубина в искусстве, осмысленное произношение слов в музыке, верная интонационная настройка — оказали большое влияние на исполнительский стиль русских певцов. Эти требования развивали и углубляли глинкинские традиции исполнения, укрепляли русский исполнительский стиль, подчеркивали важность и ценность общих эстетических принципов русской школы пения. В тот век засилия итальянского пения, век поддержки аристократическими кругами всего иностранного, такую роль укрепления основных традиций русской школы пения со стороны А. Даргомыжского трудно переоценить.

Характерно следующее высказывание А. Даргомыжского из письма, написанного им своей ученице, певице Л. Кармалиной, с успехом выступавшей за рубежом: «... Ежели Вы, при дивном своем таланте, сохранили в пении направление, данное Вам здесь русскими композиторами (разрядка моя — *Л. Д.*) (которые так усердно Вами занимались), то я не удивлюсь Вашим успехам... Естественность и благородство русской школы не могут не произвести отрадного впечатления посреди вычур нынешней итальянской, криков французской и манерности немецкой школ, а сколько у нас еще записных знатоков, которые оспаривают возможность существования русской школы не только в пении, но даже в композиции. Между тем она прорезалась явственно...

---

[1] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. М., Музгиз, 1953, стр. 149.

Не знаю, доколе ей развиваться впереди, но ее существование уже внесено в скрижали искусства»[1].

Таким образом, уже тогда, в середине XIX века, А. Даргомыжский ясно сформулировал основные характерные черты русских певцов, роль композиторов в оформлении этого исполнительского стиля и установил сам факт существования русской школы пения.

Приведем еще одно высказывание композитора, характерное для того исполнительского стиля, который культивировали русские композиторы в певцах:

«Для исполнительского таланта, быть может, и не мешает подумать иногда о внешнем эффекте. Шарлатанство часто действует на массу. Но талант творческий, напротив, не должен никогда подчинять вдохновения своего внешнему эффекту. Не спорю, что умение произвести его доказывает в художнике наблюдательный ум, известную степень воображения, быть может и талант; но все эти умышленные эффекты сначала поражают, а потом делаются приторны. Между тем как вдохновение истинное, переданное художником без всяких вычурных обстановок, не только с первого раза производит на избранного слушателя сильное впечатление, но и впоследствии постоянно доставляет ему высокое, благородное наслаждение. Итак, Вы замечаете, что я вывожу два различных на нас действия: эффект и впечатление»[2].

А. Даргомыжский плодотворно занимался вокальной педагогикой. Он писал: «Могу смело сказать, что не было в Петербургском обществе почти ни одной известной и замечательной любительницы пения, которая бы не пользовалась моими уроками или по крайней мере моими советами»[3].

Занимаясь главным образом на русском материале, он воспитывал, как и Глинка, «чувства родного интонационного звукового мышления» и «качества русского оперного и камерного исполнительства»[4]. Его ученицы — Билибина, Бартенева, Шиловская, Гирс, Павлова, Бунина, Кармалина и многие другие стали горячими пропагандистами русского музыкального искусства.

Л. Кармалина — любимая ученица Даргомыжского — вошла в историю русского вокального искусства как страстная поклонница и исполнительница новых произведений русских композиторов. Сохранилась обширная эпистолярная литература, указывающая на то, что к высказываниям и мнению певицы

---

[1] А. С. Даргомыжский. Избранные письма, вып. I, М., Музгиз, 1952, стр. 59.

[2] Там же, стр. 45—46.

[3] А. С. Даргомыжский. Автобиография и письма. Журнал «Артист» № 35, 1894 г., стр. 34.

[4] М. Львов. Из истории вокального искусства. М., «Музыка», 1964, стр. 158 и 159.

прислушивались такие крупные композиторы, как Бородин, Мусоргский, Даргомыжский. Эстетические взгляды, художественное мастерство певицы складывались под большим и непосредственным воздействием Даргомыжского. Он высоко ценил талант Кармалиной: «Напрасно приписываете вы столько моим сочинениям. Их исполняют многие и многие, но вы одна умеете так сильно увлечь слушателей»[1].

Важнейшим этапом в развитии русской музыкальной культуры вообще и вокального искусства в частности явились шестидесятые годы прошлого столетия, когда в России создается система профессионального музыкального образования (Бесплатная музыкальная школа, Петербургская и Московская консерватории) и начинают появляться произведения композиторов «Могучей кучки» и Чайковского.

Положение вокального искусства в шестидесятые — семидесятые годы

Шестидесятые — семидесятые годы прошлого столетия — это годы напряженной и упорной борьбы прогрессивных сил за национальное русское искусство. Это время высокой активности передовых слоев русского общества, время распространения идей русских революционных демократов — Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова. Для этих лет характерно особое внимание передовой интеллигенции и людей искусства к жизни народа, ко всему национальному русскому. Как в изобразительном искусстве, так и в литературе и музыке народная тематика (быт, история, легенды, сказки) начинают занимать первенствующее место. Это время утверждения в искусстве метода критического реализма как основного стилистического направления.

Передовые музыканты, композиторы, певцы боролись за развитие русской национальной музыки, за национальное оперное искусство, как самое демократическое, но в императорских театрах того времени по-прежнему господствовала итальянская опера. На роскошные постановки и высокие гонорары итальянским артистам и дирижерам отпускались колоссальные средства. Итальянцы опустошали казну. Постановки итальянских опер в Петербурге осуществлялись в великолепном Большом театре, русская же опера ютилась в театре-цирке с плохой акустикой. В Москве русская опера выступала на сцене Большого театра только весной, с отъездом итальянцев, появляясь в течение сезона всего один раз в неделю. По свидетельству В. М. Голицына, в Большом театре в Москве «...итальянская

[1] А. С. Даргомыжский. Избранные письма, стр. 59.

опера почти совсем вытолкала русскую. Итальянцы занимали три дня в неделю, два дня были для балета, а русская должна была довольствоваться одним вечером, ибо в то время по субботам спектаклей не полагалось. Несмотря на то, что в русской опере были недурные силы... ее спектакли были весьма печальные: очень ограниченный репертуар, убогая обстановка, слабый хор — и все это в почти пустом театре»[1].

Опера — наиболее демократический вид музыкального искусства, и потому она не случайно занимает ведущее место в творчестве русских композиторов. Возможность через оперу воздействовать на широкую публику, пропагандировать идеи передового русского искусства делает ее любимым жанром композиторов.

Чайковский так писал: «Опера, и именно только опера, сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях — всего народа»[2].

Исключительно велика та роль, которую сыграли в борьбе за русскую национальную оперу передовые музыканты, певцы, критики. В музыкально-критических статьях П. И. Чайковского (бывшего с 1868 по 1876 год официальным музыкальным критиком в Москве) эта борьба с засилием итальянцев получила необычайно яркое отражение.

П. И. Чайковский пишет: «Каждый год, после Успенского поста, наша русская опера начинает усиленно заявлять о своем эфемерном существовании... но прилетают итальянские соловьи, и отечественной оперы как не бывало»[3].

«Она, т. е. дирекция, рассуждает так: «Я заведую театром большого столичного города; для приличия должна же я держать национальную оперу; театр у меня теперь свободен, благо арендатор (итальянская опера. — *Л. Д.*) еще не приехал, — так пусть их, пока еще не пришло время, поют свои доморощенные песенки». И вот после Успенского поста, в течение трех недель сряду, с афиши не сходят наши капитальнейшие оперы: «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила», «Русалка». Как это все играется и поется, об этом и говорить нечего. Играют и поют как Бог на душу положит: кое-что хорошо, кое-что сносно, а кое-что и совсем скверно»[4].

«Мне бы хотелось, чтобы хотя малая доля читающей публики устыдилась той изолированности от участия в поступательном движении русского искусства, в которое администра-

---

[1] В. М. Голицын. Театральные воспоминания. «Временник русского театрального общества», кн. I, М., 1925, стр. 60.

[2] П. И. Чайковский. Переписка с фон Мекк. т. III, М., Музгиз, 1934, стр. 381.

[3] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. Указ. изд., стр. 47.

[4] Там же, стр. 263.

ция ставит Москву, отдавая и себя, и русских артистов, и русскую публику с руками и ногами в бесконтрольное распоряжение из-за моря налетающих на нас жадных, хищных птиц, которые, насытив свою утробу, опустошив нашу казну и обессилив добрую почву, улетят, да еще посмеются над нами»[1].

«...я не могу питать симпатии и желать дальнейших успехов тому коммерческому предприятию, которое бесконтрольно распоряжается нашей единственной лирической сценой, вытесняет из нее великие произведения русских мастеров, развращает отечественный вкус, поселяя в публике исключительное поклонение чувственной стороне искусства, и убивает зародыши художественного понимания очень чуткой в музыкальном отношении массы»[2].

Слова П. И. Чайковского о положении русской оперы настолько ясны, что не требуют комментариев. В его статьях постоянно звучит нота негодования на «...позорное унижение, в которое поставлена в Москве... русская опера»[3], на то, что итальянская антреприза старается «... всеми силами подавить русское оперное дело»[4].

В этих же статьях дается принципиальная критика итальянской оперы того времени и противопоставление ее принципов тем, на которых строится русская опера.

«Я принадлежу к числу самых искренних поклонников классического вокального искусства, считающего в своих рядах таких блестящих представителей, как, например, г-жи Патти, Пенко, г.г. Ноден, Рота и т. п. Подобные артисты... приносят несомненную пользу певцам всех наций и способствуют развитию изящного вкуса в публике. Я отношусь враждебно только к исключительности, с которой у нас стараются поставить на недосягаемый пьедестал культ певческой виртуозности, основанной на чисто материальном услаждении слуховых нервов красивостью звука и заслоняющий своим громадным распространением истинные художественные интересы, находящиеся в прямой зависимости от преуспевания национального искусства.

Известно, что итальянская опера по своему принципу еще весьма далека от служения художественным целям: она не более как предлог для выставления напоказ виртуозных качеств исполнителей, канва, по которой выделывает свои трели г-жа Патти, а г-н Марини выпускает грудные ноты, составляющие верх удовольствия для большинства итальяноманов. Никто не ищет в итальяской опере действительных музыкальных красот; от нее не ждут строгого соответствия музыки с текстом, художественного воспроизведения характера действующих

[1] Там же, стр. 222—223.
[2] Там же, стр. 200.
[3] Там же, стр. 159.
[4] Там же, стр. 278.

лиц, богатства и красоты гармонического сопровождения, колорита в инструментовке, правды в декламации, изящности, законченности в форме...»[1]

Поскольку итальянская антреприза включила в свой состав только нескольких действительно значительных артистов, а общая масса певцов и уровень музыкально-сценической культуры были весьма низкими, Чайковский считал гастроли итальянской оперы «... возмутительной эксплуатацией итальянским антрепренером музыкальной неразвитости жителей Москвы»[2], «антимузыкальным безобразием»[3], «аферой»[4].

Все, что помогало русской опере занять достойное место на русской сцене, вызывало всяческую поддержку передовых музыкантов. «Сердце радуется, что наша русская опера так видимо богатеет исполнителями! Дайте срок еще немножно, и наши загонят соловьев залетных, так жадных на русское золото», — писал А. Серов в 1863 году[5]. «Еще несколько «дружных» усилий на пользу отечественного оперного театра, — пишет он далее, — и нам «итальянская опера» нимало не помешает, при всем огромном еще теперь пристрастии к ней в массе публики»[6].

Наряду с принципиальной, последовательной критикой итальянской оперной антрепризы, критическим анализом лучших русских опер, музыкальные критики, композиторы всячески заботились о воспитании у русских певцов качеств, свойственных русской школе пения. Они заботливо поддерживали ростки этих качеств у молодых артистов.

Их глубокий анализ исполнительства и страстная защита черт русского стиля исполнения помогли певцам в формировании их творческих принципов и выборе исполнительских средств. Ревностно следя за успехами артистов — пропагандистов отечественной музыки, — критика подчеркивает положительные стороны, указывает на недостатки, дает практические рекомендации.

С большой теплотой и нежным восхищением Серов пишет о меццо-сопрано Е. Лавровской. «Тембр ее голоса и драматическое чувство, которое она вкладывает во все, что она поет, производит на слушателей невольное и неотразимое влияние. Эта артистка всегда покоряет себе публику; будучи очень еще молода, она имеет перед собой громадную будущность и все-

---

[1] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, стр. 199.
[2] Там же, стр. 159.
[3] Там же, стр. 262.
[4] Там же, стр. 218.
[5] А. Серов. Критические статьи, т. III, СПб., тип. департ. уделов, 1895, стр. 1539.
[6] Там же, стр. 1539.

мирную известность, если она сумеет сберечь свои богатые средства»[1]. Здесь и поощрение молодой певице и мудрое отеческое предостережение.

С этой оценкой перекликается и взгляд П. И. Чайковского, всегда удивительно метко и верно судящего о творческих возможностях певцов. Его критические статьи помогали развитию вокального искусства в России, не говоря уже об огромном воздействии самой музыки гениального композитора.

Вот что писал Петр Ильич о той же Лавровской, но в более поздний период: Она «... довела до высокой степени совершенства свою природную способность к тонкой, глубоко прочувствованной, подчас потрясающей художественности в фразировке. Из всех исполненных ею пьес на меня лично произвел наиболее сильное, неизгладимое впечатление «Лесной царь» Шуберта. Какая простота, чуждая всякой аффектации, трагичность и страстность, какая неотразимая обаятельность звука сказалась в исполнении этой прелестной баллады! И что всего дороже в г-же Лавровской, так это то, что она не прибегает ни к каким внешним эффектам, ни к какому театральничанью, ни к каким ухищрениям женской кокетливости, чтобы очаровывать слушателя. Нигде не дает себя чувствовать стремление угождать известными, общепринятыми на итальянской сцене рутинно-эффектными приемами, особенно излюбленными верхними слоями публики. Г-жа Лавровская никогда не выходит из пределов строгой, целомудренной художественности. Ни к бесконечным замираниям итальянских примадонн, ни к их антимузыкальным затягиваниям и противным всякому здравому смыслу и ритмическим музыкальным законам ускорениям, ни к ошеломляющим выкрикиваниям, ни к ничем не мотивированным фиоритурам и трелям, — ни к каким подобным дешевым способам вызывать одобрение публики г-жа Лавровская не прибегает. Она, очевидно, заботится не о том, чтобы петь эффектно, а о том, чтобы петь хорошо, и, однако, достигает эффекта несравненно большего, чем какая бы то ни была певица»[2].

В цитируемой рецензии не только объективная оценка возможностей певицы, но и четкое противопоставление русской исполнительской школы — школе итальянской.

Вот еще пример критики П. И. Чайковским молодой певицы Е. Кадминой: «Голос ее, во всяком случае, и достаточно велик, и достаточно красив для того, чтобы при ее замечательной музыкальной талантливости из нее могла выработаться превосходная певица. Г-жа Кадмина обладает редкою в современных певцах способностью модулировать голосом, придавать ему, смотря по внутреннему значению исполняемого, тот или иной

[1] А. Серов. Критические статьи, цит. изд. т. IV, стр. 2071.
[2] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, стр. 254—255.

тон, то или другое выражение, и этою способностью она пользуется с тем артистическим чутьем, которое составляет самый драгоценный атрибут ее симпатичного таланта. Тем не менее читатель ошибется, если припишет мне намерение сразу возвести г-жу Кадмину в великую артистку. От этого она еще очень далека, и нужно, чтобы она обратила серьезное внимание на свои недостатки и упорно работала над их искоренением, чтобы из нее вышла первоклассная артистка, каковою она может сделаться при условии строгого критического отношения к самой себе. А недостатки есть, и довольно крупные»[1]. Далее П. И. Чайковский проводит анализ недостатков и дает рекомендации. Такое наблюдение за исполнителями было постоянным, что оказывало огромное воспитывающее воздействие. «В течение лета г-жа Кадмина, очевидно, много работала и не тратила время по-пустому. Голос ее окреп, установился, в ее исполнении больше спокойствия, самообладания и сдержанности; в игре больше обдуманности и зрелого понимания...»[2]

Модулирование голосом, о котором говорит П. И. Чайковский в рецензии на выступление Кадминой, — это та психологическая окраска тембра, которая становится отличительной чертой выдающихся певцов русской школы пения и в известной мере определяет их исполнительский стиль.

П. И. Чайковский, как и другие критики, внимательно следит за тем, что делается в классах ведущих педагогов, поддерживая то, что характерно для русского пения, критикуя чужеродные элементы. О концерте учеников класса большой певицы и педагога А. Александровой-Кочетовой Чайковский пишет, что таланты учеников попали в хорошие, опытные руки. «Г-жа Александрова не тщится, подобно некоторым учителям пения, пускать пыль в глаза публике плохими трелями и грубыми фиоритурами своих учениц. Она, очевидно, прежде всего старается споспешествовать только естественному развитию и укреплению голосовых органов, а также простому, нормальному издаванию звука (émission), — а не в этом ли и состоит все искусство пения? Ничто так не губит голосов, как насильственное прививание к ним колоратурных украшений, для которых требуется уже вполне окрепший, твердо поставленный голос. Г-жа Александрова не пренебрегает и этими утонченностями школы, но она не ставит их на первый план, отдавая все внимание широкому, открытому пению. «...мы не слышали за этот вечер ни одной фальшивой ноты, ни одной неудачной фиоритуры, ни одной антихудожественно исполненной фразы»[3].

---

[1] П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи, стр. 175.
[2] Там же, стр. 189.
[3] Там же, стр. 143—144.

По поводу пения учеников другого педагога, В. Кашперова, П. И. Чайковский пишет: «Мне кажется, что г. Кашперов слишком заботится о блестящей стороне вокального искусства, в ущерб простому, широкому пению»[1].

Аналогичной критической деятельностью занимались в то время Ц. Кюи, В. Стасов, Г. Ларош, позднее Н. Кашкин, С. Кругликов и др.

Таким образом, из приведенных рецензий ясно вырисовываются вокально-эстетические идеалы Чайковского, Серова и других музыкантов, идеалы, характерные для русской школы пения: широкое, свободное пение, чуждое внешней аффектации, дешевых эффектов, психологическая окраска тембра, глубокая прочувствованная фразировка, высокая целомудренная художественность исполнения, простота и задушевность.

Эти идеалы русской школы в тот период несут лучшие талантливые певцы. Еще поют О. Петров, Д. Леонова, поют Ю. Платонова (драгоценная находка, по выражению А. Серова), Е. Лавровская, А. Булахова, Е. Кадмина, Д. Орлов, Ф. Комиссаржевский, Ф. Никольский, начинают свою деятельность П. Хохлов, М. Корякин, Б. Корсов и др. Эти певцы-патриоты, горячие поклонники русского оперного искусства, помощники и пропагандисты лучших русских композиторов, помогали утверждению на сцене русского репертуара, постепенно вытеснявшего итальянскую оперу.

Блестящая плеяда русских певцов выдвинулась благодаря природной одаренности. Недаром А. Серов писал: «Мы имеем на сцене русской оперы несколько настоящих великих талантов»[2].

Хорошо охарактеризовал А. И. Шавердян русских певцов того времени: «В неблагоприятных условиях казенных театров, лишенные подлинной творческой атмосферы и живого авторитетного руководства, актеры и певцы силой природного дара и художественной интуиции, упорно трудясь над усовершенствованием своего мастерства, учась у лучших драматических актеров, художников, писателей и композиторов, достигали в работе больших результатов. Они являлись верными помощниками композиторов-реформаторов, воплотителями их смелых новаторских замыслов, создателями живых, волнующих образов... Практически подтверждая всю жизненность и ценность творческих исканий композиторов, лучшие певцы становились их соратниками в трудной и благородной борьбе с рутиной и бескультурием придворных театров»[3].

---

[1] Там же, стр. 135.

[2] А. Серов. Критические статьи, т. IV, СПб., тип. Департ. уделов, 1895, стр. 2069.

[3] А. И. Шавердян. Избранные статьи. «Чайковский и русский оперный театр». «Советский композитор», М., 1958, стр. 337.

Новые русские оперы и их влияние на рост исполнительского мастерства певцов

Семидесятые—девяностые годы следует считать «золотым веком» в истории развития русского оперного искусства. За это тридцатилетие создаются почти все классические русские оперы композиторов «Могучей кучки» и Чайковского. Разрабатывая замечательное музыкальное наследие Глинки и Даргомыжского, русские композиторы создали оригинальные, глубоко национальные оперы различного стиля. Здесь и эпическая опера А. Бородина «Князь Игорь», проникнутая идеями величия русского народа, и замечательные эпические, сказочные и народно-бытовые оперы Н. А. Римского-Корсакова, и монументальные народно-исторические оперы М. Мусоргского. Всех членов «Могучей кучки» объединяла высокая идейность их творчества, народность, реализм в музыке. Творчество П. И. Чайковского, не следовавшего идеям «кучки», было также связано своими корнями с народным искусством. Оно дало миру оперные шедевры, явившиеся вершинами реализма в музыке. Творчество этих композиторов щедро обогатило русский оперный репертуар и требовало воплощения на сцене целой галереи исторических, бытовых и фантастических образов. Необычайно обогатилась и романсовая литература. Это потребовало от певцов совершенствования их вокально-технических и сценических способностей, поставило новые сложные исполнительские задачи. Нужно было освоить и новый музыкальный язык, преодолеть многие трудности, связанные с дальнейшим развитием оперного и романсового стиля.

Вокальное творчество композиторов второй половины XIX века, о которых мы упоминали выше, хотя и является вполне национальным, в то же время очень разнообразно. Слушая их музыку, мы безошибочно можем угадать, что это музыка русская, однако характер ее в высшей степени различен. Коснемся некоторых черт музыки композиторов того времени в связи с проблемами, которые она поставила перед певцами.

В операх Чайковского, отличающихся исключительной глубиной психологических переживаний и одновременно таких простых, искренних и доступных по языку, получил высочайшее развитие ариозный стиль. Арии в операх Чайковского далеки от стиля классических арий. В них предшествующий мелодический речитатив часто непосредственно переходит в ариозо. Мелодические речитативные построения сменяются ариозными эпизодами и снова возвращаются к речитативу. Ариозный стиль характерен для вокального языка опер Чайковского. Он требует отличного владения словом в музыке. Здесь слово и музыкальное выражение мысли связаны необычайно тесно. Однако было бы ошибкой сказать, что Чайковский отталкивается от слова в построении своих музыкальных фраз. Несомненно исходным моментом у

него является музыкальная мысль, рожденная содержанием слов, но не речевые интонации. Между тем слово в его музыке неотделимо от мелодии. Надо отметить, что Чайковский писал вокально, очень удобно для голоса. Вероятно, это в большой степени объясняется тем, что он сам обладал приятным баритоном и когда сочинял, то имел привычку громко петь. Владение мелодическим речитативом, умение гибко переходить от него к ариозному стилю, хорошее слово, а главное, необходимость полнейшей искренности, правдивости в изображении глубоких психологических переживаний его героев потребовали от певцов-современников освоения этого нового стиля.

«Евгений Онегин» — это новый тип оперы, названный автором лирическими сценами. Эти сцены лишены всяких привычных оперных атрибутов и требуют от певцов правдивого воплощения глубокой интимной драмы.

Римский-Корсаков создал замечательные образцы русских широких кантиленных арий, исключительно тонких декламационно-речитативных сочинений (например, оперу «Моцарт и Сальери») и своеобразных лирико-колоратурных сопрановых партий. Его кантиленные арии характеризуются широким, плавным развитием мелодий и требуют совершенного владения кантиленным стилем. Их драматическая выразительность определяется прежде всего умением пользоваться всеми необходимыми музыкальными красками голоса. Мелодия ведет повествование своим ярким и выразительным языком. Римскому-Корсакову принадлежит афоризм: «споешь мелодично — выйдет драматично». Он предостерегал в пении арий от ухода с чисто вокальных позиций в сторону драматической выразительности, утрируя декламацию.

Его опера «Моцарт и Сальери» богато использует мелодический речитатив. Шаляпин говорил, что его особенно привлекает в партии Сальери «...удивительная естественность музыкальной декламации. Для доказательства он прочел начальные строки первого монолога Сальери так, что слышались интонации музыкальных фраз, а затем пропел те же строки так, что чувствовались интонации только что показанной декламации, а не просто распев, Наоборот, когда он затем пел те же фразы, то чувствовалась та же декламация, но не распевание музыкальных фраз. Этого я после Ф. И. Шаляпина ни у кого не слышал» [1], — так писал В. Римский-Корсаков.

Римский-Корсаков любил лирико-колоратурное сопрано, и в его операх этому голосу отведено значительное место. Он дает вокальной линиии этого голоса украшения, но эти украшения, как и у Глинки, служат характеристике образа, а не являются средством для показа вокального совершенства.

---

[1] «Ф. И. Шаляпин». Двухтомник, т. II, М., «Искусство», стр. 186.

Оперы Римского-Корсакова, многочисленные и своеобразные, потребовали от исполнителей воплощения большого количества интересных образов исторического, былинного, бытового и фантастического характера. Оперы-былины, оперы-сказки характерны для Римского-Корсакова. Его оперы служили школой, на которой воспитывались руские певцы.

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

Он смело использовал интонации человеческой речи в строении музыкальных мелодий своих опер, считая речь неиссякаемым источником музыки. Мелодика его оперных партий пронизана живыми речевыми интонациями. Несмотря на близость к речи, музыкальные фразы вокальных партий хорошо «ложатся в голос». Мусоргский обладал певческим голосом — баритоном, и это не могло не сказаться на вокальности его мелодий. Замечательные, яркие реалистические образы его монументальных народно-исторических опер, новаторство в музыкальном языке требовали от певцов поисков новых возможностей вокально-сценического воплощения. Новаторский язык Мусоргского особенно трудно давался певцам.

В письме к И. Репину Мусоргский пишет: «Народ хочется сделать, сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального. И какое страшное (воистину) богатство народной речи для музыкального типа... Какая неистощимая... руда для хватки всего настоящего жизнь русского народа! Только ковырни — напляшешься — если истинный художник»[1].

Мусоргский написал на клавире «Бориса Годунова»: «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единой идеей. Это моя задача. Я попытался разрешить ее в опере».

Мы привели характеристики некоторых особенностей музыкального языка трех ведущих оперных композиторов, чтобы лишний раз показать, что их новая музыка предъявила к певцам требования дальнейшего совершенствования как своих вокальных, так и драматических выразительных средств. Умение петь мелодический речитатив, включать интонации речи в пение, психологически верно интонационно окрашивать музыкальные фразы, подчинять богатейшую технику созданию реалистических образов — необходимые требования оперных партий русских композиторов. Конечно, интерес к речевому началу в музыке, к слову — не случаен. Стремление передать речь в музыке идет от желания показать на сцене живых людей, живые чувства, реальные жизненные ситуации. Совер-

[1] М. Мусоргский. Письма и документы. М.-Л., 1932, стр. 251.

шенно справедливо отметил критик Ю. Энгель, что «Высоко чтя материальную красоту звука, русская опера не решается все-таки приносить в жертву этому оперному молоху остальные живые оперные требования, она обращается не только к слуху, но и к душе слушателей»[1].

Реализм, народность, стремление к правде, естественности никогда не давали русской опере превратиться в концерт в костюмах. В русских операх почти нельзя найти каких-либо абстрактных персонажей. Критик Ю. Энгель справедливо отмечает, что «...русская опера по мере сил своих выводит на сцену живых людей, живые чувства, живые отношения»[2]. В ней, — пишет он, — «...мы сравнительно редко... встречаемся с безличными, отвлеченными фигурами, служащими только витриной для выставки той или иной эффектной мелодии... стремление дать типы яркие и жизненные, музыкальную ситуацию поставить в связь со сценической, завязать и развязать драматический узел по возможности естественнее и проще»[3] — все это характерно для русской оперы.

Хотя русская опера в эти годы с еще большим трудом пробивает себе путь на императорскую сцену, она находит в передовых русских певцах прекрасных исполнителей. Этих певцов еще не так много, но они стремятся к созданию на сцене живых людей, к реалистической передаче их чувств, к подчинению всех выразительных средств раскрытию музыкального образа. Стремление к правде и естественности — несомненно типично русская черта в искусстве.

Очень хорошо сказал об этом замечательный русский пианист Г. Нейгауз: «Есть направление — и оно родилось в глубочайших пластах русской души и русского народа, — направление, ищущее правды исполнительском в искусстве... каждому нормальному человеку свойственно предпочитать настоящее, неподдельное всему фальшивому и поддельному. Под этой художественной правдой следует подразумевать многое: тут и логика прежде всего, тут единство воли, гармония, согласованность, подчинение деталей целому, тут простота и сила, ясность мысли и глубина чувств. И — будем откровенны — настоящая любовь и настоящая страсть»[4].

Русская классическая опера второй половины XIX века формировала в русских певцах качества синтетических певцов-реалистов, в творчестве которых сочетались вокальное мастерство, драматическая выразительность и умение создавать на сцене живые реалистические персонажи.

---

[1] Ю. Энгель. Русская опера и Шаляпин. Цит. по сборнику «Шаляпин», т. 2, М., «Искусство», стр. 22.

[2] Там же.

[3] Там же, стр. 21.

[4] Г. Нейгауз. Композитор-исполнитель. В сб. «С. С. Прокофьев». М., Музгиз, 1956, стр. 275.

Открытие консерваторий. Крупнейшие педагоги и выдающиеся певцы

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

20 сентября 1862 года состоялось официальное открытие Петербургской консерватории. Горячо звучал призыв Рубинштейна беззаветно служить искусству: «Будем стараться дорогое для нас искусство поставить на ту высоту, на которой оно должно стоять у народа, столь одаренного способностями к музыкальному искусству; будемте неутомимыми служителями того искусства, которое возвышает душу и облагораживает человека»[1].

Вокальный класс Петербургской консерватории возглавляла Г. Ниссен-Саломан, — ученица величайшего педагога М. Гарсиа, представителя французской школы пения, получившего воспитание в Италии. По национальности шведка, Г. Ниссен-Саломан в своей методике сочетала высочайшие достижения европейской певческой культуры с задачами, ставившимися русской вокальной литературой и русским исполнительским стилем. Ниссен-Саломан подготовила для русской сцены таких выдающихся певиц, как Н. Ирецкая, Е. Лавровская, А. Крутикова, В. Рааб, А. Бичурина, А. Фострем, А. Молас и многих других.

К концу жизни Ниссен-Саломан подытожила свой большой творческий опыт, создав труд под названием «Школа пения», практические рекомендации которого не утратили своего значения до настоящего времени.

Нельзя не отметить и деятельности бельгийца К. Эверарди, — великолепного певца, окончившего Парижскую консерваторию по классу Поншара и в совершенстве владевшего своим голосом. В прошлом большой певец, много лет живший в России, он с 70-го года становится профессором Петербургской консерватории. Эверарди обладал даром угадывать индивидуальность ученика и умел предельно развить его голосовые возможности. Не все могли воспринять его своеобразный творческий метод, но тот, кто проходил его школу, приобретал высокий профессионализм.

Его учениками были Д. Усатов, Ф. Стравинский, М. Дейша-Сионицкая, В. Зарудная, Э. Павловская, Л. Донской, П. Лодий, И. Тартаков, С. Габель и др. Вся педагогическая многолетняя

[1] «100 лет Ленинградской консерватории». Исторический очерк. Л., Музгиз, 1962, стр. 16.

плодотворная деятельность Г. Ниссен-Саломан и К. Эверарди прошла в России, поэтому их с полным правом называют представителями русской вокально-педагогической мысли.

Вслед за Петербургской консерваторией, в 1866 году открывается консерватория в Москве, одним из профессоров которой являлся П. Чайковский. Вокальными педагогами первого периода работы Московской консерватории были: А. Александрова-Кочетова, ученица Г. Тешнера и Ф. Ронкони, воспитавшая таких выдающихся русских певцов, как П. Хохлов, Е. Кадмина, М. Корякин; Д. Гальвани, ученик Гамберини и Л. Цамбони, подготовившего к оперной деятельности крупных певцов: А. Больску, М. Клименову, С. Власова, М. Медведева, С. Трезвинского и др.

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

Способность певцов русской школы равно успешно исполнять русские и иностранные оперы отмечалась неоднократно в разные периоды развития русского вокального искусства. Она находит свое объяснение в необходимости с первых же шагов обучения пению исполнять как родное — русское, так и иностранное. Интересна способность русских певцов к перевоплощению, к созданию правдивых образов в операх композиторов различных национальностей. Поиски правды и естественности заставляли певцов глубоко проникать в стиль иностранных опер, искать средств создания живых образов. Это приучало русских певцов с самого начала обучения и творческой деятельности к приспособлению своих голосовых и сценических средств к различным стилям исполнения, к воплощению музыки композиторов разных национальностей.

Открытие консерваторий и вокальных классов в них являлось важнейшим фактором в подготовке высококвалифицированных певцов. Наиболее одаренные и передовые из них сумели сделаться типично русскими певцами, носителями принципов русской национальной школы пения, как, например, упомяну-

тые выше Ф. Стравинский, Д. Усатов, Ф. Комиссаржевский, П. Хохлов, Е. Кадмина, Е. Лавровская и др., иные же не сумели подняться выше традиционных штампов с элементами исполнения, заимствованными от итальянской и французской школ.

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

Ф. Стравинский — обладатель замечательного баса, был прекрасно подготовлен для оперной карьеры педагогами Петербургской консерватории Г. Ниссен-Саломан и К. Эверарди. Ф. Стравинский был ярким представителем русской школы пения. Это был замечательный актер-реалист, умевший создавать на сцене живые, яркие реалистические образы. Искусство Ф. Стравинского продолжило и развило дальше традиции ведущих русских певцов старшего поколения. Его можно с полным правом назвать продолжателем реалистической линии, связанной с именами О. Петрова, Е. Воробьевой, Д. Леоновой.

Творческий метод Стравинского характеризовался глубоким изучением роли, «вживанием» в образ. Знакомство с эпохой, характером действующих лиц, глубокий анализ драматических ситуаций помогали раскрытию замысла. Создание внешнего облика героя, его пластического воплощения, нахождение вокального образа — вот лабораторная работа вдумчивого актера. «Стравинский предвосхищает своим творчеством русских оперных певцов эпохи «золотого века» русской оперы, и в первую очередь — гениального Шаляпина»[1]. Нельзя не найти и общности в творческом методе Стравинского и Шаляпина.

Лирико-драматического тенора Н. Н. Фигнера можно считать своеобразным антиподом Стравинского, хотя оба они были несомненно русскими певцами и создавали реальные, живые образы своих героев на сцене. Фигнер, певец-романтик, который с большим темпераментом, и прежде всего вокальными средствами, — передавал все оттенки человеческих переживаний. В воплощении образа для него основное это вокальная сторона. Ученик Петербургской консерватории по классу И. Прянишникова, Фигнер закончил образование в Италии, где и получил ангажемент в итальянской опере. С 1887 года Фигнер — кумир петербургской публики. Певец, отличавшийся необыкновенной

[1] М. Львов. Из истории вокального искусства. Указ. изд., стр. 187.

эмоциональностью и исключительным владением звуком. Не обладая большой силой голоса и красотой тембра, Фигнер, пользуясь различными динамическими красками, создавал, благодаря контрастам звучания, впечатление крупного голоса. Критик Э. Старк так писал о Фигнере: «...в каждой роли иностранного и русского репертуара Фигнер умел быть по-своему чрезвычайно увлекательным. Он был великолепным Раулем, долгое время бессменным, почти монополистом этой роли. Здесь всей манерой своего исполнения, очень выдержанной и благородной, он производил огромное впечатление не только на публику, но и на молодых певцов, вызывая в них неудержимое желание ему подражать... Вплоть до Собинова, Фигнер был лучшим Ромео на мариинской сцене, затмившим совершенно ее первого исполнителя — Михайлова. Равным образом он привлекал внимание своим Отелло...»[1]

И далее Э. Старк, проводя сравнение между Отелло — Таманьо и Отелло — Фигнером, восхищается драматической выразительностью музыкальных фраз у последнего. Выразительный певец Н. Фигнер создал много прекрасных образов в иностранных и русских операх. В частности, он был первым Германом в постановке «Пиковой дамы» в Мариинском театре. Стравинский и Фигнер стремились к сценической правде, избирая различные пути: один достигал ее правдой чувств, другой — правдой характеров.

В эти же годы, в связи с необычайным обогащением русского романсного репертуара, начинает занимать заметное место камерное исполнительское творчество русских певцов. Замечательные романсы М. Балакирева, Ц. Кюи, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, А. Бородина, П. Чайковского — это новый этап развития русского романса. Хотя вечера песни не были в то время широко распространены, все же оперные певцы включают в свои концерты некоторое количество наиболее доходчивых романсов новых композиторов. Многие большие певцы отводят этому жанру большое место. Так, например, Д. Леонова давала концерты из произведений М. Мусоргского с аккомпанементом автора и совершала с этой программой гастрольные поездки по России. Такая популяризаторская деятельность имела чрезвычайно большое значение.

Среди камерных певиц того времени необходимо упомянуть А. Молас — сестру жены Н. Римского-Корсакова, первую исполнительницу большинства романсов композиторов «Могучей кучки». А. Молас была не только прекрасной исполнительницей романсов русских композиторов, многие из которых посвящены ей, но и активной участницей кружков сначала А. Даргомыжского, а затем М. Балакирева. Композиторы высоко ценили ее талант и считались с ее замечаниями. Для пропаганды оперного

[1] Э. Старк. Петербургская опера и ее мастера. Л., 1940, стр. 181.

творчества Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского, Ц. Кюи она привлекала оперных певцов, с которыми разучивала и исполняла оперы этих авторов.

Московская частная опера С. И. Мамонтова

Несмотря на большое богатство русского оперного репертуара, эти оперы, лишь за немногим исключением, не ставились ввиду постоянной оппозиции к ним двора и аристократической верхушки общества. Шедевры нового русского оперного искусства появлялись иногда от случая к случаю. Так, например, замечательная опера М. Мусоргского «Борис Годунов» впервые увидела свет благодаря настоянию певицы Ю. Платоновой, потребовавшей ее постановки для своего бенефиса. Пренебрежение двора ко всему русскому, национальному, продолжает оставаться в полной мере. Его запросы отражает чиновничье управление конторой императорских театров, где искусством заправляли отставные военные. С тех пор как гениальную музыку оперы М. Глинки «Иван Сусанин» окрестили «мужицкой музыкой», а замечательную оперу «Руслан и Людмила» — «скучной и совершенно неудачной», мало что изменилось со стороны аристократической верхушки общества в отношении к национальной опере.

Н. А. Римский-Корсаков сообщил В. В. Ястребцеву, что его оперу «Садко» императорские театры отказываются ставить, так как в ответ на доклад директора театров И. Всеволожского об этой опере царь сказал: «...нечего ставить «Садко», пусть вместо этой оперы дирекция подыщет что-нибудь повеселее». Когда царю Николаю II доложили о новой редакции гениального «Бориса Годунова» Мусоргского, он сказал: «Нет, этой оперы не надо пока! Ведь это все музыка балакиревской школы»[1]. Естественно, что при таком отношении царя к национальной русской опере ход новым произведениям на подмостки императорской сцены был чрезвычайно затруднен. Хотя с восьмидесятых годов положение с русской оперой несколько улучшилось (так, например, Большой театр целиком отдан русской труппе во главе с молодым русским дирижером И. Альтани), нужны были очень убедительные аргументы, очень яркие доказательства высочайших достоинств русской оперы, чтобы сломить сопротивление двора, пробить брешь в стене непонимания и нежелания понять, заставить признать русское оперное искусство, дать ему выход на императорские сцены. Под давлением демократических кругов ряд русских опер постепенно начинает прочно укрепляться в репертуаре императорских театров. В решительной победе русской

[1] А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. I. М., Музгиз, 1937, стр. 53 и 74.

оперы значительную роль сыграла Московская частная опера С. И. Мамонтова. Благодаря усилиям этого талантливого коллектива и в значительной мере — благодаря гениальному дару Ф. Шаляпина на подмостках этой сцены в девяностых годах были высокохудожественно воплощены лучшие создания русских композиторов.

Московская частная русская опера С. И. Мамонтова начала свою деятельность в 1885 году. Савва Иванович Мамонтов, крупный промышленник и меценат, представлял собою тип исключительно одаренного русского самородка. Чуткий ко всему талантливому, обладая редкой интуицией и большой природной музыкальностью, он поставил своей основной задачей — полноценное сценическое воплощение опер русских композиторов. Савва Иванович сам был режиссером этих постановок и представлял себе оперную постановку как единение всех необходимых видов искусства: музыкального, сценического и декоративного с целью раскрытия замысла произведения.

Благодаря исключительной талантливости и кипучей энергии С. И. Мамонтов сумел объединить вокруг русской оперы передовых талантливых людей русского искусства. Достаточно назвать их имена, чтобы представить себе, какими силами располагала его частная опера: дирижеры С. Рахманинов и М. Ипполитов-Иванов, режиссер С. И. Мамонтов; художники В. Васнецов, К. Коровин, В. Поленов, М. Врубель, В. Серов; певцы Ф. Шаляпин, Н. Забела-Врубель, А. Секар-Рожанский, Н. Шевелев, Е. Цветкова; литературную часть возглавлял критик С. Кругликов, а художественно-постановочную часть — В. Поленов.

Как мы видим, С. Мамонтов сумел объединить вокруг себя имена, составляющие гордость русского искусства. На его гражданской панихиде в 1918 году художник В. Васнецов сказал: «Он не был ни художником, ни поэтом, ни музыкантом, но сам по себе он создавал вокруг себя такую атмосферу, которая притягивала нас всех как магнит, вызывая неудержимое желание становиться навсегда пленником искусства».

Конечно, не все приведенные выше имена сразу и одновременно включались в деятельность частной оперы. Ее творческий коллектив формировался постепенно. В первый период своего существования вместе с новаторскими постановками русских опер, где в свежих живописных декорациях великих русских художников прозвучали многие произведения русских композиторов (например, «Снегурочка» Римского-Корсакова), С. Мамонтову пришлось включать в репертуар и иностранные оперы, так как театр еще плохо посещался публикой.

Зрелый период Московской частной оперы с 1896 года связан с постановкой наиболее значительнейших опер русских композиторов, и именно тогда частная опера смело бросает свой вызов императорским театрам. В этот период в полную

силу раскрывается талант Ф. Шаляпина. «У Мамонтова, — пишет он, — я получил тот репертуар, который дал мне возможность разработать все особенные черты моей артистической натуры, моего темперамента. Достаточно сказать, что из 19-ти ролей, созданных мною в Москве, 15 были роли русского репертуара, к которому я тяготел душою. Но самым большим благодеянием для меня, было, конечно, то, что у Мамонтова я мог позволять себе смелые художественные опыты, от которых мои чиновные вицмундиры в Петербурге перепадали бы все в обморок» [1].

С первых же шагов в этом театре Шаляпин получил поддержку и внимание к каждой своей творческой мысли. Мамонтов говорил: «Феденька, вы можете делать в этом театре все, что хотите! Если вам нужны костюмы, скажите, и будут костюмы. Если нужно поставить новую оперу, поставим оперу! Все это одело душу мою в одежды праздничные, и впервые в жизни я почувствовал себя свободным, сильным, способным победить все препятствия» [2]. Естественно, что такая атмосфера способствовала развитию таланта молодых артистов, да и всех других членов коллектива этого театра. Новаторская постановка оперы «Псковитянка» Римского-Корсакова с Грозным — Шаляпиным, где С. Мамонтов смело повернул хор спиной к публике, где толпа жила и на сцене с поразительным реализмом воскресла старинная Русь и могучий царь Иван, — произвела потрясающее впечатление на публику.

Реализм, единство режиссерского замысла, правда на сцене, высокохудожественные декорации и костюмы — все это роднит Мамонтовскую оперу с открывшимся в эти же годы Художественным театром. С. Мамонтов очень любил оперное творчество Римского-Корсакова и последовательно ставил оперы «Садко», «Моцарт и Сальери», «Боярыня Вера Шелога», «Майская ночь», «Царская невеста», «Царь Салтан», «Кащей бессмертный». Он дал, наконец, достойное воплощение новаторским операм: «Борису Годунову» М. Мусоргского с Ф .Шаляпиным в главной роли и его же «Хованщине», «Князю Игорю» Бородина.

Многие оперы были с любовью поставлены в театре Мамонтова: «Рогнеда» А. Серова, «Русалка» А. Даргомыжского, «Иван Сусанин» М. Глинки и др. Получили свое новое воплощение и лучшие оперы западного репертуара «Фауст» Ш. Гуно, «Норма» В. Беллини, «Кармен» Ж. Бизе, «Самсон и Далила» К. Сен-Санса и др.

Н. А. Римский-Корсаков в письме к С. Н. Кругликову пишет: «Большой театр — трутень, лентяй. «Снегурочку» не может дать второй сезон, а опера Мамонтова блины печет — огромный

---

[1] «Ф. Шаляпин», т. I, стр. 278—279.

[2] Там же, стр. 144.

репертуар, и среди дребедени не мало хорошего: «Иван Сусанин», «Русалка», «Рогнеда», «Снегурочка», «Псковитянка» и др.» [1]

Впечатление, которое производили оперы в частном театре Мамонтова, было велико. Художник В. Симов в своих воспоминаниях пишет: «Вместо шаблонных, грубо намалеванных, пышных, но безвкусных декораций, перед глазами изумленных и очарованных зрителей засверкало чудо-полотно по исключительно интересным эскизам Васнецова, Поленова, Врубеля, Коровина, Серова. Здесь установилось гармоническое сочетание двух родов искусства — музыки, драмы, т. е. вдумчивой игры и живописи» [2].

«Черт знает как хорошо! — говорил М. Врубель о постановке «Моцарта и Сальери». — Слушаешь целое действие, звучат великолепные слова, и нет ни перьев, ни блях, никаких ми-бемолей» [3].

Критик Н. Кашкин в статье «Частная русская опера и ее задачи» писал, что опера в театре Мамонтова изменила свою «безликую космополитическую окраску в окраску национальную», что, порвав всякие связи с рутинным опытом, характерным для навыков императорских театров, эта опера создала свой новый реалистический стиль исполнения и вызвала к жизни появление замечательных национальных певцов — воплотителей этого стиля.

М. Вакарин в своих воспоминаниях пишет, что музыкальная Москва очень полюбила театр Мамонтова, и хотя театр был неуютным... «нам дорог был царящий в этих стенах дух русского искусства» [4]. Мамонтовская опера воспитала «...целую плеяду первоклассных исполнителей русских опер, создавших ряд прекрасных образов, музыкальных и сценических. Забела, Цветкова, Секар-Рожанский, Шевелев, Петрова-Званцева и другие — всем нам, старым москвичам, так много говорят эти имена. Они на своих плечах вынесли на свет величайшие произведения русского оперного творчества, которых в то время сторонилась казенная сцена» [5].

Эти слова достаточно ясно говорят о той роли, какую сыграли русские певцы в пропаганде русской оперы. Вместе с тем они сами воспитывались как певцы-артисты на этом русском репертуаре. Замечательным исполнителем ведущих теноровых партий в Мамонтовской опере был

---

[1] Н. А. Римский-Корсаков. Письмо к С. Н. Кругликову от 24 сентября 1882 г.

[2] В. Симов. Мемуары. Рукопись. Музей МХАТ.

[3] Цит. по рукописи В. С. Мамонтова «Частная опера С. И. Мамонтова». Гос. театральный музей им. Бахрушина.

[4] М. Вакарин. Театральные воспоминания. Журнал «Советская музыка», 1949, № 4, стр. 60.

[5] Там же.

И. Секар-Рожанский. После премьеры оперы «Садко» Римского-Корсакова один из критиков писал: «Артист с его могучим задушевным тенором, с его искренней прямодушной игрой всецело воплотил эпически простой, но величавый тип русского молодого богатыря, торгового гостя Новгородской вольницы». Расцвел на сцене этого театра удивительный талант Н. Забелы-Врубель, обладательницы кристальной чистоты и чарующего тембра высокого сопрано. Ее голос вдохновил Н. А. Римского-Корсакова на создание образа Марфы в «Царской невесте», Волховы в «Садко». Ей особенно удавались образы, где фантастические и реальные начала переплетались. Замечательная Царевна-лебедь в «Сказке о царе Салтане», Шемаханская царица в «Золотом петушке», Забела поражала умением перевоплощаться, создавая живые образы персонажей этих опер.

Н. А. Римский-Корсаков восхищался идеальным воплощением его образов Н. Забелой-Врубель: «Когда я вспоминаю представление «Царской невесты», то на первом месте представляетесь мне вы, ваш голос и удивительное пение, которого я впредь не дождусь».[1] Композитор М. Гнесин в таких словах высказывает свое впечатление об исполнении Н. Забелы: «Хорошо ли она играла, — трудно сказать. Она, казалось, совсем не играла. Она была на сцене Снегурочкой, Лебедью, Морской царевной. В. Мейерхольд — говорит он далее — утверждал, что «Н. И. Забела в роли Марфы («Царская невеста») по драматичности исполнения была не ниже Шаляпина, но превосходила его простотою. В ее игре совершенно незаметно было ни одного нажима».[2]

Отличительной чертой искусства Н. Забелы-Врубель было совершенное владение голосом, не знавшим никаких трудностей в воплощении сложных партий опер Римского-Корсакова. При красоте и чистоте тембра ее пение производило огромное впечатление. Творчество Н. Забелы-Врубель вписало яркую страницу в историю русского вокального искусства, и если бы не тяжелая личная судьба (психическое заболевание), она, несомненно, принесла бы еще много побед русскому искусству.

Но не только эти ведущие солисты Мамонтовского театра умели воплощать реалистические образы, подчинять все средства выразительности созданию живых персонажей. Даже рядовые артисты этого театра воспитывались в этом же духе. Хор театра также жил общей жизнью спектакля — «Мне нужна толпа, движение, а не хор певчих», — говорил С. Мамонтов при постановке «Псковитянки».

---

[1] Цит. по кн.: М. Янковский. Н. И. Забела-Врубель. М., Музгиз, 1953, стр. 76.

[2] Цит. по кн.: А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, т. IV, стр. 118.

Как мы видим из приведенных отзывов, исполнение певцов театра Мамонтова характеризовали все теми же знакомыми нам эпитетами: «естественность», «простота», «задушевность», «искренняя прямодушная игра», полное вхождение в образ, слияние с ним. Все эти качества характерны для русских национальных певцов.

Однако венцом достижений русской национальной школы пения несомненно является искусство гениального Ф. Шаляпина, развернувшееся во весь свой исполинский рост в театре Мамонтова. Биография певца лишний раз показывает, какое огромное значение имеет для развития таланта та художественная среда, то окружение, в котором происходит его развитие. Могучее дарование Шаляпина могло развернуться с такой полнотой благодаря исключительным условиям, которые создавались для творчества в театре Мамонтова. Окруженный со всех сторон талантливыми, передовыми художниками, музыкантами, артистами, Шаляпин жадно впитывал в себя все то, чего ему так недоставало. — Смотрите, как Шаляпин «ест знания», — смеялся Мамонтов. Шаляпин — огромный труженик, учился и брал от всех то, что нужно ему было для развития его таланта. Дружба с С. В. Рахманиновым, с крупнейшими художниками и скульпторами, с самим С. Мамонтовым, удивительно талантливым человеком, помогли Шаляпину в становлении его творческих устремлений, определили направление развития его таланта, его новаторскую, смелую деятельность в оперном театре. Ф. Шаляпин отмечал: «В атмосфере доверия, признания и дружбы мои силы как бы удесятерились. Я работал с энтузиазмом и как губка впитывал в себя лучшие веяния времени, которое во всех областях искусства было отмечено борьбою за обновление духа и формы творений» [1].

Резюмируя достижения Мамонтовской оперы, надо сказать, что нигде до нее композитор, артист-певец и художник еще никогда не выступали в таком единстве, нигде единый режиссерский замысел не объединял их всех для сценического воплощения оперы. Показав, каким должен быть оперный спектакль, какова сила его воздействия, когда все средства служат единой цели, Мамонтовская опера сделала невозможным дальнейшее существование русских оперных театров в их прежнем виде. Это значение частной оперы трудно переоценить: показав красоту и жизненность русских опер, она тем самым помогла продвижению их на императорские сцены.

В. Стасов, глашатай творческих идей композиторов «Могучей кучки», писал, отмечая трудности, которые испытывает все новое: «...нигде непризнь и сопротивление новому искусству

---

[1] «Ф. Шаляпин», т. 1, стр. 278.

не получали такого лютого, мучительного, преследовательного и инквизиционного характера, как у нас»[1].

В рецензии на гастроли частной оперы в Петербурге Ц. Кюи писал: «Мы прощались с Московской частной оперой с глубоким чувством признательности; она подняла дух русских композиторов, она доказала, что не все для них в России мрачно и безнадежно; что их произведения могут и нравиться и быть оценены по достоинству, лишь бы их давали, и что нашлась же опера, которая сочла своей обязанностью, своим долгом служить в России интересам русского искусства. Как оно кажется ни просто, при настоящем течении, при настоящем положении наших музыкальных дел, это великий подвиг, за который честь и слава частной русской опере»[2].

«В Европе музыка одряхлела, а руская музыка полна сил и свежести. Пусть только Дирекция устранит свою рабскую неподвижность и неуемную привязанность к устаревшим произведениям и лицам»[3]. Вот в этой-то стене и удалось пробить брешь Мамонтовской опере.

Велика и личная заслуга С. Мамонтова в создании обстановки, способствовавшей развитию талантов русских певцов, музыкантов, художников. И. Э. Грабарь пишет: «Значение Мамонтова не только в том, что он первый оценил В. Васнецова, Серова, К. Коровина и Врубеля... даже не в том, наконец, что он первый понял все значение Римского-Корсакова и первый отвел ему подобающее место в русском оперном репертуаре. Значение его заключалось в том, что он, увлекаясь сам, увлекал и других, радуясь появлению каждого нового яркого дарования, неудержимо заражал своею радостью других. Создавалась какая-то вечно восторженная атмосфера, все верили в свои силы, и вокруг него кипела живая, дружная, радостная, большая работа. Заслуги этого человека перед русским искусством, особенно в области живописи и музыки, — огромны»[4].

Подмосковное село Абрамцево (имение Мамонтова) становится пристанищем целой плеяды выдающихся русских художников, которые создали там многие свои шедевры. Репин, Левитан, Коровин, Серов, Врубель, Васнецов и другие постепенно образуют Абрамцевский кружок, отличающийся демократическими тенденциями, интересом к народному творчеству, к созданию русского стиля в искусстве.

Таким образом, продвижение русской оперы на император-

---

[1] В. Стасов. Тормоза нового русского искусства. Собрание сочинений, т. 2. М., «Искусство», 1952, стр. 570.

[2] Ц. Кюи. Прощальный спектакль Московской частной русской оперы. Новости и биржевая газета. № 109, 22 апреля 1898 г.

[3] Там же.

[4] Цит. по кн.: Римский-Корсаков. Музыкальное наследство. изд. АН СССР, М., т. II, стр. 290.

ские сцены, новаторский подход к постановке опер, воспитание плеяды замечательных певцов в стиле русской национальной школы пения — основные заслуги Московской частной оперы С. Мамонтова.

Ф. Шаляпин

Мы уже коснулись того значения, которое имела Мамонтовская опера в формировании таланта Шаляпина. О Ф. Шаляпине, значение которого в искусстве А. М. Горький уподобляет значению А. С. Пушкина в поэзии и Л. Н. Толстого в литературе, написано много. Основные высказывания самого Шаляпина и воспоминания о нем собраны в двухтомнике «Ф. Шаляпин»[1]. Знакомство с ним несомненно является обязательным для каждого певца. Мы коснемся лишь некоторых положений, связанных с его творчеством.

Прежде всего необходимо отметить, что первые музыкальные впечатления, важные в формировании каждого таланта, связаны у Шаляпина с народной песней, что церковное пение оказало свое влияние на развитие его голоса и музыкального профессионализма. Его единственным учителем был русский певец — носитель идеалов русской школы пения — Д. Усатов (первый Ленский на сцене Большого театра). Д. Усатов, прививая навыки правильного голосообразования, сразу внушил ему необходимость обрисовки звуком характера персонажа. «С этой встречи с Усатовым начинается моя сознательная художественная жизнь... Он пробудил во мне первые серьезные мысли о театре, научил чувствовать характер различных музыкальных произведений, утончил мой вкус и — что я в течение всей моей карьеры считал и до сих пор считаю самым драгоценным — наглядно обучил музыкальному восприятию и музыкальному выражению исполняющихся пьес»[2]. На уроках Усатова Шаляпин понял, что само по себе бельканто, то есть владение льющимся красивым звучанием, еще мало что значит, что искусство пения у русского певца предполагает прежде всего верную интонацию, правдивую передачу в тембровых нюансах характеристики персонажа, его переживаний. «Но не одной технике кантиленного пения учил Усатов, и этим именно он так выгодно отличался от большинства тогдашних, да и нынешних учителей пения. Ведь все это очень хорошо — «держать голос в маске», «упирать в зубы» и т. п., но как овладеть этим грудным, ключичным или животным дыханием — диафрагмой, чтобы уметь звуком изобразить

---

[1] «Ф. Шаляпин». Двухтомник. М., «Искусство», 1958.
[2] Там же, стр. 255.

ту или другую музыкальную ситуацию, настроение того или другого персонажа, дать правдивую для данного чувства интонацию? Я разумею интонацию не музыкальную... а окраску голоса... Человек не может сказать одинаково окрашенным голосом: «я тебя люблю» и «я тебя ненавижу»... Значит, техника, школа кантиленного пения и само это кантиленное пение еще не все, что настоящему певцу-артисту нужно. Усатов наглядно объяснил это на примерах»[1].

«Значит, — понял я раз навсегда и бесповоротно — математическая верность в музыке и самый лучший голос мертвенны до тех пор, пока математика и звук не одухотворены чувством и воображением. Значит, искусство пения нечто большее, чем блеск bel canto»[2], — пишет он позднее по поводу замечаний С. Мамонтова о неправильной интонации в роли Грозного.

Шаляпин считал, что «... в правильности интонации, в окраске слова и фразы — вся сила пения. Одно bel canto недаром, значит, большей частью наводит на меня скуку»[3].

Умение характером тембра, интонацией создавать вокальные образы Шаляпин развил до высочайшего совершенства. М. Вакарин вспоминает: «... Эти два образа (князь в «Рогнеде» Серова и Грозный в «Псковитянке» Римского-Корсакова. — *Л. Д.*) были так различны, что даже голос певца в этих партиях звучал по-разному. В партии князя он имел молодой, бархатный оттенок, а в партии Грозного он был сухой, старческий... Шаляпин обладал редкой способностью придавать голосу самую разнообразную окраску, в зависимости от характера роли»[4].

Это искусство интонирования делало его голос «чудесным», «красноречивым и дьявольски умным», «неисчерпаемым» и давало ему «потрясающую силу», как писал о нем А. М. Горький[5].

Шаляпин пишет, что еще перед поступлением в театр Мамонтова он «... все настойчивее и тревожнее искал формы более искреннего выражения чувства на сцене. Художественная правда бесповоротно уже сделалась моим идеалом в искусстве»[6]. Усердно посещая спектакли русского Малого театра, он учится у драматических актеров правде на сцене. «После великой и правдивой русской драмы влияния живописи занимают в моей артистической биографии первое место... Для полного осуществления сценической правды и сценической красоты, к которым я стремился, мне было необходимо постигнуть прав-

[1] «Ф. Шаляпин», т. 1, стр. 256.
[2] Там же, стр. 282.
[3] Там же, стр. 269.
[4] М. Вакарин. Театральные воспоминания. «Советская музыка», 1949, № 4, стр. 60.
[5] М. Горький. Собрание сочинений в 30 томах. М., 1952, т. 20, стр. 618—623.
[6] «Ф. Шаляпин», т. 1, стр. 272.

ду и поэзию подлинной живописи»[1]. Именно это он и находит в окружении Мамонтова.

Мы коснулись тех элементов, которые определили развитие таланта Шаляпина, помогли ему сделаться тем высшим, недосягаемым идеалом артиста-певца, каким он является и до настоящего времени.

Вопросы внешнего воплощения роли занимали в его искусстве большое место. О его пластике и искусстве грима написано много. «Посмотрите сотни фотографий славных певцов Аид, Радамесов, Далил, Германов, Раулей, Маргарит, Снегурочек, Онегиных и проч. и пр., и перед вами пройдет только галерея ряженых», — писал Вл. И. Немирович-Данченко, противопоставляя им искусство грима Ф. Шаляпина, которого он считал «первым законченным артистом-певцом нашего направления»[2].

«Жест, конечно, самая душа сценического творчества... Малейшее движение лица, бровей, глаз — что называют мимикой, — есть, в сущности, жест. Правила жеста и его выразительность — первооснова актерской игры»[3] — писал Шаляпин. «...большими актерами делаются люди, с одинаковой строгостью культивирующие свой дух и его внешние пластические отражения»[4].

Все искусства: голос, музыка, слово, пластика, грим — должны служить одной цели — созданию правдивого образа.

Чтобы сценический образ был правдив и убедителен, артист должен не только представлять себе «предлагаемые обстоятельства», иметь развитое воображение, но и строго соблюдать чувство художественной меры. «Я пою и слушаю и наблюдаю. На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует...»[5]. «Идеальное соответствие средств выражения художественной цели — единственное условие, при котором может быть создан гармонически устойчивый образ, живущий своей собственной жизнью, — правда, через актера, но независимо от него. Через актера-творца, независимо от актера человека... Дисциплина чувства снова возвращает нас в сферу сознания, к усилию чисто интеллектуального порядка. Соблюдение чувства художественной меры предполагает контроль над собою»[6].

Шаляпин — «великий учитель музыкальной правды», как назвал его В. Стасов. В нем как в фокусе собрались и получили свое высшее выражение черты того исполнительского стиля, который характерен для русской школы пения. Шаляпин, будучи певцом-новатором, ясно сознавал значение традиции, понимая

---

[1] Там же, стр. 276.
[2] Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма. т. 1, М., 1952, стр. 260.
[3] «Ф. Шаляпин», т. 1, стр. 295.
[4] Там же, стр. 307.
[5] Там же, стр. 303.
[6] Там же, стр. 302.

новаторство как развитие живых элементов искусства прошлого. О своем новаторском творчестве он писал, что «... ничего не сделал насильно», что он его осуществлял «... бережно храня высокие уроки моих предшественников — искренних, ярких и глубоких русских старых актеров...» [1]

Шаляпин — высшее достижение русской национальной вокальной школы — сумел соединить в своем искусстве и совершенное выразительное пение, и невиданное доселе драматическое мастерство, и поразительную пластику. Создавая глубоко характерные образы при помощи гениального соединения всех видов искусства, Шаляпин создал новую эпоху в развитии мирового оперного театра.

Ф. Шаляпин, выступив в 1901 году в театре Ла Скала в Милане в опере А. Бойто «Мефистофель», поразил итальянских слушателей смелым и дерзким образом Мефистофеля. Эти выступления положили начало мировому признанию таланта великого певца. С этого времени и до 1938 года, года смерти артиста, имя Шаляпина не сходит с афиш лучших сцен мира, на которых он неопровержимо доказывал прогрессивность русского исполнительского стиля, его передовой, новаторский характер, величие и силу русского искусства и талантливость русского человека.

В одном из писем к Н. Е. Буренину Горький так писал о Шаляпине: «Такие люди, как он, являются для того, чтобы напомнить всем нам: вот как силен, красив, талантлив русский народ! Вот плоть от плоти его, человек, своими силами прошедший сквозь терния и теснины жизни, чтобы гордо встать в ряд с лучшими людьми мира, чтобы петь всем людям о России, показать всем, как она — внутри, в глубине своей, — талантлива и крупна, обаятельна.

Любить Россию надо, она этого стоит, она богата великими силами и чарующей красотой. Вот о чем поет Шаляпин всегда, для этого он живет, за это мы и должны поклониться ему благодарно, дружелюбно.

Федор Иванович Шаляпин всегда будет тем, что он есть: ослепительно ярким и радостным криком на весь мир: вот она — Русь, вот каков ее народ — дорогу ему, свободу ему» [2]. Эти слова Горького — лучшая характеристика дара великого певца.

После появления Шаляпина не только в России, но и во всем мире стали иначе подходить к оперному певческому творчеству. Даже итальянская публика с установившимися многовековыми традициями в отношении требований к искусству оперного певца испытала воздействие этого гениального таланта и произвела необходимый пересмотр своих взглядов.

---

[1] «Ф. Шаляпин», т. I, стр. 311.

[2] А. М. Горький. Из письма к Н. Е. Буренину в книге «Шаляпин», т. I, стр. 420.

Если до появления искусства Шаляпина итальянская опера вполне довольствовалась «концертом в костюмах», то после него это сделалось невозможным. Ведь до появления Шаляпина даже лучшие представители итальянского бель канто, гастролеры с мировыми именами, позволяли себе на сцене лишь красиво петь, нимало не обращая внимания на создание хоть сколько-нибудь интересных, убедительных вокальных и сценических образов.

Чего стоит, например, описание выступления мировых итальянских певцов А. Мазини и М. Баттистини в опере «Евгений Онегин» Чайковского: «... Появление Ленского и Онегина в первой картине оперы было очень комично. В костюме Ленского вышел морщинистый старик невысокого роста с брюшком, с седыми усами. Его сопровождал в костюме Онегина пожилой человек очень высокого роста с длинным носом и тоже довольно полный. Если бы не было знакомой музыки Чайковского, если бы на афише не стояло, что это герои пушкинской поэмы, если бы эти две фигуры просто показать публике и спросить: «Кто это такие? Из какой оперы эти персонажи?» Я уверен, что никто бы не ответил.

Ариозо Ленского «Я люблю вас, Ольга», Мазини пел на авансцене лицом к публике, не обращая никакого внимания на Ольгу, которая стояла сзади на почтительном расстоянии, чтобы как-нибудь не помешать великому артисту объясниться ей в любви... Я даже забыл, как звучала партия у Мазини, настолько его внешность не вязалась с этой ролью. Помню только его красивое затемненное piano, которое, однако, тоже никак не вязалось с образом русского молодого поэта. Баттистини — Онегин тоже не оставил следа в памяти» [1].

Знаменитая итальянская певица Тоти Даль Монте, выступавшая вместе с Шаляпиным, пишет: «Несомненно, что искусство Шаляпина сыграло большую роль в повышении требовательности итальянской публики к оперным артистам. Она теперь желает, чтобы оперные певцы не только хорошо пели, но и не менее хорошо играли» [2].

И действительно, с тех пор итальянская опера пересмотрела свои позиции. Гастроли оперного театра Ла Скала в Москве в 1964 году убедительно показали, что современные оперные певцы, режиссеры и дирижеры в итальянской опере способны создавать спектакли высокого реалистического звучания, в которых певцы показали прекрасное мастерство создания полноценных, живых сценических образов (например, «Богема» Д. Пуччини, под управлением Г. Карояна, режиссер Ф. Дзеффирелли, художник Н. Бенуа с М. Френи и Д. Раймонди в главных ролях).

---

[1] М. Вакарин. Театральные воспоминания. Указ. изд., стр. 63.
[2] «Ф. Шаляпин», т. II, стр. 455.

Русская опера начала XX века. Л. Собинов, А. Нежданова

В 1899 году Шаляпин переходит в Большой театр на императорскую сцену. Это было связано с деятельностью нового управляющего Дирекции императорских театров, талантливого организатора В. Теляковского, сумевшего учесть требования широких демократических кругов, оценить значение таланта Шаляпина и понять необходимость дать дорогу русскому искусству на сцене императорских театров. С его именем также связано приглашение С. В. Рахманинова на должность дирижера Большого театра в 1904 году, а позднее привлечение замечательного музыканта, чеха В. И. Сука.

Таким образом, с начала XX века русская опера уже прочно утверждается на отечественной сцене, занимая ведущее место в репертуаре театров. Так, например, в 1910 году из двадцати трех опер репертуара Большого театра тринадцать принадлежали русским авторам и прошли сто одиннадцать раз, а десять опер иностранного репертуара прошли пятьдесят пять раз[1]. Это время — «золотой век», век зрелости русской национальной школы пения, которую возглавляет триумвират: Ф. Шаляпин, Л. Собинов и А. Нежданова.

Л. Собинов, чудесный, типично русский тенор, вошел в историю русского вокального искусства как создатель галереи замечательных поэтических образов юных героев в русских и иностранных операх. Его искусство характеризовалось высоким вокальным совершенством, артистическим талантом и высшей степенью музыкальности. Образы, созданные Л. Собиновым, несли высокие гуманистические идеи, воспевали молодость, красоту человеческой души, прекрасное чувство глубокой верной любви, вызывали протест против обывательщины, жизненной несправедливости, бессмысленного существования. Л. Собинов — певец-новатор, сумевший впервые создать образ Ленского, — вполне отвечавший пушкинскому герою. Он дал образу Лоэнгрина совершенно новое, убедительное лирическое толкование. Особенно удавались Л. Собинову юные, светлые образы. Голос его характеризуют как «лучезарный», «вечно юный».

Л. Собинов обладал интеллигентностью в высшем значении этого слова. В его искусстве всегда чувствовалась большая музыкально-вокальная, сценическая и общая культура. Советский музыковед Е. Браудо так охарактеризовал исполнительский стиль Собинова: «Проблема собиновского стиля — проблема соединения, органического синтеза на первый взгляд несоединимых качеств оперного исполнения с глубокой драматической осмысленностью и полной законченностью вокала»[2].

---

[1] По книге Е. Грошевой: Большой театр СССР в прошлом и настоящем. М., «Советский композитор», 1962, стр. 27.

[2] Е. Браудо. Л. В. Собинов и вокальная культура. М., «Советское искусство», 1934, 17 октября.

Как истинно русский певец, Л. Собинов умел создавать на сцене реалистические образы оперных героев. «Я особенно ценю Собинова за то, — писал один из критиков, — что... он всегда стремится дать нам живое лицо. Редкий по мягкости голос, отличная дикция и умение петь просто, естественно и с горячей искренностью — все это соединяется у артиста с самостоятельным проникновением в характерные особенности изображаемого лица»[1]. «Теплый лиризм, столь свойственный таланту г. Собинова, лиризм молодых мечтателей с их рыцарски нежным и чистым отношением к любви и пантеистическим поклонением природе проникает всю партию Вертера. И это уже одно делает эту партию, так сказать, специфически собиновской... Нужен собиновский талант, чтобы придать Вертеру ту особенную теплоту и внутреннюю красоту, которая так живо чувствовалась вчера в опере»[2].

«...Собинов сразу же очаровал петербуржцев необычайными качествами своего голоса. Здесь сочеталось все: и красота тембра, и легкость в преодолении тесситуры. Чародей, поэт звука, Собинов освобождал аудиторию от малейшего напряжения, без излишней аффектации посылая в зрительный зал фразы, исполненные нежной экспрессии, простоты и ясности. Прекрасная дикция артиста довершала эффект»[3].

Мы позволили себе привести несколько кратких выдержек из рецензий, чтобы читатель имел более ясное представление о качествах Собинова как певца и артиста.

Надо отметить, что как и в более ранние периоды развития русского вокального искусства, критика оказывает большое влияние на формирование таланта певцов. Так, например, реагируя на критику, Л. Собинов, пишет: «Я проконтролировал свое исполнение роли Ленского и не позволил себе ничего лишнего. Кашкин может быть доволен»[4]. Профессиональный разбор достоинств и недостатков пения захватывал и вопросы вокальной технологии. Так, например С. Н. Кругликов отмечает, что Собинов «... приобрел легато, недавно еще у него хромавшее; значительно освободился от прежней манеры несколько снижать на иных нотах гортань»[5]. Естественно, что такая квалифицированная критика в высшей степени положительно сказывалась на развитии молодых русских певцов.

Говоря о Л. Собинове, нельзя не упомянуть о нем как о выдающемся камерном певце — активном участнике Керзин-

---

[1] Театральная хроника. «Русь». Пб., 1906, 14 июля.

[2] Б. Никонов. «Вертер» с участием Собинова. «Обозрение театров». Пб., 1917, 26 января.

[3] Д. Похитонов. Из прошлого русской оперы. Л., ВТО, 1942, стр. 193.

[4] Письмо к Е. С. Кореневой от 28.X.1901 г. Цит. по кн.: А. Орфенов. Творческий путь Л. В. Собинова. М., «Музыка», 1965, стр. 16.

[5] С. Кругликов. «Дебюты: г. Собинов в «Демоне», г-жа Буткевич в «Жизни за царя». «Новости дня». М., 1897, 27 апреля.

ского кружка, ставившего себе задачу популяризации новой камерной музыки. Собинов отмечает: «Я очень высокого мнения о русской романсовой литературе, и, признаюсь, исключительно ей я обязан своим музыкальным развитием. Я того мнения, что только на русских романсах можно развить музыкальную фразу. В них музыкальное изложение и текст идут рука об руку»[1].

Л. Собинов был певцом-гражданином. За его демократические взгляды, редкую доброту и отзывчивость его обожало студенчество. Приветствуя революцию, он с первых дней Советской власти становится активным деятелем в развитии советской музыкальной культуры. Л. Собинов был признан за рубежом как один из первоклассных исполнителей теноровых партий. Его гастроли в Италии, Испании, Монте-Карло были триумфальны.

Замечательным партнером в операх с участием Ф. Шаляпина и Л. Собинова была гордость русской оперной сцены — А. В. Неждановa. Нежданову в детстве окружала сельская природа, простой народ. Дома любили музыку и пение. Близость к народной песне помогла ей в последующей творческой деятельности сохранить простоту, задушевность, безыскусственность исполнения. А. Нежданова была совершенной певицей. Голос необычайной чистоты и красоты тембра сочетался с виртуозной техникой. Неждановой были подвластны все стили исполнения. Талант ее был универсален, что является показателем высшей одаренности и встречается только у самых больших художников. На подмостках Большого театра она спела тридцать семь партий русского и западного репертуара, создавая гармонические, правдивые образы героинь. Гармоничность — отличительная черта ее таланта. «... Чувство правды, в связи с ее чудесным голосом и прекрасной манерой пения, делают Нежданову необыкновенно гармоничным явлением на сцене»[2].

Критик Ю. Энгель, обычно довольно скупой на похвалы, после исполнения Неждановой Виолетты в опере «Травиата» Верди писал: «Мало того, что голос певицы способен чаровать одним звуком, независимо от того, на что последний направлен, мало, что этот бесценный природный алмаз блещет всей красотой игры, которую дает драгоценному камню шлифовка искусной и все совершенствующейся техники. В «Травиате» Нежданова дает нечто большее. Она здесь поднимается до той высоты артистического творчества, при которой разница между идеальным замыслом художественного образа и его реальным воплощением сводится до минимума. Она раскрыла путь к истинному стилю исполнения и, таким образом, расцвечивала живыми красками выцветшие было тона музыкального полотна Вер-

[1] Ив. Ремезов. Леонид Витальевич Собинов. М., Музгиз, 1960, стр. 94.
[2] С. Н. Кругликов. «Травиата» с участием г-жи Неждановой, «Утро России», 1912, 24 апреля.

ди. Красота открывалась там, где ее уже отвыкли чувствовать»[1].

Замечательно точно охарактеризовал особенности таланта Неждановой К. С. Станиславский в своем письме к ней, в связи с ее артистическим юбилеем. «Знаете ли, чем Вы прекрасны и почему Вы гармоничны? Потому, что в Вас соединились: серебристый голос удивительной красоты, талант, музыкальность, совершенство техники с вечно молодой, чистой, свежей и наивной душой. Она звенит как Ваш голос. Что может быть прекраснее, обаятельнее и неотразимее блестящих природных данных в соединении с совершенством искусства. Последнее Вам стоило огромных трудов всей Вашей жизни. Но мы этого не знаем, когда Вы поражаете нас легкостью техники, подчас доведенной до шалости. Искусство и техника стали Вашей второй органической природой. Вы, как птица, поете потому, что Вам надо петь, что Вы не можете не петь, и Вы одна из тех немногих, которые будут превосходно петь до конца Ваших дней потому, что Вы для этого рождены на свет. Вы — Орфей в женском платье, который никогда не разобьет своей лиры»[2].

Нежданова посвятила творчество своей родине. Она мало гастролировала за рубежом, хотя ее гастроли в «Гранд Опера» в Париже в 1912 году, где ее партнерами были Э. Карузо и Титта Руффо (в опере «Риголетто» Верди) принесли ей мировую славу. Вот несколько отрывков из рецензий: «Нежданова — достойный партнер Карузо» (газета «Матен»). «У Неждановой голос редкого тембра и кристальной чистоты, которому доступны все эффекты вокальной виртуозности» (газета «Комедия»). «Нежданова, до сего времени неизвестная русская певица, была вчера центром внимания. Трудно представить себе голос более чистый и виртуозность более совершенную и уверенную» (газета «Голуа»). «В настоящее время очень мало певиц, которые могли бы идеально исполнить партию Джильды. Г-жа Нежданова достигает в этой партии идеала, и этим объясняется ее выдающийся успех» (газета «Фигаро»)[3].

Среди замечательных русских певцов начала XX века следует назвать выдающегося исполнителя героико-драматических теноровых партий И. Ершова. Талант его был многогранен. И. Ершов — создатель ярких разнообразных образов. Среди них образы отважных русских героев-богатырей Сабинина, Михайлы Тучи, Садко, наделенных сильными чувствами, цельными, мужественными характерами; непревзойденного Гришки Кутерьмы, этого нищего гуляки и пьяницы, опустившегося, пропащего человека; и образы героев вагнеровских опер: Зигфрида, Лоэнгрина, Тангейзера. Во всех этих ролях певец создавал

[1] Ю. Энгель. «Травиата» и А. В. Нежданова «Русские Ведомости», 1912, 27 сентября.

[2] Цит. по кн.: М. Львов. А. Нежданова. М. Музгиз, 1956, стр. 96.

[3] Там же, стр. 166.

яркие, оригинальные, убедительные, реалистические образы, показывая необыкновенное умение проникнуть в глубину психологических переживаний героев. Его артистическое мастерство было столь же велико, как и вокальное, поднимаясь в некоторых образах до шаляпинских высот. И. Ершов принадлежал к числу тех русских талантов-самородков, в творчестве которых всегда чувствуется необыкновенная широта, размах, сила и непосредственность, горячая увлеченность, страстность. И. Ершов — истинно русский певец, умевший красками голоса, словом создавать характеры. Вот что пишет об его исполнении Б. Асафьев: «За каждым спетым словом его (то есть словом, освященным музыкой, отраженным в стихийной глуби душевной) чудится беспредельный мир, от каждого слова вглубь идет нить к тайникам мощной работы воображения, к пламенной вспышке чувств. Для Ершова поэтому нет безразличных слов, как нет и случайных, никчемных движений. В его интонации каждое слово звучит как художественно завершенная форма... И страшно и радостно. Страшно потому, что среди множества лиц, причастных к опере как искусству, суждено очень-очень немногим постигать всю глубину и мощь выражения, свойственные ей. Радостно же оттого, что слушая исполнение Ершова, в один миг можно почувствовать то, что не раскрывается ни в каких трактатах и что не передать никаким описанием: красоту биения жизни в проявлении эмоционального напряжения через музыкальное звучение осмысленное словом»[1].

И. Ершов — яркая страница в истории русского вокального искусства.

Кроме четырех крупнейших талантов: Ф. Шаляпина, Л. Собинова, А. Неждановой и И. Ершова, занимающих исключительное место в ряду выдающихся певцов начала этого века и артистических имен, упомянутых в связи с мамонтовской оперой, следует назвать еще много певцов, составляющих гордость русской оперной сцены. Вот некоторые из них: — тенора — Д. Смирнов, А. Давыдов, И. Алчевский; баритоны — П. Андреев, П. Хохлов, И. Грызунов, М. Бочаров, Г. Бакланов; басы — В. Касторский, В. Петров, Г. Пирогов, Л. Сибиряков; сопрано — Н. Ермоленко-Южина, Е. Липковская, Л. Балановская; меццо-сопрано — М. Славина, В. Петрова-Званцева, Е. Збруева, Е. Петренко.

Ф. Шаляпин, Л. Собинов и А. Нежданова, с успехом выступая за рубежом, открывают дорогу русской опере на сцены заграничных оперных театров. Особенно велика в этом роль Шаляпина, поставившего «Бориса Годунова» и «Хованщину» Мусоргского на подмостках театра Ла Скала в Милане. В эти же годы «русский парижанин» Сергей Дягилев показывает в Париже и Лондоне в прекрасной постановке русские нацио-

[1] Б. Асафьев. Избранные труды, т. I, 1952, стр. 337—338.

нальные оперы, русский балет. Новизна, самобытность, высокие художественные достоинства как русской музыки, так и русского исполнительского стиля производят огромное впечатление на заграничную публику. Знакомство с русской оперой и балетом расценивается как крупнейшее событие музыкально-театральной жизни. Все это приводит к тому, что в западных театрах начинают ставить лучшие произведения русской оперной классики.

Так в начале XX века классическая русская опера с ее демократической направленностью выводит на подмостки крупнейших театров запада русского человека со всеми особенностями его национального характера, величием его духа, гуманистической устремленностью. Она знакомит запад с жизнью и бытом русских людей, с историей русского народа, его эпосом, былинами, сказками.

Среди явлений музыкально-сценической жизни дореволюционной эпохи, после закрытия театра Мамонтова в 1904 году, надо отметить оперу С. Зимина в Москве и оперу театра Народного дома в Петербурге. Опера С. Зимина, в которую перешла основная часть мамонтовской труппы, хотя и являлась наследницей мамонтовской оперы, не создала значительных новых в художественном отношении постановок, не сказала нового слова в оперном искусстве. Значительно более интересной была деятельность театра Народного дома под руководством И. М. Лапицкого [1]. Значение этих театров прежде всего в том, что в их стенах воспитывались русские певцы, многие из которых затем вошли в основные кадры советской оперной сцены, а также в экспериментальном их характере. Многие новые оперы получили возможность увидеть свет в этих театрах.

Со времени появления Шаляпина в русской национальной вокальной школе твердо установились взгляды на оперное искусство как на искусство синтетическое, где пению отводится роль одной из составных частей. С победой русской музыки и русского исполнительского стиля в дореволюционной России начинается новая эпоха в развитии оперы. Мамонтовская частная опера, искусство Художественного театра и искусство Шаляпина сделали невозможным прежний подход к постановке оперного спектакля и потребовали единого, ясного творческого замысла спектакля, единого исполнительского ансамбля, в котором каждый оперный певец должен был создавать на сцене реалистические образы. Для русского оперного певца сделалось обязательным владение драматическим искусством.

Б. Асафьев писал, что оперный театр Мамонтова впервые «... постиг, что такое оперный ансамбль, не с точки зрения только крепкой вокально-технической спаянности, то есть об-

[1] Деятельность этого театра подробно и ярко описана в талантливых воспоминаниях С. Ю. Левика, к книге которого мы и отсылаем читателя. (С. Ю. Левик. Записки оперного певца. М., Искусство», 1962).

разцовой спевки, а как одушевленный, солидарный художественный коллектив...»[1]

Эти достижения русской национальной оперы не могли, однако, вполне развернуться в условиях царской России. Только Советская власть позволила русскому оперному театру встать на прочную, независимую основу, без связывающих пут дирекции императорских театров, и обрести свою новую жизнь.

«После Мамонтова ни один русский оперный театр не мог катиться по старым рельсам. Теперь от постановок и исполнения русских опер требовалась особая тщательность оформления, внимательное и любовное изучение авторской партитуры, художественное проникновение в образы действующих лиц. Но должна была наступить Великая социалистическая революция, а с ней новая культурная эпоха, чтобы все эти лучшие достижения передового оперного театра направлялись по настоящему пути, наполнялись новым, глубоким, идейным содержанием», — говорит музыковед В. Э. Ферман[2].

Заключение

Русская национальная школа пения складывалась как самобытное национальное явление. Учась у иностранных педагогов и испытывая влияния других национальных школ, русские певцы сумели сохранить свое самобытное лицо, свой национальный исполнительский стиль. Русская музыка и русский национальный исполнительский стиль, ведущий начало от народных певцов, требовали от певцов-профессионалов реализма в сценическом воплощении, мастерского умения говорить слово в музыке, простоты, задушевности исполнения при технически совершенном пении. Передовые русские певцы были артистами — реалистами, владевшими мастерством сценического воплощения наравне с вокальным. Для них было характерно умение подчинить все средства выразительности задаче создания правдивых реалистических образов на сцене. Им был чужд голый вокальный техницизм, увлечение виртуозностью, показом совершенства голоса вне связи с образом. Их мастерство позволяло с равным успехом исполнять роли русского и иностранного репертуара.

Формированию национального русского исполнительского стиля в большой мере помогали русские композиторы, которые влияли на него не только посредством требований своей музыки, но и непосредственно работая с певцами. Большую роль в укреплении национального исполнительского стиля русских певцов играла музыкальная критика.

---

[1] Б. Асафьев. Н. А. Римский-Корсаков. М., Музгиз, 1944, стр. 64.
[2] В. Ферман. Оперный театр. М., Музгиз, 1961, стр. 303.

К началу XX века русский исполнительский стиль и русская опера вступают в пору зрелости и завоевывают мировое признание как одно из высших достижений мировой музыкальной культуры.

2. РАЗВИТИЕ СОВЕТСКОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ИСКУССТВО ПОСЛЕ ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ. ДВАДЦАТЫЕ ГОДЫ

Новые задачи

Великая Октябрьская социалистическая революция произвела коренной переворот во всех областях жизни и деятельности людей, в том числе и в искусстве. После революции искусство начинает служить народу, массам и становится одним из важных орудий борьбы на идеологическом фронте — на фронте борьбы за построение социалистического общества, за нового человека — строителя лучшей жизни. Государство берет на себя всю заботу о развитии искусства.

«...необходимо открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства, созданные на основе эксплуатации их труда и находившиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров»[1] — так было записано в новой Программе партии, принятой на VIII съезде в 1919 году.

«Нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм»[2], — писал Ленин в своей статье «Успехи и трудности Советской власти». Пролетарская культура рассматривалась им как закономерное продолжение и развитие культуры достигнутой при капитализме. Носителем же этой культуры явилась интеллигенция. К чести передовых деятелей русского вокального искусства надо отнести то, что они с первых шагов советской власти с большой радостью и душевной щедростью активно понесли свое искусство широким массам.

В первые годы после революции, в трудные годы интервенции и гражданской войны Л. Собинов, Ф. Шаляпин, А. Неждановa, К. Держинская, В. Петров, И. Ершов, П. Андреев, В. Сук и другие выдающиеся деятели оперного театра сумели оказать громадную поддержку политике молодого советского правительства в области музыкального театра.

После революции 1917 года во главе крупнейших оперных театров страны встают ведущие артисты, дирижеры и режис-

---

[1] О партийной и советской печати. Сборник документов. Изд. «Правда», 1954, стр. 197.

[2] В. И. Ленин. «Успехи и трудности советской власти». Сочинения, т. 29, стр. 52.

серы русской оперной сцены. Управление оперным делом перешло от формально-бюрократических рук дирекции императорских театров к передовым деятелям отечественного театрального искусства.

Консерватории возглавляют крупнейшие музыканты: А. К. Глазунов — в Петербургской, М. И. Ипполитов-Иванов — в Московской и Р. М. Глиэр — в Киевской.

В театр приходит новый зритель, и опера, как и весь советский театр, ставит себя на службу делу трудящихся. Новый зритель, естественно, требовал от оперы нового отношения к постановке, к интерпретации спектакля, он чувствовал огромную воспитательную силу идей, заложенных в крупнейших оперных произведениях. Как отмечал К. С. Станиславский, этот зритель «... приходил в театр не мимоходом, а с трепетом и ожиданием чего-то важного, невиданного. Он относился к актеру с каким-то трогательным чувством»[1]. Он ждал от театра не развлечения, а хотел приобщиться к культуре, постигнуть величие и красоту замечательных творений музыкального искусства и через них лучше познать жизнь.

Основной задачей оперного театра становится широкая пропаганда лучших произведений отечественной и иностранной классики с целью приобщения широких масс к музыке. Эту благородную цель ясно сознавали передовые деятели русской оперы и со всей ответственностью отдали ей все свои силы. Вспоминая эти годы на юбилее Большого театра в 1925 году, замечательный русский артист Л. В. Собинов сказал: «... мы гордимся, что отдаем теперь наше вдохновение и наш труд народу, которого мы сами кость от кости, плоть от плоти. И мы... смело идем навстречу всему новому»[2].

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

Оперный жанр

Развитие оперного жанра после Великой Октябрьской социалистической революции потребовало решения многих задач. Прежде всего надо было сохранить лучшие реалистические традиции русского оперного исполнительства, культуру постановки оперных спектаклей, высокий уровень их музыкального звучания, достижения выдающихся певцов. Это все должно было служить фундаментом для создания спектаклей, созвучных новой

---

[1] К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. М., «Искусство», 1948, стр. 509—510.

[2] Л. В. Собинов. Жизнь и творчество. М., Музгиз, 1937, стр. 90.

эпохе, новым задачам искусства. Классическое оперное наследие, являвшееся основой репертуара театров, требовало иного прочтения, иного социального звучания. Надо было создать советскую оперу и вырастить исполнителей, способных ее воплотить. Нужно было найти новые организационные формы для поисков новых путей в развитии оперного жанра.

Создание советской оперы

Если оперный театр России ко времени Октябрьской революции достиг небывалого расцвета, то сама русская опера как жанр переживает период исканий. Многие называют этот период кризисом оперы. Вслед за последними операми Римского-Корсакова в русской музыке не создаются оперы, подобные классическим образцам, которыми была так богата вторая половина XIX века. Уже не создаются монументальные оперы, поднимающие большие общественные проблемы. Опера сосредоточивается главным образом в области изображения интимных переживаний героев, она идейно мельчает. Наблюдается тенденция к миниатюризации, к камерности. В отличие от русских композиторов XIX века, многие композиторы XX века, в том числе наиболее талантливые ученики Н. Римского-Корсакова А. Лядов, А. Глазунов, М. Штейнберг, не пишут опер. В творчестве С. Танеева и С. Рахманинова оперы не занимают значительного места. Оперы А. Аренского, М. Ипполитова-Иванова, А. Гречанинова не поднимаются до уровня классических. Поисками новых путей в опере отличаются первые оперы И. Стравинского и С. Прокофьева. Поисками нового стиля характеризуются оперные сочинения композиторов во всем мире.

Создание советской оперы явилось для советского музыкального искусства сложнейшей задачей. «Опера — это, — по выражению Б. В. Асафьева, — лаборатория стиля человеческой интонации эпохи, в ней смыкаются в постоянном сопоставлении и соперничестве, при взаимном «недоверии» к эмоционально-выразительным качествам музыкальная и речевая интонации, словно две соперничающие ораторские школы»[1]. Каждая эпоха характеризуется своими, ей присущими, особенностями быта, ритма жизни, особенностями психического склада человека, его языка, поэзии, музыки. Опера отражает эти особенности своими средствами. Основой оперного жанра всегда являлось пение, т. е. эмоциональное воспроизведение красивым певческим звуком мелодий, характеризующих настроения, переживания, события, происходящие на сцене. Б. В. Асафьев определяет оперное бельканто как «...превра-

[1] Б. В. Асафьев. Опера. «Советская опера». Сборник критических статей. М., Музгиз, 1953, стр. 43.

щение гласных и согласных, ассонансов и аллитераций человеческой речи в мелодию — гениальное явление человеческого искусства, как метаморфозу управляемой дыханием интонации в эмоциональное длительное звучание, в волнующее нас своим душевным теплом пение, волнующее безоговорочно и глубоко человечно...» «Опера, — пишет он далее, — без вокальной мелодии немыслима, ибо у нее, образно выражаясь, «отлетает душа», и никакой симфонически развитый, пышный и драматически чуткий оперный оркестр, при всех своих правах на эволюцию, не может заменить непосредственное, безоговорочное обаяние человеческого голоса как выразителя эмоций персонажей драмы, вокально-лирически выявляемой. Но без интонационно осмысленной напевной речитации, в которой через различные стилевые оттенки — от бытового говора и почти разговорной манеры до величавого и страстного риторского подъема выражают себя характеры действующих лиц, — опера тоже немыслима, так как у нее изымается гибкое, выразительное качество: живая речь в ее музыкальной природе как средство раскрытия драматического содержания и сюжетной линии»[1].

Советская опера зарождалась и формировалась в сложной обстановке становления нового, социалистического строя. Путь ее был противоречив и полон исканий.

Перед оперой встала задача создания спектаклей на современные темы. «Сложность заключалась в том, что на оперную сцену должны были выйти небывалые герои — революционеры-большевики, рабочие, крестьяне. Казалось, решение подобной задачи вступало в противоречие с природой оперного искусства. Понадобились годы напряженного труда и исканий для того, чтобы, опираясь на общий политический и экономический подъем страны, советская опера добилась первых успехов»[2].

Русская классическая опера оставила богатейшее наследство — сложившиеся традиции оперного жанра, но эти проторенные пути без творческого подхода к ним не могли привести к созданию советской оперы. Иные люди, иная динамика жизни, иной подход к оценке событий требовали нового музыкально-драматического раскрытия идейного содержания произведения. Невозможно было вложить новые чувства советского человека, советский быт в старые формы. И оперы, которые примитивно, шаблонно использовали установившиеся традиции, не получались сколь-либо убедительными. Поиск нового стиля в опере, нового интонационного строя, отражающего современность, шел различными путями. Создавались оперы, построенные на музыкально-декламационном принципе, использовавшие агитационно-лозунговые приемы и отрицавшие песенное начало. Другие композиторы приближались в опере к ораториальному стилю.

---

[1] Б. Асафьев. Опера. Указ. изд., стр. 44.

[2] А. Гозенпуд. Русский советский оперный театр. Л., «Музыка», 1963, стр. 132.

Третьи же искали разрешения проблемы нового стиля в разработке формально логических музыкальных построений, в усложнении выразительных средств. Их оперы получались рационалистичными, схоластическими, оторванными от жизни и отличались вычурностью музыкального языка. Старые формы не удовлетворяли, а новые еще не были найдены.

Создать полноценный революционный спектакль, отразить в нем современные события пока не удавалось. Еще не были найдены особенности музыкального языка, в которых получили бы свое отражение пульс современной жизни, характерные ритмы, интонации. Не было той палитры красок, которыми должен свободно располагать художник для того, чтобы создать глубоко современное произведение.

«...начать всегда трудно, — замечает Б. В. Асафьев, — ибо у инициаторов новых художественных устремлений еще нет под руками того, что называется *рутинной техникой*, и потому многого, — и именно, что еще непривычно, не можешь высказать» [1].

Большую помощь в задаче возрождения героического стиля оперного спектакля, а только такой спектакль мог быть созвучен величию современных событий, и показа новых, советских людей, типических характеров, сформированных Октябрьской революцией и новой социалистической эпохой, советской музыке оказали постоянные направляющие указания партии и правительства. Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» в 1932 году, ликвидировавшее «диктатуру» РАПМа, выправило путь советского оперного искусства.

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

Оперный театр и исполнительское искусство

Надо сказать, что русский оперный театр пришел к Октябрю, обладая крупнейшими исполнительскими силами и неся большую музыкальную, вокальную и сценическую культуру. К этому периоду относится зенит творчества таких замечательных русских певцов, как Ф. Шаляпин, А. Нежданова, Л. Собинов, И. Ершов, В. Петров, И. Тартаков. Уже расцвело мастерство выдающихся певцов и певиц: К. Держинской, Е. Степановой, Н. Обуховой, Е. Катульской, В. Барсовой, С. Мигая, Г. Пирогова, Л. Савранского, Н. Озерова.

Московская и Петербургская императорские оперы, театр

[1] Б. Асафьев. Опера. Указ. изд., стр. 57.

Зимина, Театр музыкальной драмы и крупнейшие оперные театры периферии, например, в Киеве, Одессе, Тбилиси — имеют высококвалифицированные оперные труппы, музыкальное руководство которыми осуществляют замечательные музыканты — В. Сук, У. Авранек, Э. Купер, И. Альтани, Н. Голованов и другие. Режиссерское искусство в русской опере представлено именами В. Шкафера, П. Оленина, П. Мельникова, Ф. Комиссаржевского, В. Лосского, И. Лапицкого, Ф. Шаляпина, В. Мейерхольда, А. Бенуа.

Реалистические традиции русской оперной классики и крепкий, художественно зрелый основной состав крупнейших оперных трупп помогают опере не растерять своих исполнительских традиций, своего мастерства во времена модернистических увлечений, которые характерны для первых двух десятилетий XX века во всем мире и в частности в России. Модернистические влияния, ставшие особенно сильными в эпоху реакции после революции 1905 года, не смогли пустить прочных корней на русской оперной сцене. Хотя искания такого рода имели место, например, в Театре музыкальной драмы, где классику старались осовременить, не считаясь с партитурой автора, но они не привились. И на императорской сцене крупнейшие мастера русской национальной школы пения, всегда прочно стоявшие на позициях реализма, впитавшие его всем своим существом, активно сопротивлялись попыткам модернистической трактовки классических опер. Например, известна та оппозиция, с которой отнесся талантливый и чуткий ко всему новому И. Ершов, к формалистическим увлечениям В. Э. Мейерхольда в постановке оперы. Стиль оперных постановок того времени остается реалистическим, верным традициям русской оперы и русского драматического театра. Репертуар русских оперных театров предреволюционных лет по-прежнему в основном составляют русские классические оперы и лучшие образцы зарубежных опер, в том числе музыкальные драмы Р. Вагнера. Наряду с этим включаются в репертуар оперы К. Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» и Рихарда Штрауса. Однако основным, формирующим исполнительский стиль началом является русская и зарубежная классика, на которой и воспитывается оперная молодежь. Этот традиционный оперный репертуар остается на сцене советского оперного театра в первые годы после Октябрьской революции.

«Наследие русской оперной классики, которое оставалось здоровой основой репертуара, определяло собой все то лучшее, прогрессивное, те здоровые артистические искания, какие были гордостью русской оперной школы и на какие могла в известной мере опираться наша оперная традиция. Великие оперные произведения Глинки, Чайковского, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, утвердившие силу и своеобразие русской оперной школы в различных жанрах не только продолжали

воспитывать русских артистов (разрядка моя. — *Л. Д.*), но и укрепляли и расширяли прогрессивную, оплодотворяющую силу русского искусства за рубежом»[1].

Оперному театру в сильнейшей степени свойственна сила традиции, которая может превратиться и в рутину, сковывающую новые прогрессивные тенденции развития искусства. С другой стороны традиция и некоторая косность, инертность оперы помогает ей быть устойчивой к переходящим влияниям моды, к мелководным течениям в искусстве. Эти качества в известной степени помогли оперному театру преодолеть целый ряд отрицательных влияний, которые на него оказывали в двадцатые годы последовательно Пролеткульт, АСМ и РАПМ. Пусть, как справедливо отмечает Б. В. Асафьев, академические театры первой половины двадцатых годов живут займами из прошлого, без надежды на свежую струю, на возрождение и на планомерность в выполнении художественных заданий. На репертуаре этих лет, состоявшем почти исключительно из произведений русской и западноевропейской классической оперы и популярных оперы Массне, Делиба, Пуччини, Леонкавалло вырастает плеяда замечательных певцов, которые осуществляют мост преемственности между русской и советской школами пения. Это живое связующее звено сыграло важнейшую роль в формировании поколения молодых советских певцов.

Крупнейший оперный театр страны — Большой театр, остающийся традиционным в отношении своего репертуара активно сопротивляется попыткам навязать ему постановки новых западных опер, бережно хранит певческие традиции. В своей докладной записке Главреперткому в 1927 году, режиссура театра писала, что она не может принять к постановке предложенные новые западные оперы, так как «... упомянутые немногие оперы не дают певцам возможности применить пение в буквальном и исчерпывающем смысле слова. Принципы «атональности», «речитативности» и ряд новых архитектонических приемов исключают возможность удовлетворения как производственной массы, так и масс, воспринимающих вокальное творчество. Оперный театр — прежде всего театр для пения, и произвести в нем насильственный поворот от классического искусства к новым горизонтам — значит обескровить его»[2]. Чутко и осторожно обновляя свой репертуар, Большой театр в эти годы ставит выдающуюся оперу С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» и оперу «Декабристы» В. Золотарева. К постановке других опер советских композиторов он приходит в тридцатых годах, когда они обретают достаточную зрелость.

---

[1] В. Ферман. Оперный театр, стр. 310.

[2] Цит. по кн. А. Гозенпуд. Русский советский оперный театр, стр. 105.

Одной из трудностей в создании новой советской оперы было еще то, что театры сопротивлялись постановкам новых, обычно еще незрелых опер, носивших «поисковый» характер. Композиторы же не могли работать без надежды увидеть свою оперу поставленной. Зрелые оперы не могли появиться сразу. Нужно было широ открыть двери новому советскому репертуару в существовавших в то время театрах и организовать новые, основной целью которых было бы воплощение советских опер.

В Москве из старых театров новые оперы ставил театр С. Зимина, который под разными названиями существовал до 1924 года, после чего сделался филиалом Большого театра. В Ленинграде большинство постановок новых опер осуществлял Малый оперный театр (МАЛЕГОТ), а также и Государственный театр оперы и балета (ГОТОБ, впоследствии им. С. М. Кирова).

В. Ферман так пишет о задачах театра того периода: «Уничтожить все, что мешало движению оперного искусства вперед, но бережно сохранить прекрасное наследие великих оперных композиторов-классиков и лучшие традиции всей русской оперно-исполнительской школы — такова была труднейшая задача, стоявшая перед Советами в первые годы революции»[1].

Нужно было готовить кадры таких певцов, которые отвечали бы задачам советского оперного театра, и найти организационные формы, которые помогали бы развитию оперного жанра. Такой формой явились оперные студии. Б. Асафьев писал: «...со времени Октябрьской революции вошли в сознание лучших представителей Большого театра идеи безусловно назревшей реформы оперного исполнительства и необходимости организации оперной студии. Тем самым вполне естественным был факт сближения творческих сил театра с великим Станиславским»[2]. Если прежде многие талантливые русские оперные певцы становились синтетическими артистами-реалистами, следуя по преемственности высоким образцам искусства своих предшественников, то в новое время встала задача массовой подготовки таких певцов.

Надо было готовить кадры «поющих актеров», и К. С. Станиславский, приглашенный в Большой театр в 1918 году, начинает работу с молодыми артистами театра. Потом, после отделения студии от театра — с большой группой студийной молодежи.

«Оперный певец имеет дело не с одним, а сразу с тремя искусствами, то есть вокальным, музыкальным и сценическим... Все три искусства... должны быть слиты между собой и направлены к одной общей цели. Если же одно искусство будет воз-

---

[1] В. Ферман. Оперный театр, стр. 311.

[2] Б. Асафьев. Большой театр. В сборнике «Государственный Академический большой театр СССР». М., изд. ГАБТ, 1947, стр. 104.

действовать на зрителя, а другое — мешать воздействию, то результат получится нежелательный. Одно искусство будет уничтожать то, что творит другое»[1].

Эти слова К. Станиславского лежат в основе его деятельности по воспитанию молодых оперных певцов. Идея соединения всех трех искусств и направления их к общей цели создания реалистических образов, идущая от лучших традиций русского оперного исполнительского стиля, становится руководящей в деле воспитания молодого поколения оперных артистов нашей страны.

Если в первые годы Советской власти академические театры были в значительной мере рутинны и традиционны, то новые веяния нашли свое выражение в организации ряда студий и театров, во главе которых стояли передовые режиссеры и музыканты.

Такими театрами, которые были призваны обновить оперный жанр, развивать его дальше и служить своего рода экспериментальной базой для сценического воплощения новых советских опер, прежде всего явились Малый оперный театр в Ленинграде и музыкальные театры-студии в Москве, которые возглавили одну К. С. Станиславский, вторую — В. И. Немирович-Данченко.

Эти «экспериментальные» театры начали свою творческую жизнь с нового прочтения ранее созданных образцов оперного и оперетточного жанра. Малые оперные формы и оперетта явились теми наиболее доступными, демократическими вокальными формами театральных представлений, с которыми они познакомили нового слушателя. Малый оперный театр последовательно ставит ряд оперетт и комических опер. Испытывая на себе большое влияние современной музыки запада и, находясь под большим влиянием АСМ, он ставит ряд опер композиторов-модернистов, в частности, атональных опер Кшенека, весьма модных в ту пору. Одновременно он отдает дань и русской классической опере, однако с 1925 по 1929 год ставит лишь одну классическую оперу, отдавая все свое внимание современной музыке. В 1925 году МАЛЕГОТ ставит первую советскую героическую оперу «За Красный Петроград» Гладковского и Пруссака, чем кладет начало постановке серии советских опер, которые он последовательно осуществляет на протяжении всего своего существования.

В 1919 году В. И. Немирович-Данченко организовал при Московском Художественном театре Музыкальную студию, которая в 1926 году была реорганизована в музыкальный театр.

Студия, а затем Театр В. И. Немировича-Данченко создает замечательные, новаторские, яркие спектакли, по-новому интерпретируя классические оперетты: «Дочь Анго» Лекока, «Пе-

[1] К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве, стр. 523.

риколу» Оффенбаха, «Корневильские колокола» Планкетта, ставит «Карменситу и Солдата» («Кармен») Бизе, «Девушку из предместья» Де-Фалья. Этот театр также отдает некоторую дань западному модернизму, ставя Кшёнека. Здесь получает свое сценическое воплощение опера Шостаковича «Нос», произведение спорное, противоречащее всем привычным оперным закономерностям. К советской тематике театр приходит только в 1930 году, поставив «Северный ветер» Л. Книппера. В тридцатых годах советская тематика уже занимает почетное место в репертуаре этого театра.

Оперная студия им. К. С. Станиславского возникла в 1924 году в результате реорганизации Оперной студии Большого театра, в которой с 1918 года Станиславский руководил воспитанием молодых певцов на принципах своей системы. Многие известные певцы получили свое артистическое воспитание в этой студии: Н. Озеров, Е. Степанова, Ф. Павловский, С. Мигай, К. Антарова, Н. Печковский, А. Алексеев, С. Лемешев и др.

В 1926 году на базе Оперной студии организуется театр-студия, которая в 1928 году превращается в Оперный театр им. К. С. Станиславского. Театр-студия им. К. С. Станиславского начала свою деятельность с осуществления постановок классических опер. Впервые к постановке оперных спектаклей были применены режиссерские принципы Станиславского. Классические оперы получают новое воплощение в руках этого новатора сцены. Осуществив серию замечательных спектаклей и вырастив талантливый коллектив артистов, этот театр в 30-х годах приходит к советской опере, поставив «Дарвазское ущелье» Л. Степанова, «Семена Котко» С. Прокофьева» и «Станционного смотрителя» В. Крюкова.

В двадцатые годы еще поют замечательные артисты старшего поколения А. Нежданова и Л. Собинов, в полном расцвете находится искусство певцов, деятельность которых началась еще в дореволюционные годы, и вырастает плеяда молодых артистов, формирующаяся в новое время. Эти певцы воспитываются как артисты нового советского оперного театра, для которых идейность, реализм, социальная направленность образов являются основой творчества. Развивая вокально-техническое мастерство, они раскрывают и свои драматические способности, используя достижение русского драматического искусства — систему Станиславского. Все это вместе служит задаче создания реалистических образов.

Социальная направленность искусства советских оперных певцов находит свое выражение не только при создании образов новых оперных спектаклей революционного плана, но и в переосмыслении образов классических опер. Молодое поколение оперных певцов формируется, отчетливо понимая воспитательное значение искусства, силу его воздействия

на развитие эстетического мировоззрения масс слушателей, на их духовный облик.

Характерными чертами певцов этого периода является преемственность лучших традиций артистов старшего поколения и новое отношение к задачам искусства, идущее от советского общественного строя.

Развитие камерно-концертного пения

Совершенно новое место в советское время заняло камерно-концертное пение. Перед концертными организациями встала задача музыкального развития народа посредством широкой пропаганды музыки. Пение — наиболее демократический, доходчивый вид музыкального искусства, поэтому распространению камерно-концертного жанра уделялось большое внимание.

В дореволюционное время камерное пение занимало весьма скромное место. Как правило, лишь узкие круги слушателей в гостиных и салонах могли слушать камерную музыку. Это тонкое искусство не имело широкого доступа к большой аудитории. Только крупные певцы позволяли себе организовывать открытые камерные концерты на больших сценических площадках. Обычно такие концерты устраивались частной антрепризой и охватывали только большие города. Часто исполнители на свои деньги, заработанные педагогикой или пением в опере, снимали зал, чтобы дать концерт камерной музыки. Естественно, что это было под силу не многим. Иногда деньги давал какой-нибудь меценат или фортепианный фабрикант с целью рекламы своего инструмента.

В соответствии с этим и консерватории мало уделяли внимания камерному пению. Певцы формировались прежде всего как оперные исполнители, способные петь ходовой репертуар. А. Л. Доливо, характеризуя музыкальное развитие певцов в дореволюционных консерваториях, пишет, что «...слово «певец» в консерватории было символом музыкального и художественного недоросля», что «...только немногие педагоги, как, например, Мазетти в Москве и Ирецкая в Петербурге, занимались развитием музыкальности и артистичности у своих питомцев». Как правило, педагоги сами были как музыканты весьма ограниченны, и поэтому «...подавляющее большинство оканчивающих консерваторию певцов было невежественным в музыкальном отношении»[1].

Только немногие, высокоталантливые молодые певцы, обладавшие достаточно хорошим музыкальным развитием и общей

[1] А. Доливо. Подготовка концертных и камерных певцов. Материалы Всесоюзной конференции по вокальному образованию. М., Музгиз, 1941, стр. 133.

культурой, преодолевая рутину вокальных классов консерваторий, включали в программы своих выступлений романсы и песни. Выдающиеся русские оперные певцы обычно включали в программы своих концертов довольно ограниченный круг камерных произведений, которые пелись как дополнение к оперным ариям. Тонким исполнением камерных произведений отличалось творчество А. Неждановой, Л. Собинова, Ф. Шаляпина, Н. Забелы-Врубель, В. Касторского, И. Тартакова, М. Дейши-Сионицкой, И. Ершова и еще некоторых выдающихся певцов-музыкантов. Большую роль в распространении камерной вокальной музыки в начале этого века играл «Кружок любителей русской музыки» (1896—1912), организованный А. и М. Керзиными. В этом кружке принимали деятельное участие певцы Л. Собинов, М. Дейша-Сионицкая, И. Грызунов и др. Концерты участников кружка знакомили аудиторию с произведениями русских композиторов и отличались высокой музыкально-исполнительской культурой.

Певцы, посвятившие себя только камерному пению, были совсем немногочисленны. Среди них надо выделить М. Оленину-д'Альгейм, Зою Лодий, которые проявили себя как высокоодаренные музыканты, снискавшие себе любовь и популярность русской публики. Их искусство познакомило слушателей с большим кругом камерных произведений отечественной и зарубежной классики.

М. Оленина-д'Альгейм, меццо-сопрано, ученица А. Молас и Ю. Платоновой, одна из первых отважилась петь целые концерты, посвященные камерному творчеству классиков. Ц. А. Кюи пишет о ее выступлении в 1901 году в Петербурге: «Оригинальность ее заключается в следующем: во-первых, она дает концерты одна, без пособия пианистов, скрипачей, виолончелистов, и таким образом получаются настоящие романсные вечера, без посторонних примесей.

Во-вторых, на этих вечерах она исполняет целые группы романсов одного и того же автора. Так, вчера она исполнила 8 романсов Шумана и 10 Мусоргского, вследствие чего получилась цельность впечатления и возможность многосторонней оценки автора.

В-третьих, г-жа Оленина все поет наизусть...

В-четвертых, г-жа Оленина артистка убежденная, она не идет за публикой, не гоняется за успехом, не подлаживается под ее вкусы; она поет то, что она ценит, что ей дорого, и в пропаганде любимой музыки она проявляет замечательную самостоятельность и смелость. Достаточно сказать — horribile dictu (страшно сказать — *лат.* — *Л. Д.*) — она поет Мусоргского!..»[1].

Из этой цитаты ясно, что концерты из романсов, посвященные какому-либо автору, — являлись событием, из ряда вон вы-

[1] Газета «Россия» № 352, 1901, 18 декабря.

ходящим, что пение произведений наизусть, концерт без антуража были событием, которое обращало на себя внимание, а исполнение новых, малоизвестных произведений (Мусоргского) — большой смелостью.

То, что в наше время является естественным, в те времена расценивалось как оригинальное и выдающееся событие. Однако для того чтобы прийти к современному уровню исполнительской культуры, камерное искусство прошло сложный путь развития.

Оленина-д'Альгейм, не обладая выдающимся голосом, покоряла слушателей необыкновенно впечатляющим исполнением произведений Шуберта, Шумана, Бетховена и русской классики, особенно Мусоргского. Она умела заставить публику слушать сложные и тонкие произведения Мусоргского, раскрывала перед ней высокие музыкальные красоты его камерных сочинений, увлекала слушателя, вела за собой в новый мир прекрасной музыки. Как истинно русская певица, Оленина-д'Альгейм обладала даром перевоплощения и замечательным мастерством создавать образы красками голоса. С целью пропаганды камерного творчества композиторов певица и ее муж Пьер д'Альгейм в 1908 году организовали «Дом песни».

Другая замечательная русская камерная певица, Зоя Лодий, начала свою концертную деятельность в 1912 году. Если талант М. Олениной-д'Альгейм больше лежал в сфере драматического пения, то в даровании Зои Лодий преобладало лирическое начало. З. Лодий были подвластны произведения всех эпох и стилей. Замечательно удавались ей произведения старинных композиторов запада, романсы Шуберта и Шумана. Основное место в ее необъятных по широте творческого диапазона программах составляли произведения русских композиторов. Особенно впечатляло исполнение ею романсов П. Булахова, А. Гурилева, А. Варламова, а также М. Глинки и А. Даргомыжского. Ее искусство, необычайно тонкое, возвышенное легко проникало в сердца слушателей как изысканной аудитории меломанов, так и массового слушателя. Искусство З. Лодий шло «от сердца к сердцу». Голос Зои Лодий, сопрано, не обладал большой силой, но был необычайно полетный, выразительный, всегда одухотворенный глубоким чувством. Звук ее голоса сравнивали со скрипкой Страдивариуса, настолько он был чист, богат тембровым содержанием, настолько много он умел говорить слушателю.

«Достаточно было посетить хотя бы один вечер ее песни, чтобы понять и почувствовать, что перед вами выступает большая актриса с голосом, напоминающим звук «Страдивария», актриса, которая в своем исполнительском творчестве поднялась на ту вершину перевоплощения, где стираются грани между искусством художника и правдой рожденного им образа... Очарование его (голоса. — *Л. Д.*) прокладывало себе дорогу к каждой душе, заражая и овладевая ею. Зоя Лодий лепила свои образы,

как великий художник, до конца зримые со всеми живыми деталями и отношениями. Она преображалась то в пастушку, то в шестнадцатилетнюю девушку, то увлекала вас с собой в мир детских переживаний... ее талант все освещал каким-то трепетным светом жизни. Выразительность слова, красочность интонаций и какая-то искрящаяся мимика — были поистине удивительны»[1].

Зоя Лодий — крупнейший певец-художник в камерном жанре, расцвет творчества которого наступил уже после Октябрьской революции. Ее искусство донесло нашему поколению заветы композиторов «Могучей кучки», воспринятые ею у отца П. А. Лодия. П. А. Лодий был близок с кучкистами и сам был отличным певцом[2].

После Великой Октябрьской социалистической революции как чисто камерное искусство, так и камерно-концертный жанр получают государственную поддержку и широчайшее распространение. Концертные залы и эстрада с первых дней нового времени открывают свои двери для этих видов вокального искусства. Мост преемственности осуществляют лучшие русские певцы. В двадцатые годы еще дают свои концерты Ф. Шаляпин, Л. Собинов, А. Неждановa, И. Тартаков, И. Ершов и другие оперные певцы старшего поколения. Камерное искусство этих лет представлено именами К. Н. Дорлиак, Зои Лодий. Начинает свою выдающуюся деятельность камерного певца А. Л. Доливо. С сольными программами камерных произведений выступают: Н. Г. Райский, В. И. Садовников; позднее — В. Духовская, Е. Андреева-Рябова.

А. Л. Доливо, крупнейший камерный певец, музыкант-художник, отличавшийся широчайшей эрудицией в музыкальном искусстве, оказал большое влияние на развитие камерного жанра. Его концерты, посвященные музыкантам различных стран и эпох, были «музыкальными университетами» для слушателей. А. Л. Доливо был большим мастером в области этнографического пения, замечательно владея стилем исполнения русских былин. Выступая с крупнейшими музыкантами, такими, как М. Мирзоева, М. Гринберг, он показал образцы художественного ансамблевого исполнения. В течение долгих лет возглавляя класс камерного пения в Московской консерватории, он оказал большое влияние на формирование эстетических вкусов и музыкального мировоззрения большой плеяды молодых советских певцов.

Со второй половины двадцатых годов, в связи с развитием радиовещания, камерное искусство делается достоянием самых широких слоев народа, и радиопевцы становятся важ-

---

[1] П. Коган. Зоя Лодий. Изд. Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, 1956, стр. 12—14.

[2] Дед Зои Лодий А. П. Лодий — певец, ученик М. И. Глинки.

нейшими пропагандистами романсового творчества. Их воздействие на воспитание музыкального вкуса широких масс становится одним из главных факторов повышения музыкальной культуры народа.

С этого времени появляется новый тип певца — «радиопевец», характеризующийся не столько масштабами голоса, сколько большой музыкальной культурой, способного охватывать большой, постоянно меняющийся репертуар, чувством ансамбля. Радиопевец — исполнитель широкого профиля, способный петь и оперу, и романс, и песню. Многих радиопевцов можно причислить к разряду первоклассных камерных исполнителей.

Значение самодеятельности

Приобщение всего народа к достижениям музыкальной культуры уже в первые годы советской власти носит организованный характер. Организация самодеятельности, самого массового вида музыкально-просветительской работы, охватывала все уголки нашей необъятной страны. Это в большой степени способствовало поднятию культурного уровня народа и послужило важнейшим средством выдвижения талантливой молодежи для профессионального обучения. Самодеятельность — это неисчерпаемый источник, которым питается профессиональное искусство. Большое число известных певцов настоящего времени обязано своим первоначальным развитием и выдвижением самодеятельности. Среди певцов, выдвинутых самодеятельностью в двадцатые годы, следует назвать С. Лемешева, И. Козловского, тридцатых — сороковых годов — В. Борисенко, Л. Масленникову, Е. Смоленскую, И. Петрова, В. Фирсову, А. Огнивцева, И. Архипову, В. Левко и других. Не будет ошибкой сказать, что подавляющее большинство современных певцов начинало певческую деятельность с участия в самодеятельности.

Исключительно большую роль в подготовке будущих профессиональных кадров сыграла самодеятельность национальных республик, особенно там, где профессионального искусства до революции не существовало вовсе. Малые угнетенные народности, искусство которых существовало только в форме народных песен и игры на народных музыкальных инструментах, передаваемых по традиции из поколения в поколение, получили возможность создавать свою профессиональную музыкальную культуру.

Одним из первых и главных моментов в этом процессе было создание широкой системы самодеятельного искусства, которое послужило базой для выявления наиболее одаренных народных певцов-сказителей, инструменталистов. Обычный путь формиро-

вания певца из таких народностей — это: пение в самодеятельности, выдвижение на смотре, профессиональное обучение в одной из консерваторий Советского Союза или училище, и затем — профессиональная работа. Таков же был путь национальных композиторов и инструменталистов.

Но не только отдельные артистические дарования развивались и становились на профессиональную дорогу через самодеятельность. Целые коллективы из самодеятельных превращаются в профессиональные. Таков путь многих самодеятельных хоров, многих драматических самодеятельных коллективов, превратившихся затем в театры-студии или просто в профессиональные театры.

Характерным для процесса зарождения национального оперного исполнительского искусства различных народностей и национальных республик является его возникновение на основе труппы драматического театра. Как правило, национальные драматические театры включают в свои постановки в большом количестве национальные песни и пляски. На этом материале воспитывается коллектив профессионалов, инструменталистов и вокалистов, который затем выделяется в особую группу. Эта группа ставит вначале оперы с речитативами или музыкальные комедии, после чего, обретя зрелость, принимается за освоение серьезной оперы, классической или своей национальной, если к тому времени она уже успела образоваться.

Таким образом, самодеятельность служит главным источником, питающим профессиональное искусство. И если в двадцатые годы оно еще не успевает дать зрелых плодов, то результаты его развития ярко сказываются в искусстве тридцатых годов и последующего периода, когда наблюдается бурный расцвет всех видов музыкального творчества. Достижения музыкального искусства тридцатых годов являются результатом той большой работы по музыкальному воспитанию народа, основы которого были заложены в предшествующее десятилетие.

Филармонии

К двадцатым годам относится возобновление филармонической деятельности. Создание филармоний, государственных учреждений, призванных осуществлять концертную работу среди населения, началось с организации в 1925 году филармонии в Москве.

Основная задача филармоний заключалась в приобщении широких масс слушателей к музыкальной культуре путем пропаганды лучших произведений классической и современной музыки. Филармонии используют для своей работы как концертные

залы, так и клубные площадки в городе и на селе. В последующие годы филармонии были организованы во многих городах Союза, что в высокой степени способствовало поднятию уровня музыкальной культуры народа. В настоящее время существует около 130 филармоний. Они есть в самых отдаленных уголках нашей страны. Все они имеют собственные кадры солистов музыкантов-исполнителей, певцов, а многие в постоянном штате содержат ансамбли, хоры, оркестры и т. п.

Вокальное образование и научная работа в области голоса

С первых дней установления Советской власти дело музыкального образования становится общегосударственным делом. Музыкальное образование входит в общую систему образования советских людей. Создается широкая сеть музыкальных школ, средних и высших музыкальных учебных заведений. Она организуется, с одной стороны, на основе преобразования прежних частных и государственных учебных заведений, с другой — путем создания большого количества новых. Характерным для советской системы народного музыкального образования является ее плановость, наличие определенных программных требований и четкая профилизация.

К подготовке вокальных кадров привлекаются крупнейшие исполнители. В консерватории Москвы и Ленинграда приходят Г. П. Гандольфи, Н. Г. Райский, М. Дейша-Сионицкая, М. Владимирова, Е. Петренко, К. Н. Дорлиак, А. Алчевский, И. Ершов, С. Акимова.

Характерным для развития новой советской вокальной педагогики является то, что практика не отделяется от теории. Работа в области практической вокальной педагогики в советской системе вокального образования предполагает и теоретическое ее осмысление. Наряду с широким развертыванием работы по воспитанию кадров певцов государство организует систему для разработки теоретических основ вокального воспитания, обобщения научных и практических наблюдений в области певческого искусства. В эту систему входит: с одной стороны, поддержка теоретической работы педагогов-практиков и выпуск книг, посвященных обобщению практического опыта, с другой стороны — создание специальной организации — Государственного института музыкальной науки, призванного разрабатывать теорию вокального искусства в общесоюзном масштабе.

В дореволюционное время практические достижения русской школы были обобщены в ряде трудов вокальных педагогов. Эти труды появлялись на протяжении всей второй половины XIX века и начала XX. Со времени первого руководства по пению А. Е. Варламова, вышедшего более ста лет

назад, и методических указаний М. И. Глинки — работ самобытных, оригинальных и значительных, — отечественная вокальная методика обогатилась большим количеством практических руководств по пению.

Основными русскими работами по вокальной методике, вышедшими во второй половине XIX века и в начале XX, были:

П. Бронников. Учебник пения по Гароде, Лаблашу, Гарсиа, Дюпре, Панофке, Чинти Даморо, Ваккаи и др., одобренный Советом профессоров СПб консерватории. СПб, 1880, 128 стр., с упражнениями и вокализами.

Ю. Арнольд. Теория постановки голоса по методу старой итальянской школы. М., 1892.

Г. Ниссен-Саломан. Школа пения. Три части. СПб., Бессель, 1881.

Н. Додонов. Руководство к правильной постановке голоса, ч. I. М., 1892, ч. II (практическая) М., 1895.

С. Сонки. Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания и гортани. М., 1885, тип. Э. Лисснера и Ю. Романа.

И. Прянишников. Советы обучающимся пению. СПб., 1889 (переиздана: М., Музгиз, 1958).

К. Мазурин. Методология пения, т. I. М., 1902, М., 1903, т. II, 1-й выпуск.

К. Кржижановский. Причины упадка вокального искусства. М., 1902.

К. Кржижановский. Вокальное искусство. М., 1909.

Н. Компанейский. Предисловие к брошюре «Упражнения для уравнения и усовершенствования гибкости голоса» М. И. Глинки. М., изд. Юргенсона (б. г. издания).

В. Карелин. Новая теория постановки голоса. СПб., 1912.

У. Мазетти. Краткие указания по пению. М., 1912.

Изложение основных принципов этих работ можно найти в III части «Очерков по истории вокальной методологии» В. Багадурова и частично в хрестоматии «Искуство пения» И. Назаренко.

Постепенно рос багаж научных наблюдений и ученых и врачей. К началу XX века, в связи с бурными успехами различных наук, в частности физиологии и физики, передовые вокальные педагоги пришли к убеждению, что невозможно обоснованное изложение методики пения без привлечения научных данных о голосе. Мысль о том, что сложности вокального воспитания могут быть разрешены только совместными усилиями певцов, педагогов и ученых, нашли свое выражение в организации в 1911 году Русского вокального общества под руководством профессора Сонки. В работе этого общества приняли участие как крупнейшие педагоги и певцы, так и представители науки. Они обсуждали появлявшиеся методические руководства, пытались

развить научную деятельность. Первая мировая война прервала это интересно начавшееся дело.

В советское время певческая практика, вокальная педагогика и научные исследования по голосу развивались взаимосвязанно. Ни одно сочинение, посвященное воспитанию певца, не обходилось без привлечения данных науки для подкрепления тех или иных методических положений.

Важной вехой в развитии советской методической вокальной мысли является организация в 1921 году Государственного института музыкальной науки, просуществовавшего до 1932 года.

Государственный институт музыкальной науки (ГИМН) был призван разрабатывать теоретические вопросы музыкознания. Вокально-методологическая секция ГИМНа объединяла ряд крупных вокальных педагогов и ученых и, обобщив практический опыт педагогов, теоретические знания по голосообразованию и сведения из истории вокальной педагогики, выдвинула единые основные положения, которым должна следовать в воспитании голоса советская вокальная педагогика.

«Единый метод преподавания пения» ГИМНа был одобрен на Всероссийской конференции вокальных педагогов и ученых в 1925 году — первой конференции такого рода, за которой позднее последовали другие. Исходя из верного представления о необходимости в пении согласованной работы гортани, дыхания и резонаторов, этот метод выдвинул следующие основные принципы организации певческого звука: 1) косто-абдоминальное дыхание, 2) среднее или свободно удерживаемое низкое положение гортани, 3) твердая или мягкая атака звука, 4) двухрегистровое построение голоса, 5) сглаживание регистров при постепенном по мере повышения шкалы преобладании так называемого головного резонирования и прикрытия звука, 6) опора звука на дыхание. Эти положения были изложены в докладе проф. Е. Егорова «Основы единого метода». Научное обоснование им дал Ф. Ф. Заседателев — видный профессор отоларинголог, занимавшийся вопросами певческого голосообразования. Многие из положений ГИМНа по постановке голоса сохраняют свое значение и в настоящее время, войдя в основные положения современной вокальной педагогики.

Недостатком «Единого метода ГИМНа», помешавшим ему завоевать популярность и сделаться основой для построения советской вокальной методики, явилось то, что он имел узкотехнический характер. Этот узкий подход к проблеме воспитания певца выражался в том, что единый метод ограничивался разбором вопроса постановки голоса, исходя только из анатомо-физиологической концепции, отрывая постановку голоса от всей проблемы воспитания певца. Не учитывал он в достаточной мере и вопроса индивидуальных особенностей голосового аппарата у певцов, предлагая единую методику его воспитания. Он

не захватывал глубоко вопросы музыкального развития, вопросы психологии пения, изучения и фиксации опыта талантливых педагогов. Несколько оторванный от живой практики, односторонний, он не обрел популярности.

Между тем значение работы вокально-методологической секции ГИМНа в истории развития теории вокального икусства нашей страны велико. Эта секция показала, что вопросы построения научно обоснованной системы воспитания певческого голоса должна разрешаться совместными усилиями педагогов и ученых. По ее инициативе были выпущены книги по истории вокального искусства, по акустике певческого голоса и физиологии голосового аппарата, обобщившие достижения науки в этих областях. Была переведена книга А. Музехольда «Акустика и механика человеческого голосового органа» и вышла переизданием дополненная книга проф. Ф. Заседателева «Научные основы постановки голоса». Эти книги не потеряли своего значения и до настоящего времени.

В 1928 году по инициативе группы педагогов и ученых: В. Садовникова, Д. Аспелунда, В. Багадурова, Е. Малютина — при Московской государственной консерватории была организована лаборатория экспериментальной фонетики и фониатрии. Организация при консерватории лаборатории по изучению голоса явилась новаторским мероприятием, в котором наглядно нашел свое отражение принцип единства теории и практики. Лаборатория, просуществовав до Великой Отечественной войны 1941 года, провела большую полезную работу по изучению голосообразования у певцов, получившую свое отражение в работах Д. Аспелунда, Е. Малютина, В. Багадурова, Е. Артемьевой, В. Анцышкиной и В. Петрова.

Ниже мы даем краткие аннотации книгам, посвященным вопросам голосообразования и воспитания певческого голоса, изданным в нашей стране в двадцатые годы.

В 1923 году вышла книга педагога О. Л. Лобановой «Правильное дыхание, речь и пение», являющаяся дополненным изданием ее книги «Дышите правильно». (Петроград, изд. «Новый человек», 1915), построенная на применении принципов дыхания иогов и их последователей в Европе и Америке. Она содержит разработанную систему практических упражнений для развития дыхания. Хотя книга эта псевдонаучна, люди, имеющие ослабленный дыхательный аппарат, могут свободно воспользоваться имеющейся в ней практической системой упражнений. Думать, что эти упражнения сами по себе могут привести к правильному пению, — иллюзорно. (О. Лобанова. Правильное дыхание, речь и пение. М.—Л., 1923).

В 1924 году в Киеве вышла небольшая книжка певца Л. И. Вайнштейна «Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство». Эверарди, сам знаменитый певец, долго преподавал в России и дал плеяду учеников, ставших выдающимися русскими певцами. Книга его ученика

Вайнштейна дает представление о методе работы знаменитого маэстро и о его взглядах на воспитание певца. Это единственное серьезное обобщение практики знаменитого маэстро. (Л. И. Вайнштейн. Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство. Киев, 1924).

В 1924 году вышла книга «Экспериментальная фонетика и научные основы постановки голоса» профессора отоляринголога Е. Н. Малютина, в течение всей жизни много занимавшегося фониатрией и физиологией голосообразования. В ней дается обобщение наблюдений, сделанных автором в более ранние годы. Е. Н. Малютин первый отметил, что форма и размеры твердого нёба влияют на проявление вокальной функции, на деятельность голосовых связок. Им установлен факт облегчения голосовой функции при воздействии на организм вибраций, совершаемых со звуковой частотой. Интересны его наблюдения, сделанные в двадцатые—тридцатые годы, за строением мягкого нёба и его влиянием на фонацию, за работой голосовых связок при помощи стробоскопа, за вариантами их прикрепления. Весьма важными оказались его мысли о нервной природе колебательных движений голосовых связок. Е. Н. Малютин — крупный ученый-исследователь, обогативший науку о голосе новыми интересными и важными наблюдениями. (Е. Н. Малютин. Экспериментальная фонетика и научные основы постановки голоса. Орел, 1924).

В 1925 году Государственный институт музыкальной науки выпустил перевод книги А. Музехольда «Акустика и механика человеческого голосового органа». Написанная достаточно популярно и снабженная хорошими иллюстрациями, она отражает уровень научных знаний по голосообразованию, которого достигла акустика и физиология того времени. Выпуск этой книги был первым из намеченных ГИМНом трудов в помощь вокальному педагогу. Ее выпуск — важное событие для вокальной науки двадцатых годов, она не потеряла своего значения (в некоторых вопросах) и до настоящего времени. (А. Музехольд. Акустика и механика человеческого органа. М., Музсектор, 1925).

Книга профессора отоляринголога, занимавшегося вопросами фониатрии, Ф. Ф. Заседателева «Научные основы постановки голоса», вышедшая в 1925 году и выдержавшая четыре издания, представляет собой обширный свод знаний по вопросу голосообразования у певцов и воспитания певческого голоса. Сам автор не является экспериментатором, исследователем. В книге не приводятся личные исследования автора, но она обобщает с большой глубиной и полнотой те сведения по голосообразованию и воспитанию голоса, которые имелись в то время в мировой литературе. Автор обладает широкой эрудицией, весьма полно, обстоятельно трактует вопросы постановки голоса, и потому эта книга не потеряла своего значения до нашего времени. Отражая общие взгляды ГИМНа, автор несколько механически подходит к вопросу постановки голоса, считая, что она состоит из трех разных постановок: постановки дыхания, гортани и резонаторов. Только в послесловии работы автор указывает, что пение — это психо-физиологический акт, что центральная нервная система играет в этом процессе первенствующую роль. Книга Ф. Заседателева для своего времени явилась большим вкладом. Она вооружила педагогов большим научным багажом. (Ф. Ф. Заседателев. Научные основы постановки голоса. М., Музгиз, 1925).

В 1925 году вышла небольшая книжка С. Робена, педагога пения, «Техника пения и единый метод постановки голоса». Автор исходит из ложной установки, что голосовой аппарат всех людей устроен одинаково, и считает, что люди, одаренные голосом, просто интуитивно умеют использовать носовой резонатор. В использовании носового резонатора, «маски» певцов, он видит основное средство достижения идеальной постановки голоса и его автоматического развития. Исходя из этих неверных положений, он дает практические рекомендации. Теоретический уровень работы низок, и серьезного внимания она не заслуживает. Интересен лишь факт пристального внимания к «маске», как важнейшему фактору, всегда сопровождающему качественное голосообразование у лучших певцов. (С. Д. Робен. Техника пения и единый метод постановки голоса. Л., изд. Ганс Мунтер, 1925).

В 1925 году издательство «Тритон» выпустило восьмое издание книги С. М. Сонки «Теория постановки голоса в связи с физиологией органов, воспроизводящих звук» (Методика сольного пения). Профессор Сонки — опытный вокальный педагог, много занимавшийся вопросами голосообразования. Его книга — обстоятельный труд, где рассматриваются основные вопросы воспитания певца на уровне знаний того периода развития науки о голосе. Автор подробно описывает работу голосовых связок в различных регистрах. В воспитании голоса на первое место ставит овладение нижнереберно-диафрагматическим дыханием. Весьма сложно описывает регистры голоса, придавая самостоятельное значение так называемым «подрегистрам». Он считает, что гортань у певцов может занимать в пении различное положение и должна это делать непроизвольно. Сторонник мягкой атаки, он считает, что мягкое нёбо должно всегда быть поднято, а рот — иметь форму овала. Автор во всех трактуемых вопросах указывает на необходимость учета индивидуальных свойств голосового аппарата. В книге все время чувствуется большой практический опыт педагога и его наблюдательность. (С. М. Сонки. Теория постановки голоса в связи с физиологией органов, воспроизводящих звук. «Тритон», 1925).

В 1926 году вышла книга крупной русской оперной артистки и педагога М. А. Дейша-Сионицкой «Пение в ощущениях». Эта небольшая книга интересна тем, что излагает внутренние ощущения, сопровождающие правильное певческое голосообразование большой певицы. Для нее ощущение звучания голоса в области лобных пазух является основным критерием правильного голосообразования. В книге много полезных практических замечаний о развитии голоса и даются примеры упражнений. С теоретической и научной стороны она крайне слаба, содержит много неверных, порой парадоксальных положений, вроде утверждения, что при вдохе воздухом наполняются не только легкие, но и головные пазухи. (М. Дейша-Сионицкая. Пение в ощущениях. М., Музгиз, 1926).

В работе врача М. Эрбштейна «Анатомия, физиология и гигиена голосовых органов», вышедшей в 1926 году, кроме общих сведений по трактуемым вопросам даются сведения по вопросу определения типа голоса по анатомо-физиологическим признакам. Это тема, которой посвящены основные статьи этого автора, вышедшие ранее. (М. Эрбштейн. Анатомия, физиология и гигиена голосовых органов. М., Медгиз, (1928).

В 1929 году вышел из печати первый выпуск книги В. Багадурова

«Очерки по истории вокальной методологии» (вышло всего три выпуска). Она является первым и единственным в русской литературе систематическим обобщением методического опыта зарубежных и русских школ воспитания певцов. В. Багадуров певец, композитор, музыкант-историк, излагает вопросы вокальной методологии в историческом аспекте, в связи с развитием музыкальной культуры, особенностями исполнительского стиля данной страны и эпохи. Пользуясь сравнительно-историческим методом, он рассматривает развитие методологической мысли в итальянской, немецкой, французской и русской школах пения. Эти книги, уникальные по своему содержанию, являются настольными для каждого педагога, желающего знать историю вокального искусства. В. Багадуров — крупнейший ученый-историк, сумевший обобщить в своих очерках весь тот опыт, который накопила вокальная методология за всю историю своего существования. В. Багадуров один из организаторов Союза советских композиторов, Государственного института музыкальной науки, лаборатории экспериментальной фонетики при Московской консерватории. (В. Багадуров. Очерки по истории вокальной методологии. М., Музгиз, 1929, вып. I; 1932—вып. II; 1967—вып. III).

ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ТРИДЦАТЫЕ ГОДЫ

Тридцатые годы вплоть до Великой Отечественной войны ознаменовались необычайно бурным ростом всех областей музыкального искусства.

Именно в тридцатые годы появляются новые значительные советские оперы, появляется плеяда молодых, высокоодаренных советских певцов, впервые проводятся всесоюзные конкурсы вокалистов, показывающие рост вокальной культуры певческой молодежи, проводятся декады национальных искусств, совещания по вокальному образованию, выходят крупные работы по теории вокального искусства.

Опера

В тридцатых годах появляются советские оперы, которые явились значительными вехами в развитии советского оперного жанра. К ним надо отнести «Тихий Дон» и «Поднятую целину» И. Дзержинского, «Броненосец Потемкин» О. Чишко, «В бурю» Т. Хренникова и ряд других. В эти же годы Шостакович выступает со своей оперой «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова») и С. Прокофьев с оперой «Семен Котко».

«Тихий Дон» явился первой оперой советского композитора, которая получила признание у массовой аудитории слушателей. Успех ее связан не только с тем, что она использовала в качестве своего либретто выдающееся произведение советской литературы, но и в широком развитии песенных мелодий, посредст-

вом которых раскрываются характеристики персонажей и событий. Эти песни имеют ярко национальную основу. Большое развитие в ней получают хоры, жанровые сцены. Песенность пронизывает всю оперу. Замечательная песня «От края и до края» вышла из стен театра и стала одной из любимых народом массовых песен. Широким мелодическим развитием характеризуются также указанные выше оперы О. Чишко, Т. Хренникова и других композиторов. Важнейшими новаторскими произведениями, в которых нашло свое отражение стремление говорить в опере современным, новым музыкальным языком, явились упомянутые оперы крупнейших композиторов Д. Шостаковича и С. Прокофьева.

С. Прокофьев, перед написанием «Семена Котко» работавший над кантатой «К 20-летию Октября», писал: «...еще не ясен был музыкальный язык, которым надо было говорить о советской жизни. Никому он не был ясен в ту пору, а ошибаться не хотелось»[1].

На операх тридцатых годов воспитался ряд отечественных певцов, нашедших себя в этих операх и создавших ряд глубоко правдивых, живых образов новых героев наших дней. Среди них можно назвать Е. Кругликову, С. Преображенскую, А. Модестова, П. Журавленко, А. Ульянова, Л. Александровскую и многих других.

Заметно вырастает роль режиссера как интерпретатора спектакля в целом. Искусство оперных артистов Большого театра формируется под непосредственным влиянием крупных режиссеров В. А. Лосского, Н. В. Смолича, Л. В. Баратова. Музыкальное руководство крупнейших оперных театров осуществляют Л. Штейнберг, Н. Голованов, А. Пазовский, С. Самосуд, А. Мелик-Пашаев, В. Небольсин, Б. Хайкин.

В эти годы советская опера чаще проникает на сцены академических театров. Советский оперный театр проводит большую работу по новому осмыслению русской оперной классики. Среди этих постановок надо отметить прежде всего работу над партитурами и новыми постановками обеих опер М. Мусоргского и постановку «Ивана Сусанина» М. Глинки с новым текстом, приближенным к героическому содержанию замечательной музыки основоположника русской оперы.

Наряду с этим следует отметить расцвет оперного творчества в ряде национальных республик, где оно существовало прежде, и зарождение и развитие оперного творчества там, где его ранее не было. Некоторые из лучших национальных опер ставятся на сцене Большого театра (опера «Алмаст» Спендиарова, «Абессалом и Этери» З. Палиашвили).

---

[1] «С. С. Прокофьев». Материалы, документы, воспоминания, изд. 2-е, М., Музгиз, 1961, стр. 190.

Национальное искусство

К тридцатым годам относится введение в жизнь практики Декад национального искусства для стимулирования показа его достижений. Такие декады стали устраиваться с 1936 года, и эта практика продолжается до настоящего времени.

Таких декад в довоенный период было проведено десять:
В 1936 г. — украинская и казахская
В 1937 г. — грузинская и узбекская
В 1938 г. — азербайджанская
В 1939 г. — киргизская и армянская
В 1940 г. — белорусская и бурят-монгольская
В 1941 г. — таджикская.

На декадах было показано оперное искусство народностей, которые до революции не имели своей национальной профессиональной музыки. За короткий срок эти народности обрели профессиональную музыкальную культуру и освоили такой сложный жанр, как опера. Декады показали высокий рост исполнительской культуры певцов национальных республик. Это относится не только к тем республикам, где высокий уровень певческого мастерства существовал и до революции, как, например, на Украине, в Белоруссии, Грузии, Армении, но и к тем, где певческое исполнительское искусство бытовало только в форме народного пения, как, например, Таджикистан, Узбекистан, Киргизия, Казахстан, Бурят-Монголия.

Певцы этих республик, показавшие высокое вокальное мастерство, в большинстве вышли из народа через самодеятельное искусство и сохранили характерные черты национальной манеры пения: К. Байсеитова, Х. Насырова, К. Қиизбаева и другие. Однако многие молодые певцы, воспитывавшиеся в национальных студиях при Московской и Ленинградской консерваториях, начинают усваивать европейскую манеру образования певческого звука, что позволяет им петь и русские классические оперы.

Своеобразие национальных культур, показанное на этих декадах, обогатило советский оперный театр, внесло в него новые звучания, ритмы, новые приемы интерпретации, расширило кругозор музыкантов-исполнителей.

Вокально-исполнительское искусство

В оперной труппе Большого театра, ведущего театра страны, в эти годы поют такие певцы, как В. Барсова, Е. Катульская, Е. Степанова, К. Держинская, Е. Сливинская, Г. Жуковская, А. Матова, Н. Шпиллер, М. Максакова, В. Давыдова, Н. Обухова, Б. Златогорова, Ф. Петрова, С. Юдин, С. Лемешев,

И. Козловский, А. Алексеев, Н. Ханаев, Н. Озеров, Б. Евлахов, П. Норцов, В. Сливинский, С. Мигай, Д. Головин, В. Политковский, Л. Савранский, А. Батурин, А. Пирогов, М. Рейзен, М. Михайлов.

В Ленинграде, Киеве, Минске поют: Н. Печковский, С. Преображенская, О. Петрусенко, М. Литвиненко-Вольгемут, И. Паторжинский, М. Донец, З. Гайдай, Б. Гмыря, Л. Александровская и др.

Крупнейшие певцы Грузии этих лет: Д. Ангуладзе, С. Инашвили, Б. Сохадзе, Н. Цомая, М. Накашидзе, Д. Бадридзе, Д. Гамрекели, П. Амиранашвили. В Азербайджане расцветает талант Бюль-Бюля (Мамедова), Ш. Мамедовой, Р. Мухтаровой. В Армении, во вновь организованной опере, поют: А. Даниэлян, Ш. Талаян, П. Лисициан, Т. Сазандарян, Т. Шахназарян, Д. Погосян и др.

Отличные певцы имеются в составе других оперных театров периферии.

Многие из оперных певцов ведут большую концертную деятельность, показывая образцы замечательной интерпретации камерного творчества русских и иностранных композиторов. Среди таких оперных певцов следует назвать имена В. Барсовой, Е. Катульской, Н. Шпиллер, М. Максаковой, Н. Обуховой, С. Лемешева, И. Козловского, П. Норцова, М. Рейзена, Н. Печковского, А. Орфенова, Б. Гмырю, З. Гайдай.

Ряд молодых певцов, выдвинувшихся в тридцатые годы, становится выдающимися камерными исполнителями. Среди них следует назвать Н. Шпиллер — одну из первых исполнительниц романсов советских композиторов Ю. Шапорина, Н. Мясковского и других, Н. Дорлиак — тонкого мастера камерного пения. Н. Дорлиак замечательно интерпретировала романсы цикла Мусоргского «Детская» и многих произведений отечественной и зарубежной классики. Ее концерты в ансамбле с С. Рихтером (в более поздние годы) оставили незабываемое впечатление и явились примером исполнения произведений различных стилей.

В конце тридцатых годов С. Лемешев дает цикл концертов, в которых исполняет все романсы П. Чайковского. В 1937 году он дает сольный концерт, целиком посвященный творчеству советских композиторов.

Разнообразны камерные программы тридцатых и последующих годов у М. Максаковой. Она с большим успехом поет циклы Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины», А. Животова — «Счастье», В. Нечаева — «О доблести, о подвигах, о славе».

Солисты Всесоюзного радиокомитета А. Малюта и Г. Виноградов, филармонические певцы Н. Суховицина, Е. Андреева-Рябова показали себя мастерами камерного исполнения. В расцвете находится творчество камерных певцов: З. Лодий, А. Доливо, М. Мирзоевой, В. Духовской, Л. Вырлан.

Большая заслуга в пропаганде вокального искусства принадлежит певцам филармоний и радиокомитетов, организованных к тому времени в большинстве крупных центров страны.

Нельзя не отметить заслуги основного ядра солистов Московского радиокомитета, которые несли широким массам радиослушателей высокие образцы камерного и оперного творчества. Постановка опер, обычно не идущих в репертуаре оперных театров, исполнение новых сочинений советских и зарубежных композиторов, камерные произведения классиков, песенное творчество — все это шло в эфир в высокохудожественном исполнении солистов центрального радиовещания. Необходимо упомянуть таких исполнителей тридцатых годов, как Г. Абрамов, Н. Александрийская, Л. Ашкенази, О. Аматова, Г. Виноградов, В. Градова, Б. Дейнека, Д. Демьянов, В. Захаров, А. Малюта, Л. Легостаева, К. Поляков, П. Понтрягин, Н. Рождественская, Л. Шухат, к которым позднее присоединились И. Голянд, А. Королев, Г. Сахарова, З. Соколовская, В. Красовицкая, Л. Хачатуров, К. Константинова, Г. Тиц, В. Бунчиков, В. Нечаев и другие.

Ансамбли. Оперетта

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

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

Конкурсы певцов

Одним из характерных для развития советского музыкального искусства моментов является система всесоюзных конкурсов, которые прочно вошли в музыкальное искусство страны с тридцатых годов. Когда страна окрепла после коренных преобразований во всех областях жизни, когда выросли новые молодые кадры талантливых советских музыкантов, появилась необходимость проведения крупных всесоюзных конкурсов.

Первый всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей состоялся в 1933 году. Проведенный в ознаменование 15-й годовщины установления Советской власти, он включал соревнование по четырем специальностям: фортепиано, скрипка, виолончель и пение.

Среди певцов первые премии получили: Е. Кругликова — лирико-драматическое сопрано, в 1933 году окончила Московскую консерваторию по классу К. Н. Дорлиак; О. Леонтьева — сопрано, окончила в 1931 году Московскую консерваторию по классу К. Н. Дорлиак; З. Гайдай — сопрано, окончила в 1927 году Киевский музыкально-драматический институт по классу Е. А. Муравьевой.

Вторые премии получили: О. Благовидова — меццо-сопрано, в 1925 году окончила Одесский музыкально-драматический институт по классу Ю. А. Рейдер; А. Малюта — лирическое сопрано, окончила в 1930 году Московскую консерваторию, где училась в классе Ф. С. Вахман, Н. Райского, З. Лодий, а 1933—1935 — в аспирантуре под руководством З. Лодий.

Третьи премии получили: С. Хромченко — тенор, окончил Киевский музыкально-театральный институт по классу М. М. Энгелькрона, учился в аспирантуре Московской консерватории 1932—1934 годы под руководством К. Дорлиак и А. Доливо; П. Киричек — бас, в 1934 году окончил Московскую консерваторию по классу К. Дорлиак; А. Бышевская — драматическое сопрано, в 1929 году окончила Киевский музыкально-драматический институт по классу Е. Муравьевой, Бюль-Бюль, (Рза — оглы Мамедов) — тенор, в 1927 году окончил Бакинскую консерваторию по классу Н. Сперанского, в 1927—1931 годах совершенствовался в Италии.

Второй всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей состоялся в 1935 году. Первая премия среди певцов не была присуждена.

Вторые премии получили: Н. Рахматуллина — лирико-колоратурное сопрано, в 1930—1936 годы училась в оперном отделении Московского театрального училища по классу М. В. Владимировой; К. Минаев — баритон, учился в 1921 — 1924 годы в Московской консерватории в классе В. Зарудной; Ю. Лордкипанидзе — сопрано, в 1937 году окончила Ленинградскую консерваторию по классу С. Мирович.

Третьи премии получили: Е. Бендак — меццо-сопрано, в 1935 году окончила Бакинскую консерваторию, где училась в классах Н. Сперанского, К. Исаченко и М. Колобовой; К. Лаптев — баритон, в 1924—1929 годы учился в Киевской консерватории по классу М. Энгелькрона; Н. Частий — бас, учился в 1927—1930 годы в Харьковском музыкальном техникуме по классу Н. Чемезова; С. Ивницкая — меццо-сопрано, окончила в 1935 году Ленинградскую консерваторию по классу Н. Большакова.

Среди дипломантов конкурса были Нина Дорлиак и Наталья Шпиллер.

В 1938 году был проведен Всесоюзный конкурс вокалистов. Первая премия не была присуждена.

Вторые премии получили Д. Гамрекели — баритон, учился в 1930—1935 годы в Тифлисской консерватории по классу Е. Вронского; Б. Гмыря — бас, в 1939 году окончил Харьковскую консерваторию по классу П. Голубе-

ва, К. Семизорова — лирико-колоратурное сопрано, занималась у педагога А. Дисконци (Москва) в школе А. Г. Шора.

Третьи премии получили: Е. Тропина — лирическое сопрано, в 1931 году окончила Ленинградскую консерваторию по классу Е. Бронской, и Н. Горохов.

Четвертые премии получили: Л. Руденко — меццо-сопрано, в 1940 году окончила Киевскую консерваторию по классу Е. Муравьевой; Б. Дейнека — бас, окончил в 1930 году Московский институт театрального искусства по классу С. Друзякиной и аспирантуру Московской консерватории в 1934—1936 годах по классу Н. Райского.

Пятую премию получила Н. Куклина — лирико-колоратурное сопрано, окончила Музыкальное училище имени Гнесиных по классу В. Беляевой-Тарасевич.

Шестые премии получили: Г. Виноградов — тенор, учился один год в Московской консерватории по классу Н. Райского, готовился к конкурсу и занимался у М. Л. Львова; В. Губерт — лирико-драматическое сопрано, училась в 1928—1931 годы в Одесском музыкальном техникуме по классу Е. Я. Меннер-Каневской и Ю. А. Рейдер.

Несмотря на то, что первые премии на конкурсах 1935 и 1938 годов не были присуждены, конкурсы показали огромный рост советской вокально-исполнительской культуры. Советские молодые певцы формируются как широкообразованные исполнители, владеющие как мастерством пения оперных произведений, так и камерным стилем исполнения. В обязательные программы конкурсов входил разнообразный репертуар, сложным требованиям которого должны были отвечать молодые лауреаты. Среди лауреатов и дипломантов конкурсов тридцатых годов мы встречаем те имена, с которыми неразрывно связано развитие советского вокального искусства последующих десятилетий. Многие из них становятся гордостью отечественной вокальной культуры.

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

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

В связи с этими запросами с 1933 года в консерваториях организуются классы камерного пения[1], в которых молодые певцы получают возможность приобщиться к камерной литературе, изучить большое количество произведений, познакомиться с новой советской вокальной музыкой, народными песнями и т. п. Во главе этих классов встали выдающиеся музыканты-исполнители, певцы большой музыкальной культуры: А. Доливо, М. Мирзоева, З. Лодий, А. Мерович и др. Это дало свои результаты: в программах певцов, оканчивающих консерватории, появились высокохудожественные образцы вокальной литературы разнообразных стилей. Конкурсы певцов показали значительный рост музыкально-исполнительской культуры певческой молодежи. Камерные классы сыграли большую роль и в подготовке певцов концертно-камерного профиля, который стал одним из «законных» профилей для оканчивающих консерватории.

Конкурс как соревнование, призванное выявить лучших исполнителей, стимулировать творчество молодых музыкантов, не был новостью. Конкурсы с давних пор устраивались и за рубежом, и в дореволюционных Петербурге и Москве. Однако конкурсы, которые стали проводиться в нашей стране, служили не только этим целям. Они являлись своеобразным творческим отчетом советской системы воспитания музыкантов. Итоги конкурса широко обсуждались музыкальной общественностью совместно с представителями государственных организаций, ведающих искусством и профессиональным образованием. На основе этих итогов в систему воспитания музыкантов вносились необходимые изменения, направленные к устранению имеющихся в ней недостатков. В частности, организация камерных классов в консерваториях, о которой мы писали выше, была реакцией на обсуждение итогов Первого всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей.

Вокальные конференции

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

В 1937 году состоялась первая Всесоюзная вокальная конференция, положившая начало обмену опытом вокальных педагогов. Однако доклады и решения этой конференции не были изданы и до широких масс педагогов не дошли.

---

[1] Впервые специальный класс камерного пения был открыт в Московской консерватории в 1929 году под руководством Зои Лодий.

Всесоюзная конференция 1940 года была проведена по очень широкой программе. Здесь затрагивались все узловые моменты вокального образования в нашей стране: и вопросы методов работы с теми или иными типами голосов, и вопросы воспитания в классах камерного пения, и работа с молодыми певцами в опере, и научная работа в области голоса, и проблемы детского пения, и вопросы режима певца. В конференции приняли участие ведущие педагоги консерваторий Союза, крупнейшие певцы и музыканты, ученые. Труды этой конференции были оформлены в виде книги [1]. Решения всесоюзной конференции 1940 года подытожили все достоинства и недостатки советской методики обучения пению. В частности, в них было предложено усилить научно-теоретическую работу в области вокала и поставлен вопрос об организации научно-исследовательского института по вокальному искусству при Московской государственной консерватории.

В довоенное время были составлены программы по сольному пению (автор Е. А. Милькович, редактор Н. Г. Райский) и требования, которым должен отвечать студент соответствующего курса музыкальных училищ и консерваторий. Программы, разработанные для вокальных отделений училищ и консерваторий, содержат обширный список разнообразных произведений, подобранных по типу голосов и по курсам. Хотя эти программные требования весьма условны и реально обычно определяются индивидуальными способностями, качеством голоса ученика, все же они являются важным материалом, ориентирующим педагога и ученика в порядке усложнения репертуарных требований. Эти программы были обсуждены и приняты Всесоюзным совещанием по вокальному образованию 1937 года.

В эти же годы большая творческая работа по обобщению опыта певцов и педагогов, по разработке теории вокального искусства и методике развернулась в вокальной секции Всесоюзного театрального общества (А. В. Богданович, Д. Л. Аспелунд, М. Л. Львов).

Труды по вокальному искусству

В предвоенное десятилетие из печати вышел ряд трудов ученых, педагогов и певцов, касающихся вокального искусства. История вокального искусства обогатилась воспоминаниями В. Шкафера, Н. Салиной, сборником памяти Л. В. Собинова, трудом Э. Старка «Петербургская опера и ее мастера»; вокальная педагогика — методическими работами Д. Аспелунда, В. Багадурова; голосообразование и голос — работами И. Левидова, Л. Работнова, С. Ржевкина, Е. Малютина.

[1] Материалы Всесоюзной конференции по вокальному образованию. М., Музгиз, 1941.

Работы врача-фониатра и певца И. И. Левидова, появившиеся в конце двадцатых и в тридцатые годы, посвящены физиологии голосообразования и проблеме воспитания детского голоса. Автор много лет отдал наблюдению за детскими голосами, и его данные в этом вопросе сохраняют свою ценность до сегодняшнего дня. Он сторонник индивидуальной работы с детьми по воспитанию голоса — голос лучше всего сохраняется у детей тогда, когда с ним работает знающий педагог. Его книги обобщают данные науки о голосе того времени и написаны с большим знанием дела. Из оригинальных исследований наиболее ценны исследования верхнего резонатора, «маски», певцов и стробоскопические наблюдения за работой голосовых связок. Он считает, то ощущение «маски» есть результат реального резонанса носовых и придаточных полостей носа, и это ощущение чрезвычайно важно для получения качественного певческого звука. Большую роль он придает установке рта и надставной трубки вообще. Дышать в пении можно по-разному. Его книгу «Певческий голос в здоровом и больном состоянии» можно рекомендовать каждому обучающемуся петь. (И. И. Левидов. Певческий голос в здоровом и больном состоянии. Л., «Искусство», 1939).

В 1930 году вышла небольшая брошюра А. Вербова «Техника постановки голоса», переизданная в 1961 году Музгизом. А. Вербов — врач и певец — подробно, но несколько узкомеханистично обосновывает с точки зрения анатомии и физиологии принцип низкого положения гортани и указывает приемы, которыми этого следует достигать. Разбирая вопрос о возможностях поведения звука в надставной трубке певца, он приходит к выводу, что направлять звук никуда нельзя, что разумен лишь вопрос, где его формировать, т. е. сводит вопрос голосообразования к работе гортани. В работе разбираются и другие вопросы голосообразования. Она не содержит экспериментального материала, а лишь базируется на известных данных анатомии, физиологии и вокальной педагогики. Книга А. Вербова — пример узкого, одностороннего анатомо-физиологического подхода к обоснованию техники постановки голоса. (А. Вербов. Техника постановки голоса. Л., «Тритон», 1931; М., Музгиз, 1962).

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

В 1933 году Д. Аспелунд, певец и ученый, выпустил небольшую книгу «Основные вопросы вокально-речевой культуры» — краткое пособие по методике пения, построенное на основе как научно-экспериментальных данных, так и обобщения педагогической практики. Рассчитанная, в основном, на

руководителей самодеятельных коллективов, она в популярной форме и вместе с тем на хорошем теоретическом уровне трактует основные вопросы постановки голоса и воспитания певца. (Д. Л. Аспелунд. Основные вопросы вокально-речевой культуры. М., Музгиз, 1933).

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

Замечательным памятником мемуарной литературы, посвященным русскому оперному театру конца XIX и первой четверти XX века, явились воспоминания оперного певца и режиссера В. П. Шкафера «Сорок лет на сцене русской оперы», вышедшие в 1936 году. В ней отражена жизнь, быт, нравы дореволюционного оперного театра, даются характеристики выдающихся певцов. Не менее интересны и биографические сведения, в которых отражены искания автора, вся сложность творческого пути певца-артиста. Эта книга — один из важнейших свидетельских документов по истории русского оперного театра и певческого творчества. (В. Н. Шкафер. Сорок лет на сцене русской оперы. Л., изд. Театра оперы и балета им. Кирова, 1936).

В 1937 году вышел сборник «Л. В. Собинов. Жизнь и творчество», в который включены статьи и отрывки писем великого артиста, статьи с анализом его творчества и воспоминания о нем. Этот сборник положил начало последующим изданиям книг о больших русских певцах (Л. В. Собинов. Жизнь и творчество». М., ВТО, 1937).

1940 году вышла книга известного русского искусствоведа и театрального критика Э. Старка. «Петербургская опера и ее мастера». В книге даны творческие портреты выдающихся певцов и характеризуется состояние оперного дела этого театра с 1890 по 1910 год. С большой наблюдательностью автор фиксирует мельчайшие детали в исполнении ролей крупнейшими певцами петербургской оперы. Эта книга, как и предыдущие работы автора (например, монография о Ф. Шаляпине, изданная в 1915 году и частично включенная в сборник «Ф. И. Шаляпин», М., «Искусство», 1958) могут служить примером описания оперного исполнения. Выход этой книги— большой вклад в искусствоведческую литературу о музыкальном театре. (Э. Старк. Петербургская опера и ее мастера. 1890—1910. М.—Л., «Искусство», 1940).

Среди немногочисленной мемуарной литературы довоенных лет, касающейся пения и оперного искусства, видное место занимает книга Н. В. Салиной «Жизнь и сцена», воспоминания артистки Большого театра, вышедшая в 1941 году. В ней имеются интересные сведения о состоянии оперного дела в России конца XIX — начала XX века, характеристики русских и

иностранных певцов и материалы по развитию голоса и певческому творчеству. (Н. В. Салина. Жизнь и сцена. Воспоминания артистки Большого театра. М.—Л., ВТО, 1941).

Научные наблюдения за голосообразованием отечественных ученых

В России изучением голосообразования у певцов занимались очень мало. Однако русские врачи сделали ряд интересных и важных наблюдений за работой голосового аппарата у певцов. Следует отметить, что изучение работы голосового аппарата при помощи аппаратуры, точно фиксирующей деятельность различных его отделов, началась в науке только в последней четверти прошлого века в связи с прогрессом техники. Таким образом, точное изучение работы голосового аппарата имеет в общем весьма короткую историю.

Среди важнейших наблюдений, сделанных русскими учеными в дореволюционный период, необходимо, прежде всего отметить следующие:

1896 год. Е. Н. Малютин впервые отметил стимулирующее влияние на голосовую функцию механических вибраций, совершаемых со звуковой частотой, и применил вибрации камертонов к излечению слабости голоса. Сила голоса певца возрастала, и улучшался его тембр.

1898 год. Е. Н. Малютин впервые нашел, что форма нёбного свода играет большую роль в проявлении певческого голоса, и применил искусственные пластинки для его изменения.

1898 год. Врач П. П. Геллат нашел, что большинство оперных певцов пользуется в пении устойчивым низким положением гортани, в то время как некоторые первоклассные колоратурные и лирические сопрано гортань в пении приподнимают.

Среди важнейших исследований, сделанных советскими авторами в двадцатых — тридцатых годах, надо назвать следующие:

1927 год. Физики С. В. Казанский и С. Н. Ржевкин открыли в хорошо поставленном мужском певческом голосе постоянно присутствующую усиленную частоту, придающую голосу округлость — низкую певческую форманту.

1931 год. Е. Н. Малютин при стробоскопических наблюдениях установил важный факт колебательных движений связок без звука.

1932 год. Л. Д. Работнов обобщил свои предыдущие наблюдения за дыхательными движениями грудных, брюшных стенок и диафрагмы и выдвинул гипотезу о важнейшем значении гладких мышц бронхиального дерева в пении. Им установлен факт так называемого парадоксального дычания у некоторых лучших певцов.

ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ВО ВРЕМЯ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

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

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

ПОСЛЕВОЕННОЕ ДВАДЦАТИЛЕТИЕ (1945—1965)

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

Оперное искусство

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

Новые советские оперы, продолжая и развивая замечатель-

ные традиции классических опер прошлого, являются качественно новым этапом в развитии оперного искусства. Какую бы тему ни брали советские композиторы — они создают высокохудожественные произведения, насыщенные глубоким идейным содержанием. Правдиво отражая жизнь, они вкладывают в свои произведения высокие гуманистические идеалы, показывая богатство духовного мира людей, красоту, человечность, высоту нравственных качеств.

Галерея разнообразных реалистических образов новых опер советских композиторов нашла блестящих интерпретаторов среди оперных артистов нашей страны. Новые оперы идут во всех театрах нашей страны. Певцы исполняют партии новых опер наравне с партиями русских и иностранных классических опер. Советская опера ставит перед ними новые задачи как в смысле преодоления чисто вокальных и музыкальных трудностей, так и в отношении сценического воплощения новых образов.

Несмотря на крупные успехи в деле создания новых опер и их воплощения на сцене, было бы ошибкой утверждать, что в развитии оперного жанра нет трудностей. Проблема оперы — постоянный предмет внимания на пленумах Союза Советских композиторов.

К итогам работы Пленума советских композиторов в декабре 1964 года газета «Советская культура» писала: «Советская опера есть. Она уже имеет славную историю. Не один десяток опер советских авторов выдержал испытание временем. У нас есть уже такие великолепные образцы совершенного мастерства в труднейшем синтетическом жанре музыкального искусства, как «Война и мир» С. Прокофьева, «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича»[1]. Это вершинные достижения советской оперы. Однако на пленуме отмечалось, что советские оперы больше числятся в репертуаре театров, чем занимают действительно значительное место в общей массе спектаклей. Они идут, как правило, считанное число раз. Если в балете и драме образ современника занял в произведениях современных авторов почетное место, то в опере преобладают герои, далекие от сегодняшнего дня. Советская тема еще не заняла ведущего места в опере.

Перед советской оперой стоит еще много творческих проблем. К ним относятся: «Решение образа современного положительного героя, поиски нового интонационного языка, новых соотношений ариозного и речитативного начал, взаимосвязи с иными видами искусств, явственно ощутимая жанровая бедность (композиторы, в частности, крайне мало пишут камерных психологических опер, опер-новелл, комических и сатириче-

---

[1] «Насущные вопросы музыкального театра» (к итогам работы пленума). «Советская культура», 1964, 31 декабря.

ских опер, несложных опер, доступных для исполнения самодеятельными коллективами), симфоническая и вокальная драматургия оперной партитуры, опора на классику и активно-новаторское осмысление ее традиций, современный музыкальный быт, его участие в формировании оперного языка»... [1]

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

Эта проблема, для того, чтобы ее обсуждать с достаточной глубиной, требует большой специальной исследовательской работы, построенной на конкретном анализе музыкального языка вокальных партий современных опер с точки зрения вокальных возможностей голосов, для которых они написаны. К сожалению, такая работа еще не проделана и потому мы вынуждены, ставя эту проблему, высказать лишь некоторые общие суждения и мнения отдельных музыкантов.

Одной из основных причин, мешающих советской опере дойти до сердца слушателей и певцов, является недостаточное знание композиторами специфики певческого голоса, неумение писать для него, неучет того, что певец имеет право требовать от оперы материала, на котором он мог бы показать то, что он так долго и мучительно воспитывал. Если опера не содержит благодарного материала для голоса, — трудно рассчитывать на то, чтобы исполнители ее полюбили. Как справедливо указывает музыковед С. Шлифштейн, исключая отдельных музыкантов, в опере как «ни в одной другой области музыкального творчества рождение новых образов, новых средств музыкальной выразительности не встречало на своем пути столь упорного внутреннего сопротивления со стороны самих же «служителей искусства» [2]. Это «сопротивление» певцов новому репертуару зависит, с одной стороны, от того, что некоторые современные композиторы недостаточно учитывают выразительные возможности певческого голоса, не знают особенностей певца, пишут неудобно для голоса; с другой стороны, певцы, воспитываясь, главным образом, на музыке прошлого, плохо воспринимают новую музыку. Их слух еще недостаточно

---

[1] Там же.

[2] С. Шлифштейн. С. Прокофьев и его опера «Повесть о настоящем человеке» «Советская музыка», 1961, № 1, стр. 23.

приучен к своеобразному новому языку, а что не усвоено слухом, не может быть выражено голосом.

Собственно, то, что составляет удобство для пения, то, что лучше всего позволяет выразить средствами пения музыкальное содержание, переживания героев, является кантилена, связное пение, bel canto; пение красивым, плавным, льющимся звуком зиждется на пении legato, на удобной для голоса интервалике и на применении украшений. Однако, как справедливо отмечает академик Б. Асафьев: «...Трудно сочетать динамику, темп, идущие от нашей жизни с традициями мелодической оперы...» — и далее: «...с другой стороны, невыносимы для нашего времени добротные длительности былых опер с замедленным кровообращением. Слушатель вправе не желать ни мучительного напряжения нервов при замене развития смысла и чувства музыкального действия экспрессионистскими бросками голоса, ни вязкого засасывания своей психики в традиционные схемы оперной речи эпох, когда люди иначе двигались и медленнее реагировали на действительность» [1]. В этом большая трудность для советских композиторов.

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

Весьма важные творческие находки композиторов-новаторов могут быть интересными, современными, убедительными — «...Но не разрушают ли подчас такие находки, — пишет музыковед Иннокентий Попов, — особенно когда их предостаточно, основополагающие принципы жанра? Взять хотя бы вокальную речь героев многих современных опер. Выражение «Вокальная речь» в этом контексте не случайно. Трудно иначе назвать партии центральных персонажей, где от подлинной кантилены, от ...прекрасного пения bel canto... осталось, в сущности, лишь отдаленное воспоминание» [2]. Справедливо отмечая, что bel canto исторически менялось, что «...вокал Монтеверди, Глюка, Моцарта, Глинки, Россини, Мусоргского, Чайковского, Верди, Вагнера, веристов — все это разные художественные явления, требующие от певца каждый раз иной школы, иной творческой манеры», И. Попов пишет далее, что «...увлечение иных композиторов су-

---

[1] Б. Асафьев. Опера. В сборнике «Советская опера», стр. 54.

[2] Ин. Попов. Что происходит с советской оперой. Газ. «Советская культура», 1965, 25 февраля.

хими формами речитатива, приемами типа parlando, равно как и недостаточно продуманное «проецирование» в оперу приемов кино и иных смежных искусств, приводит к разрушению вокального образа».

Хотя композиторы ясно понимают, что пение — это главное, ради чего слушатель идет в оперу (Э. Капп сказал: «опера — это прежде всего торжество вокала», Ю. Мейтус — «опера, лишенная ярких мелодических образов, не может найти живой отклик у слушателя»[1], Д. Шостакович — «пение в опере значит все»[2] и т. д.), основным недостатком большинства опер остается недостаточное применение широких вокальных форм: развитых мелодических арий, ансамблей, финалов, которые якобы не отвечают современным понятиям об оперном реализме.

Преимущественное использование вокально-речитативных построений характерно и для романсового творчества советских композиторов. Музыковед В. Васина-Гроссман в статье «О путях советского романса»[3] верно отмечает, что романсовое творчество советских композиторов пятидесятых годов использует в основном вокально-речевые интонации. Именно эти интонации лежат в основе интонационного языка вокальных произведений.

Разбирая особенности вокального стиля оперы «Война и мир» С. Прокофьева, Б. Асафьев пишет: «В музыке самый спорный момент — это решительное преобладание речитативного диалога с очень обрубленными, как бы отсекаемыми интонациями...» Отмечая слишком резкое расхождение прозы Толстого с ее музыкальной интерпретацией, автор далее пишет: «если оперой бесед был уже «Игрок» Прокофьева, произведение очень коренное для всей его оперной стилистики, то теперь «Война и мир» выдающееся явление в данном направлении, как создание своеобразного стиля диалогов-речитативов, в которых отражены характерные для русской жизни каждой эпохи высказывания, споры, собеседования в их интонационной динамике. Только в этом свете «речитативизм» Прокофьева, очень своеобразный, становится явлением органическим, а не субъективной манерой, но объяснить так очень развитую укоренившуюся в оперном стиле Прокофьева практику диалогов-бесед не представляется возможным»[4].

Конечно, не во всех операх современных композиторов мало развернутых мелодических построений, все же несомненно прежде всего этот момент определяет недостаточную любовь основ-

---

[1] Насущные вопросы музыкального театра. Газ. «Советская культура», 1964, 31 декабря.

[2] Там же.

[3] В. Васина-Гроссман. О путях советского романса. «Советская музыка», 1962, № 12, стр. 14—18.

[4] Б. Асафьев. Опера. В сборнике «Советская опера», стр. 64.

ной массы певцов к современной вокальной музыке и отсутствие достаточной популярности ее у широкой аудитории.

Это свойство не только относится к творчеству советских композиторов, но является особенностью современной музыки вообще. Приведем по этому поводу только один пример из статьи известного дирижера Б. Хайкина «Флорентийский май» об опере современного итальянского композитора Флавио Тести «Челестина», поставленной театром Ла Скала: «Молодой композитор Флавио Тести, безусловно даровитый музыкант, партитура его оперы ярка, красочна, изобретательна. Но нет самого главного и самого необходимого в опере — мелодического начала. Уж итальянская опера должна бы изобиловать великолепными мелодиями. Иначе что же тогда делать певцам? Если все вокальные партии по большей части концентрируются в крайних регистрах, если певцы из-за неудобных интервалов должны все время петь напряженным звуком, то каким образом мы, слушатели, обнаружим, что у них есть хорошие голоса?» [1].

Приведенные высказывания достаточно ясно показывают, что композиторы часто не хотят считаться со спецификой пения и неверно используют певческий голос, этот выразительнейший музыкальный инструмент. К перечисленным недостаткам, ведущим к неправильному использованию голосов, можно было бы прибавить и то, что композиторы не учитывают характер голоса, для которого написана та или иная партия, т. е. не знают особенностей использования регистров голоса, неправильно используют тесситурные возможности голосов, диапазон, не знают технических возможностей того или иного типа голоса. Современная вокальная музыка предъявляет к певцу весьма сложные требования, которые без ущерба для голоса могут преодолеть только редкие и хорошо вышколенные голоса. Как показывает практика пения, многим певцам длительное пение современных опер нанесло определенный урон.

Между тем это тот репертуар, которым обязан овладеть современный певец. Оперы Прокофьева, Шостаковича, Шебалина, Кабалевского, Хренникова, Шапорина и многих других советских композиторов прочно вошли в репертуар, будут исполняться и впредь, так как несомненно представляют собою большую художественную ценность. Естественно, что это ставит перед всеми советскими певцами задачу преодоления трудностей этих партий, вне зависимости от того, насколько удобно эти партии написаны и нравятся ли они певцу или нет. Пути преодоления этих трудностей идут через выработку очень высокой техники, более высокой и осо-

[1] Б. Хайкин. Флорентийский май. «Советская музыка», 1963, № 11, стр. 130.

бой по сравнению с техникой прошлого, а также через развитие более чуткого музыкального слуха и музыкальности певцов до уровня понимания современного музыкального языка.

При этом техника формально правильного образования звука и умение им владеть в различных видах строения мелодической линии — будь то кантилена, бравурная ария или скороговорка (то, на чем строится классическая итальянская музыка) — должна быть освоена в первую очередь и служить базой для овладения более сложной техникой, требующейся для исполнения современных опер. Современная техника — это техника игры тембрами, техника умения сохранить в пении интонации естественной речи, техника передачи в звучании психологических переживаний героев.

К сожалению, многие певцы ложно понимают современную вокальную технику и пытаются ею овладеть, не заложив основ правильного голосообразования и голосоведения. Пока голос свежий и красивый, им удается иногда производить хороший эффект. Однако недостаточно вытренированный голосовой аппарат таких певцов обычно быстро выходит из строя, голоса разрушаются, и певцы бывают вынуждены закончить свой недолгий творческий путь. Хотя современная музыка не дает возможности показать формально технические возможности голоса, певец обязан владеть ими, так как ему приходится петь и старую вокальную музыку.

Еще в конце XIX века знаменитый певец и педагог Камилло Эверарди заметил: «Я понимаю, что теперь, особенно для мужских голосов, в современном оперном репертуаре почти нет почвы для тех технических трудностей, которые приходилось преодолевать нам. Сейчас опера в значительной мере «один разговор на музыке». Но, тем не менее я нахожу, что и теперь без вокальной техники обойтись нельзя. Как, например, баритон может спеть Фигаро, если техники у него нет? Да, сверх того, технику надо развивать еще и потому, что она поддерживает голос, сохраняет его звучность и гибкость» [1]. Эти слова тем более верны теперь, когда вокальная музыка усложнилась во много раз и «разговор на музыке», неизмеримо более трудный, чем прежде, стал господствующим стилем, а современному певцу приходится исполнять произведения самых разнообразных стилей — от старинных до современных.

Искусство певцов и композиторов взаимообусловлено. Певцы должны повышать свою технику, чтобы иметь возможность выразительно и безболезненно для голоса исполнять современные произведения, а композиторы, создавая новый оперный стиль, новый музыкальный язык, должны опираться на высшие достижения вокального искусства современных певцов.

---

[1] Л. И. Вайнштейн. Камилло Эверарди. Киев, 1924, стр. 28.

Певцы советской вокальной школы последовательно осваивают современный оперный репертуар. Лучшие современные оперные певцы показывают образцы владения вокальным искусством. Исполнение советских опер выдвинуло ряд новых славных имен молодых певцов — достойных приемников традиций русской школы пения. Е. Кибкало развернул во всю ширь свой недюжинный талант певца и артиста на таких ролях, как Петруччио («Укрощение строптивой» Шебалина), Андрей Болконский («Война и мир» Прокофьева), Алексей Мересьев («Повесть о настоящем человеке» Прокофьева); Г. Вишневская — Катерина («Укрощение строптивой» Шебалина), Наташа Ростова («Война и мир» Прокофьева), исполнение партии Катерины в «Катерине Измайловой» Шостаковича выдвинуло в первый ряд Э. Андрееву (театр Станиславского и Немировича-Данченко), и много других певцов проявили себя прежде всего как исполнители современной советской оперы.

Русская национальная вокальная школа в советский период своего развития продолжает развиваться и совершенствоваться. Советские молодые певцы успешно выступают на международных конкурсах вокалистов, занимая призовые места. Можно назвать многих современных отечественных певцов, которые с честью несут знамя русской вокальной школы. Г. Вишневская, И. Архипова, П. Лисициан, И. Петров, З. Долуханова, А. Эйзен, Б. Гмыря и другие певцы успешно выступают в крупнейших городах мира.

Недавний успех Большого театра в Милане, в театре Ла Скала, свидетель высокого мастерства, высокой культуры отечественной школы пения. Итальянская критика справедливо отметила достоинства и характерные черты русского пения. Русская опера воспринята как творчество единого коллектива, в котором нет системы «звезд» (столь характерной для итальянского оперного театра), коллектива, где все исполнители, хор и оркестр подчинены единой задаче — высокохудожественной, реалистической передачи содержания произведения. Единый замысел, строгое подчинение ему всего творческого коллектива — характерно для советской оперы. Гармоническое сочетание искусства дирижера, режиссера и художника создает ту основную ценность спектаклей, которая и определяет их успех. Высоко было оценено и искусство наших лучших певцов: отмечена большая выразительная сила их пения, умение создавать живые образы, типажи, сценическое мастерство, мастерское владение вокальным словом, отличные певческие голоса.

Об «упадке» вокального искусства

В быту мы часто слышим критику по поводу исполнения нашими певцами опер. Постоянно говорят о том, что вокальное искусство приходит в упадок, что мало хороших певцов, что в

опере, дескать, некого слушать. Несомненно наша оперная сцена не всегда располагает достаточным количеством первоклассных исполнителей, и у многих из них есть те или иные недостатки. Однако делать из этого вывод об упадке пения вообще — неверно. Ведь первоклассных певцов было всегда мало, и жалобы на якобы имеющийся упадок вокального искусства можно отметить в любой период развития музыкального искусства и в любой стране. Приведем несколько примеров.

П. Чайковский в письме к С. Танееву от 1 апреля 1884 года писал: «Конечно, можно, подобно тому как это делают все московские рецензенты, убиваться о том, что нет голосов, но это ни к чему не ведет». В 1902 г. К. Кржижановский, певец и педагог, издает брошюру «Причины упадка вокального искусства». Л. Собинов в интервью, данном в 1908 году, то есть в эпоху расцвета таланта Ф. Шаляпина, А. Неждановой, И. Тартакова, М. Бочарова, П. Хохлова, Е. Збруевой, Н. Ермоленко-Южиной, В. Петрова, И. Ершова и многих других выдающихся певцов, сказал: «Я никак не могу согласиться со всеми нападками, ироническими замечаниями, насмешливыми выпадами по адресу настоящего состава Большого театра». В 1914 г. О. Сеффери издал книгу «Отчего у нас падает искусство пения?» И в наши дни, например, дирижер театра Ла Скала Джанандреа Гавадзени, участник гастролей этого театра в Москве, пишет: «Кстати, недостаток в больших голосах сейчас особенно остро ощутим. Конечно, во все времена жаловались на недостаток хороших голосов (подчеркнуто мною. — *Л. Д.*) даже тогда, когда на сценах оперных театров bel canto было повседневным явлением» [1].

Примеры таких высказываний можно было бы умножить. Совершенно очевидно, что чтобы стать большим певцом, надо иметь кроме голоса слишком много других данных, что редко сочетается достаточно полно в одном человеке. Кроме того, исключительно важную роль играют и условия, в которых воспитывается певец, а не всегда талантливый певец их имеет. Поэтому совершенные певцы так редки. Думается, что неоправданно ироническое отношение к современному оперному театру, наблюдающееся у некоторой части публики, надо «сдать в архив». Советский оперный театр, его исполнительские силы, его творческие принципы — это высокое достижение отечественного музыкального искусства, это большая культурная ценность.

Совершенно прав был Б. Асафьев, писавший: «Надо раз навсегда перестать швыряться ценностями и во всеуслышание сказать: русский оперный стиль есть самодовлеющая художественная ценность, заслуживающая внимательного обследования и бережного ухода».

---

[1] Цит. по ст. «Говорят деятели миланской оперы». «Советская музыка» за 1965 г., № 1, стр. 53.

Вокальное искусство национальных республик

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

В 1951 г. — Украинская
В 1954 г. — Литовская
В 1955 г. — Белорусская, Туркменская, Латвийская
В 1956 г. — Армянская, Эстонская
В 1957 г. — Таджикская, Татарская
В 1958 г. — Грузинская, Киргизская, Казахская
В 1959 г. — Узбекская, Азербайджанская, Карельская, Бурятская
В 1960 г. — Дагестанская, Молдавская, Северо-Осетинская, Украинская.

В республиках выросли кадры выдающихся исполнителей, многие из которых приобрели широкую популярность у нас в стране и за рубежом. Большую популярность получило искусство Т. Куузика, Г. Отса, Ж. Гейне-Вагнер, Е. Мирошниченко, Б. Руденко, Ю. Гуляева, Д. Гнатюка, Н. Кондратюка, К. Огневого, Е. Серкебаева, Р. Джамановой, А. Аннакулиевой, М. Амиранашвили, З. Бабия, М. Александровича, Г. Гаспарян и многих других артистов.

Исполнительские кадры

В настоящее время в нашей стране 32 оперных театра, 28 театров музыкальной комедии, 129 филармоний, не считая многочисленных ансамблей, профессиональных хоров и радио-телевизионных центров. Эти организации требуют большого количества высококвалифицированных певцов. Если прежде крупные исполнительские силы концентрировались в незначительном количестве театров, то теперь, несмотря на рост учебных заведений, выпускающих певцов, они растекаются по многочисленным театрам и концертным организациям.

Страна имеет большое количество отличных певцов, несущих сложный и обширный репертуар в театрах и концертных организациях. Перечислить даже лучших из них не представляется возможным. На смену уходящим приходят новые кадры высококвалифицированных певцов, подготовленные в советское время.

Как пример можно привести коллектив Большого театра — ведущего театра страны. В послевонный период в театр пришли: Г. Нэлепп, И. Масленникова, Л. Масленникова, В. Кильчевский, Е. Смоленская, А. Огнивцев, И. Петров, Н. Соколова, А. Кривченя, В. Борисенко, А. Большаков, В. Ничепайло, В. Фирсова, Е. Шумская, Г. Олейниченко, И. Архипова, Г. Вишневская, Л. Авдеева, В. Левко, К. Леонова, Е. Кибкало, З. Анджапаридзе, А. Ведерников, А. Эйзен, Ю. Мазурок, Т. Милашкина, Т. Тугаринова, Е. Образцова и другие.

Камерно-концертное пение

В послевоенные годы камерно-концертный жанр, в котором продолжали выступать певцы старшего поколения, такие, как Н. Обухова, С. Лемешев, Н. Шпиллер, А. Орфенов, М. Максакова, В. Давыдова, И. Козловский и многие другие, пополнился новыми исполнителями. Расцвел талант Б. Гмыри как камерного певца, всеобщим признанием пользовалось камерное искусство Г. Виноградова, М. Александровича, З. Долухановой, С. Шапошникова, А. Эйзена, Г. Вишневской, И. Архиповой.

В послевоенные годы продолжали свою выдающуюся деятельность в области камерного пения А. Доливо, Н. Дорлиак, концерты которых являлись замечательной школой камерного исполнительского мастерства для певцов.

Заметно вырастает общий уровень камерного исполнения, что со всей очевидностью показывают конкурсы вокалистов, которые вновь начинают проводиться начиная с 1945 года.

Конкурсы певцов

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

В 1945 году впервые после Великой Отечественной войны был проведен конкурс музыкантов, в котором приняли участие певцы. На нем первая и вторая премия не были присуждены.

Третью премию получили В. Борисенко — меццо-сопрано, училась в Минской консерватории по классу Н. И. Бондаренко, окончила Свердловскую консерваторию в 1943 году по классу Е. Е. Егорова.

Четвертую премию получила Н. Суховицина — сопрано, в 1939 году окончила Московскую консерваторию по классу Е. Ф. Петренко.

Среди дипломантов конкурса были певцы, занявшие впоследствии видное место в советском вокальном искусстве: И. Петров, П. Белинник, Б. Досымжанов, В. Фирсова, Л. Мельникова, Т. Сазандарян, Е. Смоленская.

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

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

I премия — В. Борисенко, И. Масленникова, И. Петров (Краузе).
II премия — Л. Масленникова.

Второй фестиваль, 1949 год, Будапешт:

I премия — З. Долуханова, И. Петров, Е. Смоленская, В. Фирсова.
II премия — И. Бугаев, М. Звездина, Е. Чавдар.

На последующих фестивалях наши певцы также неизменно завоевывали премии.

Третий фестиваль, 1951 год, Берлин.

I премия — Р. Баринова, Н. Гусельникова, А. Огнивцев, А. Пюви, Е. Чавдар, Ю. Якушев.
II. премия — Э. Браслис, В. Максимова, И. Кравченко.
III премия — Л. Исаева, С. Летувинкас.

Четвертый фестиваль, 1953 год, Бухарест.

I премия — Л. Авдеева, Н. Кривуля, Г. Олейниченко, В. Отделенов, В. Филиппов.
II. премия — А. Ведерников, Е. Серкебаев.

Пятый фестиваль, 1955 год, Варшава.

I премия — И. Архипова, Ж. Гейне-Вагнер, К. Изотова, А. Соленкова, Г. Сорокина, А. Эйзен.
II премия — Е. Кибкало, В. Клепацкая, А. Масленников.

Шестой фестиваль, 1957 год, Москва.

I премия — А. Кикоть, Т. Милашкина, Л. Морозов, В. Нечипайло, Б. Руденко.
II премия — А. Айдинян, Н. Ангуладзе, З. Анджапаридзе, В. Грицюк, Д. Дян, А. Карапетян, Е. Мирошниченко, Л. Никитина, К. Огневой, Е. Озимковская, Г. Панков, Т. Петрова, В. Пилане-Зейцман, Г. Поливанова, М. Решетин, Е. Серкебаев, В. Тимохин, Л. Филатова, А. Шестакова.

Седьмой фестиваль, 1959 год, Вена.

I премия — О. Гуляев, Н. Кондратюк, Г. Красуля, Н. Кудля, З. Христич.
II премия — В. Арбузов, Т. Глинкина, Д. Петриненко, Б. Штоколов.
III премия — И. Сорокин.

В 1956 году состоялся Всесоюзный конкурс вокалистов и артистов балета.

Первую премию получила Г. Олейниченко — лирическое сопрано, в 1953 году окончила Одесскую консерваторию по классу Н. А. Урбан.

Вторые премии получили: В. Ялкут—лирико-колоратурное сопрано, окончила в 1952 году Киевскую консерваторию по классу Д .Г. Евтушенко; И. Деркембаева — сопрано, училась в Московской консерватории по классу В. Ф. Рождественской; Р. Сергиенко — драматическое сопрано, в 1951 году окончила Одесскую консерваторию по классу С. И. Щавинской; Т. Дроздова — лирико-драматическое сопрано, окончила в 1954 году Московскую консерваторию по классу Е. К. Катульской; В. Отделенов — баритон, в 1955 году окончил Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных по классу А. С. Штейн; Е. Серкебаев — баритон, окончил в 1951 году Алма-Атинскую консерваторию по классу А. М. Курганова.

Третьи премии получили: Б. Артыков — тенор, в 1954 году окончил Московскую консерваторию по классу Л. Ф. Савранского, в аспирантуре Московской консерватории 1958—1961 годы по классу Г. И. Тица; Б. Добрин — бас, окончил в 1962 году Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных по классу Е. В. Иванова; Г. Поливанова — драматическое сопрано, окончила в 1953 году Одесскую консерваторию по классу И. В. Райченко; Л. Мурашко — бас, учился в 1946—1956 годы в Вильнюсской консерватории по классу А. М. Норвайша и К. И. Петраускас; М. Петрова — лирико-колоратурное сопрано, окончила в 1958 году Ленинградскую консерваторию по классу М. А. Лейбович; С. Бельяминов — баритон, в 1954 году окончила Ташкентскую консерваторию, где учился в классах А. К. Коринского и А. Б. Меровича; Л. Яковлев — баритон, в 1930—1935 годы учился в Харьковской вокальной студии по классу М. Н. Михайлова; Н. Зайцева — меццо-сопрано, училась в 1950—1955 годах в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных по классу О. Ф. Федоровской-Славинской; Т. Кузнецова — меццо-сопрано, окончила в 1953 году Ленинградскую консерваторию по классу А. А. Григорьевой; Э. Звиргздыня-Пуяте—сопрано, училась в 1950—1955 годы в Рижской консерватории по классу В. И. Кромпе; Б. Руденко — колоратурное сопрано, в 1956 году окончила Одесскую консерваторию по классу О. Н. Благовидовой.

В 1956 году организуется конкурс вокалистов на лучшее исполнение советского романса и песни, имеющий целью привлечь внимание молодых певцов к советской вокальной музыке. Конкурс показал наличие высокоодаренных молодых певцов.

Премии получили: А. Ведерников, Г. Отс, А. Эйзен, В. Иванова, Д. Дян, Г. Сухорукова, Э. Звиргздыня, А. Соленкова.

На ответственных международных конкурсах вокалистов им. Роберта Шумана, на конкурсе музыкантов-исполнителей в Женеве и вокальных конкурсах в Тулузе советские молодые певцы завоевывают при-

зовые места, с честью защищая отечественную вокальную школу.

Конкурсы им. Р. Шумана проводятся с 1956 года и являются международными встречами большого значения. В 1956 году первые премии получили советские певцы:

К. Изотова — сопрано, в 1959 году окончила Ленинградскую консерваторию по классу З. Н. Артемьевой-Леонтьевской и А. Ведерников — бас, учился в Московской консерватории по классу Р. Я. Альперт-Хасиной.

Конкурс вокалистов в Тулузе (Франция) также принес звание лауреатов нашим певцам:

В 1957 году первую премию получила Г. Олейниченко.

В 1958 году вторые премии получили: Е. Мирошниченко — колоратурное сопрано, в 1957 году окончила Киевскую консерваторию по классу М. Э. Донец-Тессейр; В. Тимохин — тенор, учился в 1951—1953 годы в Ленинградской консерватории по классу Е. Г. Ольховского и с 1953 года в Московской консерватории по классу О. С. Свешниковой.

Конкурсы музыкантов-исполнителей в Женеве, в которых советские певцы приняли участие, в 1958 году принесли звание лауреатов:

Вторая премия — *Н. Исаковой — меццо-сопрано*, в 1951 году окончила Московскую консерваторию по классу Ф. С. Петровой.

Присуждена медаль Л. Морозову — баритон, в 1957 году окончил Московскую консерваторию по классу Г. И. Тица.

Диплом получила З. Христич — сопрано, окончила в 1956 году Одесскую консерваторию по классу О. Н. Благовидовой.

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

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

Вторые премии получили молодые советские исполнители Л. Васильченко — сопрано, в 1961 году окончила Московскую консерваторию по классу О. С. Свешниковой; И. Йоцис — бас, окончил в 1961 году Московскую консерваторию по классу Л. В. Савранского, Д. И. Тонского и В. Г. Шушлина.

В музыкальном конкурсе «Пражская весна» в 1961 году:

Вторые премии завоевали Р. Бобринова — лирико-драматическое сопрано, в 1958 году окончила Московскую консерваторию по классу В. Ф. Рождественской; Ю. Мазурок — баритон, окончил Московскую консерваторию в 1960 году, где учился в классах С. И. Мигая и О. О. Свешниковой.

В 1962 году на конкурсе вокалистов в Тулузе (Франция):

Первые премии завоевали Г. Ковалева, Г. Туфтина и В. Малышев.

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

Первые премии получили Г. Донадзе, В. Малышев, Т. Миансарова, Е. Образцова, Н. Охотников, Г. Писаренко, В. Река, А. Федосеев, С. Чуйко.

На конкурсе им. Р. Шумана наши певцы завоевали звания лауреатов.

В 1960 году первую премию получил В. Громадский — бас, окончил в 1961 году Московскую консерваторию по классу О. С. Свешниковой; третью премию — В. Сиротинина — сопрано, окончила в 1954 году Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных по классу В. И. Садовникова.

В 1963 году вторую премию завоевал Е. Исаков — бас, в 1964 году окончил Московскую консерваторию по классу А. И. Батурина.

Конкурс молодых оперных певцов в Софии принес победы в 1961 году трем советским певцам.

Вторые премии получили — Г. Туфтина, Г. Ковалева — лирико-колоратурное сопрано, училась в Саратовской консерватории по классу О. Н. Стрижовой.

Третью премию получил А. Левицкий — бас, в 1958 году окончил Киевскую консерваторию по классу И. С. Паторжинского.

В 1963 году третьи премии получили Л. Чкония и А. Врабень — баритон, в 1960 году окончил Львовскую консерваторию по классу А. В. Карпатского.

Поощрительную премию получил Е. Иванов — бас, в 1959 году окончил Харьковскую консерваторию по классу П. В. Голубева.

Конкурсы им. Джордже Энеску в Бухаресте (Румыния), проводившиеся по пению в 1961 году, принесли звания лауреатов советским певцам.

Первую премию получила Э. Саркисян — меццо-сопрано, окончила Московскую консерваторию по классу А. Л. Доливо.

Вторую премию — Л. Симонова — меццо-сопрано, окончила в 1964 году Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных по классу П. Л. Трониной.

Третью премию — Ю. Мазурок.

Четвертую премию — С. Яковенко — баритон, в 1962 году окончил Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных по классу Г. Г. Адена.

В 1964 году вторую премию получил Е. Иванов и пятую — Н. Куделя — колоратурное сопрано, окончила в 1961 году Киевскую консерваторию по классу М. Э. Донец-Тессейр.

В 1960 году был проведен Всесоюзный конкурс певцов им. Глинки, второй Всесоюзный конкурс за послевоенное время, который становится постоянной трибуной смотра молодых певцов. Конкурс показал общее высокое мастерство наших молодых певцов, наличие большого количества хороших голосов. Среди недостатков отмечались недостаточно высокая исполнительская культура многих вокалистов, нечеткость дик-

ции и несовершенство вокально-технической обработки некоторых голосов.

Среди женских голосов первую премию в этом конкурсе завоевала Л. Филатова, меццо-сопрано, в 1943—1950 годах занималась в музыкальной школе как пианистка, пению училась у Е. Б. Антик, в самодеятельности.

Две вторые премии — поделили М. Амиранашвили и Е. Егорова.

М. Амиранашвили — лирическое сопрано, окончила Тбилисскую консерваторию в 1953 году по классу О. А. Шульгиной и затем А. И. Инашвили; Е. Егорова — лирическое сопрано, в 1956 году окончила Московскую консерваторию по классу Р. Я. Альперт-Хасиной.

Третья премия — Л. Чкония — сопрано, в 1956 году окончила Тбилисскую консерваторию по классу Г. М. Гогичадзе.

Четвертая премия — Г. Туфтина — меццо-сопрано, в 1960 году окончила Ленинградскую консерваторию по классу О. Ф. Мшанской.

Пятая премия — В. Пилане — колоратурное сопрано, в 1957 году окончила Рижскую консерваторию по классу Б. Я. Блуменфельда.

Среди мужских голосов первая премия не была присуждена.

Вторые премии получили В. Малышев и Н. Охотников. В. Малышев — бас, окончил в 1963 году Ленинградскую консерваторию по классу В. М. Луканина; Н. Охотников — бас, в 1963 году окончил Ленинградскую консерваторию по классу И. И. Плешакова.

Третья премия — В. Дегожский — баритон, окончил в 1961 году Ленинградскую консерваторию, где учился в классах И. И. Плешакова и Е. Б. Флакса.

Четвертая премия — Г. Дранов — баритон, окончил в 1962 году Киевскую консерваторию по классу А. А. Гродзинского.

Третью премию разделили А. Федосеев и А. Чулюк-Заграй. А. Федосеев — баритон, в 1962 году окончил Московскую консерваторию по классу А. А. Соловьевой; А. Чулюк-Заграй — бас, в 1958 году окончил Киевскую консерваторию по классу Е. А. Степановой.

В 1962 году состоялся второй Всесоюзный конкурс им. М. И. Глинки.

Среди женских голосов премии получили:

I премия — Е. Образцова — меццо-сопрано, студентка Ленинградской консерватории по классу А. А. Григорьевой.

II премия — И. Богачева — меццо-сопрано, окончила Ленинградскую консерваторию по классу И. П. Тимоновой-Левандо.

III премия — Н. Ткаченко — драматическое сопрано, училась в Харьковской консерватории по классу Т. Я. Веске.

IV премия — две: Н. Афанасьева и Г. Писаренко. Н. Афанасьева — меццо-сопрано, ученица Новосибирской консерватории 1957—1962 годов по классу А. П. Здановича; Г. Писаренко—сопрано, в 1961 году окончила Московскую консерваторию по классу Н. Л. Дорлиак.

VI премия — Т. Химер — лирическое сопрано, училась в Ленинградской консерватории с 1952 по 1960 год в классе Л. А. Борисовой-Морозовой.

Среди мужских голосов первая премия не была присуждена.

И премия — три: Ю. Мазурок; М. Решетин — бас, в 1956 году окончил Московскую консерваторию по классу В. М. Политковского; В. Атлантов —

тенор, в 1963 году окончил Ленинградскую консерваторию, где учился у Н. Д. Болотиной и П. Г. Тихонова.

III премия — В. Даунорас — бас, окончил в 1962 году Вильнюсскую консерваторию по классу З. Паулаускаса.

IV премия — В. Курин, баритон, в 1964 году окончил Киевскую консерваторию по классу Д. Г. Евтушенко.

V премия — Е. Райков — тенор, учился в Музыкальном училище, а затем в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных по классу К. А. Мальковой.

Конкурс им. М. П. Мусоргского был проведен в 1964 году в связи со 125-летием со дня рождения великого композитора.

I премия — В. Афанасьева — меццо-сопрано, в 1957 году окончила Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных по классу М. Л. Переверзевой; Б. Мазун — бас, в 1961 году окончил Новосибирскую консерваторию по классу А. П. Здановича; И. Новолошников — бас, учился в Свердловской консерватории по классу А. В. Новикова.

II премии — И. Бушкин — бас, учился в Рижской консерватории по классам Э. Виттинг и Р. Вольского; О. Птуха — бас, учился в Киевской консерватории в 1958 — 1960 годы по классу Д. Г. Евтушенко, с 1960 — 1965 — в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных по классу В. П. Захарова; А. Арутюнян — лирическое сопрано, в 1956 году окончила Ереванскую консерваторию по классу Т. К. Шахназарян, в аспирантуре с 1962 года, руководитель Т. Сазандарян; Л. Остапенко — меццо-сопрано, в 1958 году окончила Киевскую консерваторию по классу М. Ф. Снаги-Паторжинской.

III премия — К. Словцова — сопрано, в 1952 году окончила Музыкальное училище им. Мусоргского; И. Тикнус — меццо-сопрано, окончила в 1958 году Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных по классу Н. А. Вербовой; А. Фотькина — лирико-драматическое сопрано, студентка Саратовской консерватории по классу О. Н. Стрижовой; Л. Штанько — лирико-колоратурное сопрано, в 1965 году окончила Московскую консерваторию по классу Н. Л. Дорлиак; М. Курбанов — бас, студент Казанской консерватории по классу Е. А. Абросимовой; В. Нещеретный — баритон, в 1957 году окончил Одесскую консерваторию по классу Ф. И. Дубиненко; Г. Пирцхалава — баритон, в 1963 году окончил Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, где учился в классах Д. Г. Бадридзе и А. И. Орфенова.

Крупными событиями последних лет явилось проведение Третьего Всероссийского конкурса певцов им. Глинки в 1965 году, и особенно III Международного конкурса им. П. И. Чайковского в 1966 году.

На Всесоюзном конкурсе певцов им. Глинки в 1965 году первая премия не была присуждена.

II премию получили: В. Баева, С. Данилюк, Г. Селезнев.

III премию — А. Козлова и В. Тришин.

IV премию — Е. Нестеренко, В. Елин, Г. Исаханов, К. Лисовский.

Дипломы получили: Р. Волкова, Н. Гуторович, Н. Огренич, Л. Соколенко, А. Сухин.

III Международный конкурс им. П. И. Чайковского 1966 года впервые включал и певческое искусство. Советские певцы могли соревноваться с представителями других народов мира в обширной и сложной программе. Этот конкурс показал наличие в стране отличных голосов и большого количества певцов, способных выдержать соревнование с певцами других школ.

Звание лауреатов получили советские певцы:

I премия — В. Атлантов.

II премия — Н. Охотников.

III премия — К. Лисовский — тенор, в 1966 году окончил Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных по классу Г. Г. Адена; М. Биешу — сопрано, окончила в 1961 году Кишеневскую консерваторию, где занималась в классах С. Л. Зарифьян и Д. Сиравцевой.

IV премия — В. Даунорас.

Дипломантами конкурса стали: С. Данилюк — меццо-сопрано, окончила в 1963 году Киевскую консерваторию по классу З. М. Гайдай;
А. Козлова — сопрано, окончила в 1965 году Государственный музыкально-педагогический институ им. Гнесиных по классу Н. А. Вербовой.

Следует отметить, что программы конкурсов им. Глинки и им. Чайковского охватывают разнообразный репертуар и требуют владения как оперным, так и камерным стилями исполнения. Особенно сложным их делают обязательные произведения или обязательное включение в программу произведений определенных композиторов. М. П. Максакова, например, считает, что «Программы наших вокальных соревнований настолько художественно объемны, настолько многогранны, что могут представить трудности даже для опытных певцов, а тем более для молодежи» [1].

То, что наши молодые певцы успешно справляются с конкурсными требованиями, говорит о высоком исполнительском и вокально-техническом мастерстве, которое они получают в наших консерваториях. Это лучшее доказательство благоприятных условий, в которые поставлено выявление и развитие голосов, а также работа педагогов в нашей стране. В итогах конкурса всегда отмечается приказом Министерства культуры работа лучших педагогов страны, воспитавших молодых лауреатов.

Самодеятельное искусство

В послевоенный период особо следует отметить широкое развитие самодеятельного искусства и повышение мастерства самодеятельных певцов. Система смотров и конкурсов самодеятель-

[1] М. Максакова. Есть таланты на нашей земле. «Музыкальная жизнь», 1965, № 16, стр. 2.

ности постоянно выявляет народные таланты, которые в условиях самодеятельности иногда вырастают до профессионального уровня. Так, например, солисты Большого театра В. Левко и Ф. Пархоменко были приняты в состав труппы непосредственно из самодеятельности (их педагог Т. Жемчужная), минуя систему профессионального музыкального образования.

Характерным для настоящего этапа развития самодеятельности является его близкий подход к профессионализму, а иногда и смыкание с ним. Это, в частности, выразилось в организации народных филармоний, благодаря которым самодеятельные певцы имеют возможность концертировать так же, как и профессиональные исполнители. Народные филармонии, организованные во многих городах страны, показали зрелость самодеятельных кадров.

В народных консерваториях, организованных на самодеятельных началах в крупных городах, участники самодеятельности и просто способные и интересующиеся музыкой люди могут получить музыкальное образование. В Москве создана специальная народная певческая школа, где получают вокальное образование молодые певцы под руководством большого коллектива опытных педагогов, основной костяк которых составляют пенсионеры Большого театра.

Работа профессиональных учебных заведений

Послевоенное время ознаменовалось большими достижениями в системе подготовки вокальных кадров. Был проведен ряд вокальных совещаний, смотров учащихся, семинаров повышения квалификации педагогов и всесоюзных вокальных конференций.

Первое послевоенное мероприятие такого рода — смотр выпускников консерваторий в 1948 году, который показал наличие среди студентов многих одаренных молодых певцов, хорошо владеющих вокально-техническим мастерством. В обсуждении выступлений приняли участие ведущие педагоги и артисты страны.

Знаменательной вехой в развитии советской вокальной методики явилось Всесоюзное вокальное совещание 1954 года в Ленинграде, где были сформулированы основные принципы воспитания певцов. На совещании были заслушаны доклады и показы ведущих педагогов, научные сообщения. Там были обсуждены общие вопросы воспитания певцов, выявлены насущные нужды вокальных педагогов и певцов и отмечены недостатки, имеющиеся в системе вокального образования. В решениях совещания нашло свое отражение как то положительное, что имелось в системе воспитания певцов, так и основные

недостатки. В соответствии с решениями конференции, были внесены изменения в программы и учебные планы, направленные на то, чтобы устранить параллелизм между предметами музыкальных училищ и консерваторий, перегрузку студентов, многопредметность, увеличить число часов, отводимых на специальность, открыть двухгодичные подготовительные отделения, с целью дать возможность молодым певцам с хорошими голосами, но без специальной подготовки, иметь семилетний срок обучения у одного и того же педагога, ввести недостающие дисциплины и т. п.

Особенно важным было принятие основных принципов воспитания певцов, которым должен следовать каждый педагог вне зависимости от метода и приемов, которыми он пользуется в работе с учеником. Эти принципы: единство художественного и технического развития, необходимость индивидуального подхода к ученику и принцип постепенности и последовательности.

Выдвинуты эти принципы были на основе обобщения педагогического опыта, накопленного вокальной педагогикой за долгое время ее существования, а также в результате анализа хода развития дарований современных молодых певцов.

Принцип единства художественного и технического развития говорит о том, что развитие исполнительского мастерства должно идти параллельно и взаимосвязанно с развитием вокально-технических данных. Педагоги не могут откладывать развитие музыкально-исполнительских качеств на более поздние этапы обучения, занимаясь первые годы только техникой вокала — «постановкой голоса». Во-первых, при ограниченных сроках обучения и таком подходе нельзя успеть воспитать артистические данные молодого певца; а во-вторых — и это главное, такая техника будет иметь формальный, оторванный от музыки характер. Не приводит к полноценному развитию ученика и такой подход, когда педагог, специально не занимаясь техникой пения, уповает на то, что при развитии исполнительского мастерства, в процессе работы над художественным вокально-педагогическим материалом голос сам разовьется, приспособится, «выпоется». Практика показывает, что при отсутствии специального внимания к выработке техники голос обычно деградирует, а не выпевается. Только взаимосвязанное развитие исполнительского и технического мастерства дает в итоге технически совершенного артиста-певца. Этот принцип взаимосвязанного развития исполнительства и техники имеет твердое физиологическое обоснование.

Если «единый метод» ГИМНа не хотел считаться с особенностями учеников, рекомендуя единые для всех установки, то современным принципом является индивидуальный подход к каждому ученику и признание возможности идти в воспитании певца разнообразными методами.

Именно догматизм педагогов, навязывание своих принципов и игнорирование индивидуальности ученика чаще всего являлись причиной неудачного развития певцов. Каждый ученик — неповторимая индивидуальность как по свойствам своей нервной системы, так и по строению и физиологическим возможностям своего голосового аппарата. Поэтому не может быть единых приемов, которые подходили бы всем ученикам. Педагог, каким бы путем он ни шел в формировании голоса, обязан каждый раз преломлять свой метод, сталкиваясь с индивидуальностью ученика. Советская вокальная педагогика требует творческого, а не догматического подхода к каждому ученику.

Принцип постепенности и последовательности говорит о том, что каждый педагог, используя свой метод работы, должен чрезвычайно постепенно и планомерно идти по пути усложнения как вокально-технических заданий, так и исполнительских требований. Принцип «от простого к более сложному» является общепедагогическим принципом. Как показывает анализ случаев неудачного развития певцов, весьма часто причиной неудач являлось несоблюдение принципа постепенности и последовательности. Этот принцип также имеет физиологическое обоснование. К сожалению, весьма интересные и ценные доклады, показы и выступления, как и решения совещания, не были опубликованы, как было сделано после конференции 1940 года, и существуют только в форме стенограмм [1].

Научная работа в области пения

С пятидесятых годов в консерваториях и научных учреждениях оживилась научная работа по изучению певческого голоса. Начали функционировать лаборатории в Ленинградской консерватории, в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, в Институте уха, горла, носа в Киеве. Продолжает исследования по певческому голосу акустическая лаборатория Московской консерватории. Оживилась деятельность и в Институте художественного воспитания детей АПН РСФСР. Полезным начинанием было проведение этим институтом двух совещаний по воспитанию детского голоса, которые прошли на высоком научном уровне и где выступали с сообщениями гости из-за рубежа. Труды этих совещаний, вышедшие в виде книг, содержат интересный и полезный материал для каждого, кто интересуется проблемой воспитания голоса [2].

[1] Частично, этот интересный материал опубликован во 2-м и 3-м изданиях хрестоматии И. Назаренко «Искусство пения».

[2] Развитие детского голоса. М., Изд. АПН РСФСР. 1963. Вторая научная конференция по вопросам развития музыкального слуха и певческого голоса у детей. Тезисы докладов. М., Изд. АПН РСФСР, 1965.

Весьма важным начинанием был выпуск сборников «Вопросы вокальной педагогики»[1] как изданий, где вокальные педагоги могли публиковать свои работы. Однако в архивах вокальных кафедр консерватории еще имеется много методических материалов, статей, сборников упражнений и т. п., которые, к сожалению, не опубликованы. Только некоторые консерватории включили в свои сборники трудов статьи вокальных педагогов. Среди них: Свердловская, Киевская консерватории и Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных[2].

В конце пятидесятых годов и в начале шестидесятых проведен ряд семинаров по повышению квалификации педагогов, явившихся трибуной обмена опытом между педагогами. Кроме того, в 1962 году проведено специальное совещание по вокальной методике и утверждена программа курса «Основы вокальной методики»[3].

Крупным событием была Всесоюзная вокальная конференция, проведенная в начале 1966 года в Москве. Эта конференция подтвердила основные принципы воспитания певцов, принятые на конференции 1954 года, и обсудила текущие дела вокального образования. На конференции был заслушан ряд докладов, подытоживающих практическую деятельность вокальных педагогов, а также доклады о научных работах лабораторий по изучению голоса при Ленинградской государственной консерватории, Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных и акустической лаборатории Московской консерватории[4].

На Всесоюзной вокальной конференции были утверждены новые программы по сольному пению, составленные коллективом педагогов Московской консерватории.

Труды по певческому искусству, вокальной педагогике и голосообразованию

За время после 1945 года вышло множество книг, посвященных вопросам пения.

Интересный материал по истории отечественного

[1] Вопросы вокальной педагогики, вып. I. М., Музгиз, 1962 (ред. Л. Дмитриев); вып. II, М., «Музыка», 1964 (ред. А. Доливо); вып. III, М., «Музыка», 1966 (сост. Д. Евтушенко).

[2] Уральская консерватория им. Мусоргского. Научно-методические записки. Вып. I, II, III, IV. Свердловск, 1957—1961; Киевская консерватория им. Чайковского. Научно-методические записки. Т. I (сборник 1956 года), т. II, вып. III, 1964, Киев, Мистецтво; Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных, вып. I, М., изд. Министерства культуры СССР, 1959.

[3] Основы вокальной методики. Программа курса для консерваторий. автор Л. Дмитриев. М., изд. Министерства культуры СССР, 1965.

[4] Материалы этой конференции частично опубликованы в 3-м издании хрестоматии И. Назаренко «Искусство пения», 1967.

вокального искусства и по вокальному исполнительству можно найти в трудах: А. Шавердяна, М. Львова, И. Назаренко, Е. Грошевой, Н. Бахуташвили, А. Орфенова, А. Доливо, в сборниках, посвященных Ф. Шаляпину, А. Неждановой, И. Ершову, В. Петрову. В воспоминаниях: С. Левика, Н. Озерова, В. Лосского, А. Хессина, А. Пазовского, А. Иванова, в монографиях о Б. Гмыре, В. Барсовой, И. Козловском, К. Держинской и др.

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

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

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

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

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

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

1954 год. Л. Б. Дмитриев установил факт сужения входа в гортань во время пения у профессиональных певцов на всем диапазоне, включая прикрытый регистр мужских голосов. Им выдвинута теория роли надсвязочной полости гортани в фонации, роли, аналогичной «предрупорной камере» в рупорах.

1954 год. И. Л. Ямштекин на массовом материале показал, что вокальная функция меняется при экспериментальном изменении формы нёбного свода пластмассовыми пластинками.

1956 год. М. С. Грачева установила расположение рецепторных зон гортани и дала подробную иннервацию гортани.

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

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

1961 год. Е. А. Рудаков выдвинул теорию образования высокой певческой форманты как краевого тона голосовых связок.

1963 год. В. П. Морозов показал звучание высокой певческой форманты, выделенной в изолированном виде.

1963 год. М. С. Грачева установила варианты расположения волокон в вокальной мышце у разных людей.

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

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

Ниже мы даем краткие аннотации к наиболее интересным книгам по вокальному искусству, методике пения и голосообразования, вышедшим в послевоенные годы.

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

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

В 1948 году появилась книга «Певец и песня» А. Л. Доливо, певца, профессора Московской консерватории. Книга обобщает его большой опыт работы над песней и романсом. Это глубокий и содержательный научный труд человека большой эрудиции и таланта. Она охватывает как вопросы народной песни и принципов исполнительства народных певцов, так и принципы работы над романсом и песней профессиональных исполнителей. В ней подробно разбираются вопросы слова, дыхания в пении; такие вопросы исполнительского творчества, как проблема голоса певца и выбора песни, как вопрос индивидуальности певца и песни, получают в книге интересную разработку. Дальнейшее развитие основных положений книги можно найти в статьях А. Л. Доливо, вышедших в последующие годы в сборниках «О музыкальном исполнительстве» (М., Музгиз, 1954) и «Вопросы музыкально-испольнительского искусства», вып. II (М., Музгиз, 1958) и вып. III (М., Музгиз, 1962). (Анатолий Доливо. Певец и песня. М.—Л., Музгиз, 1948).

Небольшая брошюра В. Мордвинова «Практика основной работы по постановке голоса» (М., Музгиз, 1948) написана опытным педагогом-практиком с целью помочь всем ведущим работу в кружках самодеятельности. Написанная популярным языком, она излагает основные практические проблемы воспитания голоса, встающие перед педагогом в процессе работы, и их разрешение с позиций опыта автора (В. Мордвинов. Практика основной работы по постановке голоса. М., Музгиз, 1948).

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

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

Работа П. Органова — педагога пения, представляет собой обобщение его многолетнего опыта по воспитанию певцов. П. Органов работал в музыкальных училищах периферийных городов. Автор является сторонником аналитического подхода к организации работы голосового аппарата. Он предлагает сначала изучить теоретически, как работает гортань, дыхание, артикуляция, понять определенные нужные движения, установки, осознать и освоить все это без звука, а затем уже делать эти движения во время голосообразования. Он категоричен в вопросе привлечения внимания поющего к работе гортани и требует ее сознательной установки и тренировки беззвуковыми упражнениями. В отношении дыхания он держится взглядов

Л. Д. Работнова, считая, что надо активизировать работу гладких мышц бронхов, тормозя скелетные мышцы вдоха. К целостной работе голосового аппарата — к пению, можно приступить тогда, когда уже отработаны дозвуковыми упражнениями верная атака, положение гортани, умение брать дыхание и т. д. С этой установкой автора согласиться трудно. Заметных учеников П. Органов не воспитал (П. Органов. Певческий голос и методика его постановки. М., Музгиз, 1951).

Д. Л. Аспелунд — певец и педагог, профессор Московской консерватории, доктор искусствоведческих наук, много сил отдавший разработке теории вокального искусства, один из основателей фониатрической лаборатории Московской консерватории, автор нескольких книг по голосообразованию и докторской диссертации «Развитие певца и его голоса». В его книге — переработке диссертации, которая вышла под тем же названием в 1952 году, читатель найдет много обобщающих сведений по вопросам воспитания голоса. Автор — сторонник обучения пению с детского возраста. Только это, по его мнению, дает возможность воспитать певца-музыканта. В процессе развития ребенка, когда он начинает говорить, на естественную вокальную фонацию (детский крик) накладываются новые требования — артикуляция звуков речи, проблема слова. Это нарушает младенческий вокальный голос и превращает его в голос разговорный. При обучении пению с детства, появляется возможность влиять на растущий голосовой аппарат, вырабатывая в нем необходимые приспособления и структурные изменения. Автор подчеркивает почти неограниченные приспособительные возможности голосового аппарата и ведущее влияние языка, на котором говорит певец, на формирование его голоса. Автор много работал с певцами среднеазиатских республик и делится своими мыслями по поводу воспитания певцов-националов. Д. Аспелунд, совместно с Е. Н. Малютиным, исследовал дыхание у певцов методом пневмографии и работу голосовых связок — методом стробоскопии. И тот и другой методы показали, что при естественном пении у необученных певцов, как и у опытных певцов, голосовые связки работают равномерно, устойчиво, дыхание тратится мало и вытекает спокойно. Учащиеся показывают неравномерность работы связок и неравномерный расход воздуха. Это связано с перестройкой в работе голосового аппарата в процессе учебы, с проблемой нейтрализации гласных и с переходом к использованию смешанного голосообразования (Д. Л. Аспелунд. Развитие певца и его голоса. М., Музгиз, 1952).

В книгах А. М. Егорова «Гигиена певца» (Медгиз, 1955) и «Гигиена голоса и его физиологические основы» (Музгиз, 1962) можно найти много полезных сведений о деятельности нервной системы, личной гигиене, гигиене голоса певца и профилактике болезней голосового аппарата. Написанные врачом и певцом, книги трактуют вопросы физиологии и гигиены со знанием запросов певческой практики и используют новые научные знания по голосообразованию у певцов (А. М. Егоров. Гигиена певца. М., Медгиз, 1955; Гигиена голоса и его физиологические основы. М., Музгиз, 1962).

Книга В. С. Канторовича, врача-фониатра, «Гигиена голоса» (Музгиз, 1955) содержит сведения по физиологии голосообразования, болезням голосового аппарата и гигиене певца. В разделе физиологии голосообразования автор пользуется устаревшими данными и допускает многочисленные ошибки, что не позволяет рекомендовать эту часть работы современному чи-

тателю. Разделы о болезнях голоса и гигиене написаны без учета читателя-певца, содержат много ненужных сведений и необъясненных терминов (В .С. Канторович. Гигиена голоса. М., Музгиз, 1955).

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

Крупным событием было появление в 1955 году книги С. Ю. Левика «Записки оперного певца», переизданной с дополнениями в 1962 году. Певец, рано покинувший сцену по болезни, сумел живо, образно и правдиво нарисовать быт и изложить события и факты музыкально-театральной жизни России первых двух десятилетий нашего века. С большим знанием специфики певческого искусства он дает многочисленные характеристики рядовых и ведущих оперных певцов дореволюционной России. Чрезвычайно ценны его тонкий анализ вокально-исполнительского процесса у выдающихся певцов прошлого и мысли о путях формирования певца. Большое количество фактического материала по вопросам воспитания певца и певческого творчества вообще, освещение с позиций профессионального вокалиста делают эту книгу чрезвычайно ценной для певцов и педагогов (С. Ю. Левик. Записки оперного певца. М., «Искусство», 1962).

Профессор Харьковского института искусств, давший за свою долгую педагогическую деятельность многих хороших певцов, П. В. Голубев, написал в 1956 году небольшую книжку «Советы молодым педагогам-вокалистам» и в 1959 году — монографическую работу о своем ученике Б. Р. Гмыре. Книга «Советы» — сжато, но достаточно полно и просто излагает взгляды автора на многие вопросы воспитания голоса. Эта работа — большой и полезный вклад в вокальную литературу. Заслуживает внимания и его книга о формировании дарования Б. Р. Гмыри. Педагоги очень редко делятся с широкой аудиторией опытом воспитания певцов. Монографий о воспитании выдающихся исполнителей вообще почти нет. Книга о Гмыре, написанная рукой его педагога,— один из первых, и несомненно удачных, опытов такого порядка. Автор — сторонник целостной организации работы голосового аппарата и основными способами возбуждения на организацию голоса считает специальный набор музыкального материала. В книге разрабатываются некоторые вопросы психологии пения (П. В. Голубев. Советы молодым педагогам-вокалистам. М., Музгиз, 1956 и 1962; П. В. Голубев. Борис Романович Гмыря. Записки педагога. М., Музгиз, 1959).

Исключительно важным для советского музыкального искусства был выпуск в 1957 году двухтомника «Ф. И. Шаляпин», в который вошли как написанные самим артистом «Страницы моей жизни» и «Маска и душа» (в отрывках), так и важнейшие критические и мемуарные материалы. Книга раскрывает творческую лабораторию гениального артиста и содержит ценные

материалы по истории русского оперного театра. («Ф. И. Шаляпин», т. I и II. М., изд. «Искусство», 1957).

В 1958 году вышла книга певца и педагога, профессора В. Садовникова, «Орфоэпия в пении», написанная в помощь вокалистам. Это первое русское руководство по правильному произношению в пении написано популярно и с использованием современных научных данных по русскому литературному произношению. В приложении даются орфоэпические транскрипции текстов ряда произведений. Появление этой работы важно для улучшения произношения в пении. Эта книга является одним из средств повышения культуры речи в пении. (В. Садовников. Орфоэпия в пении. М., Музгиз, 1958).

Большим событием в науке о голосе явилось появление в 1958 году книги Н. И. Жинкина «Механизмы речи». Психолог, занимающийся вопросами физиологии речи, Жинкин провел многочисленные экспериментальные исследования над речеобразованием, что позволило ему выдвинуть концепцию о механизмах, участвующих в образовании речи. Для певцов весьма важными являются экспериментальные данные автора по разногромкости звуков речи, по движениям диафрагмы и бронхов во время речи и его концепция о динамических формантах. (Н. И. Жинкин. Механизмы речи. М., изд., АПН, 1958).

В 1958 году Медицинское издательство выпустило книгу К. В. Злобина «Физиология пения в профилактике заболеваний голосового аппарата». Ее автор — вокальный педагог, занимающийся как с лицами, страдающими недостатками речевого голоса, так и с певцами (самодеятельность). В книге приводится большой интересный теоретический материал по голосообразованию, из которого автор выводит практические заключения. Автор ратует за целостное воспитание певца, касается вопросов нервной регуляции голосовой функции, уделяет большое место автоматизмам работы гортани, дыхания. Автор не вполне последователен: признавая приоритет гортани в методике пения и подчиненную роль дыхания, он практически все воспитание голоса сводит к привитию единого для всех голосов нижнебрюшного дыхания. Необходимость этого типа дыхания не вытекает из логических заключений автора. Обоснование его рациональности только «наибольшим удалением» от гортани звучит неубедительно. Автор переоценивает также роль автоматизмов, понимающихся им не как конечный этап сознательной работы, а как безусловный рефлекс. Ряд его заключений следует отнести к числу дискуссионных. Методика работы с певцом не приводится (К. В. Злобин. Физиология пения в профилактике заболеваний голоса певцов». Л., Медгиз, 1958).

В 1959 году Н. Бахуташвили, доцент Тбилисской консерватории, выпустила книгу «Очерки истории вокального образования в Грузии». В ней кроме общей истории грузинской вокальной музыки изложены методические взгляды трех ведущих педагогов: Е. Ряднова, А. Вронского и О. Бахуташвили-Шульгиной, определивших методику воспитания профессиональных певцов в Тбилисской консерватории (Н. Бахуташвили, Ряднов, Бахуташвили-Шульгина, Вронский. Очерки по истории вокального образования в Грузии. Тбилиси, «Заря Востока», 1959).

В книге В. Подольской — концертмейстера класса Неждановой — «А. В. Нежданова и ее ученики» приводится большой материал по работе великой певицы со своими учениками и даются упражнения, которые Нежданова-

ва давала для развития голоса (В. Подольская. А. В. Нежданова и ее ученики. М., Музгиз, 1960).

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

В 1963 году вышла книга народного артиста Союза А. П. Иванова «Об искусстве пения». В ней изложены основные представления этого большого артиста о процессе голосообразования, развитии голоса и воспитании певца. Автор дает многочисленные советы, приводит некоторые упражнения для усовершенствования голоса. Хотя книга рассчитана для использования участниками художественной самодеятельности, она полезна и интересна для студентов и педагогов профессиональных учебных заведений (А. П. Иванов. Об искусстве пения. М., Профиздат, 1963).

В 1963 году украинское издательство «Мистецтво» выпустило книгу Д. Евтушенко и М. Михайлова-Сидорова «Вопросы вокальной педагогики». Написанная известными педагогами, профессорами консерватории, эта книга объединила в себе вопросы истории, теории и практики вокальной педагогики. В первой части авторы кратко излагают исторические материалы по методике обучения певцов в зарубежных и русских школах и останавливаются на важнейших научно-методических работах советского периода. Во второй части рассматриваются практические вопросы формирования голоса и воспитания певцов. Это солидное пособие, написанное на высоком теоретическом уровне, к сожалению, издано пока только на украинском языке и потому не всем доступно (Д. Евтушенко, М. Михайлов-Сидоров. Вопросы вокальной педагогики. Київ. «Мистецтво», 1963).

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

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

управляет «ансамбль» органов чувств. В понятие вокальный слух входит не только слух. Подробно разбираются вопросы роли мышечной и вибрационной чувствительности в контроле за звукообразованием. Важная книга В. Морозова может служить образцом для популярных научных брошюр, предназначенных в помощь вокальным педагогам (В. Морозов. Вокальный слух и голос. М.—Л., «Музыка», 1965).

Книга доцента Новосибирской консерватории А. П. Зановича «Некоторые вопросы вокальной методики» в популярной форме излагает вопросы психологии исполнительского творчества, говорит о значении психологических категорий в выработке певческих навыков и о физиологических основах развития вокальной техники. Это первое и удачное популярное изложение вопросов психологии применительно к исполнительскому творчеству и вокальной педагогике. В последней части книги автор делится своими собственными наблюдениями над развитием вокальной техники и ставит качество голосов своих учеников и легкость или трудность их развития в связь со строением нёбных сводов. Эта книга — пример глубокого освоения педагогом-практиком современных данных из физиологии и психологии и умения применить их в педагогике (А. П. Зданович. Некоторые вопросы вокальной методики. М., «Музыка», 1965).

В 1966 году издательство «Музыка» выпустило книгу Ю. П. Фролова «Пение и речь в свете учения И. П. Павлова». Автор книги — физиолог, доктор медицинских наук — дает популярное изложение некоторых положений учения Павлова в применении к вокальной педагогике. К сожалению, освещая вопросы голосообразования, автор почти не использовал современных работ по физиологии и акустике голосового аппарата. В книге имеется ряд спорных положений, которые оговорены в предисловии редактора и редакторских замечаниях. (Ю. Фролов. Пение и речь в свете учения И. П. Павлова. М., «Музыка», 1966).

Дальнейший рост и совершенствование системы подготовки певцов в нашей стране

В заключение раздела послевоенного периода развития вокального искусства в стране хочется отметить то внимание, которое государство оказывает советским людям в деле их вокального и музыкального воспитания. В своей политике в отношении искусства Партия и Правительство руководствуются ленинским лозунгом — искусство принадлежит народу. Широкая сеть музыкальных школ, курсов музыкального образования, училищ и консерваторий, наличие во многих из них вечерних и заочных отделений, бесплатное обучение и обеспечение стипендиями нуждающихся студентов — все это лишний раз напоминает нам, что советский человек имеет все условия для всестороннего развития.

Сеть музыкальных профессиональных учебных заведений беспрерывно растет. В настоящее время в стране 24 высших музыкальных учебных заведений и 174 музыкальных училища, в 114 из которых есть вокальные отделения. Если в 1954 году

в училищах и вузах училось 2300 певцов, то в 1965 году училось уже 5672. Соответственно выросла и армия вокальных педагогов. В нашей стране одаренный голосом и музыкальностью человек имеет прямую дорогу к профессиональному вокальному образованию посредством существующей системы музыкальных учебных заведений. Учиться и сделаться профессиональным певцом — зависит лишь от его личных качеств: воли, настойчивости и целеустремленности. Дорога к вокальному образованию всегда открыта. Однако не все студенты ясно понимают и с полной ответственностью относятся к своему положению ученика профессионального музыкального учебного заведения — училища или консерватории. Встречаются такие, которые позволяют себе манкировать уроками, недобросовестно относиться к учебной работе, имеют иждивенческие настроения, позволяют себе критически относиться как к существующей системе воспитания певцов, так и к работе педагогического коллектива. Привыкшие к постоянной заботе со стороны нашего общества, они не понимают преимуществ системы вокального и музыкального образования в Советской стране. Принимая все как должное, они не замечают логичного, разумного, гуманного начала, лежащего в ее основе.

Позволим себе привести некоторые сравнительные данные о положении студента-вокалиста в консерваториях Советского Союза и зарубежных стран. В наших консерваториях, например, студент имеет на двух подготовительных курсах консерватории по четыре сорокапятиминутных урока в неделю, то есть, ежедневно, кроме двух дней. Именно на первых курсах постоянное общение с педагогом по сольному пению особенно необходимо для ученика. На первом курсе консерватории студент имеет четыре урока в неделю по специальности, а на остальных курсах по три. Это уменьшение часов специального пения объясняется увеличением певческой нагрузки в оперном и камерном классах, а также специальными занятиями с концертмейстером. Такая система дает совершенно достаточное и правильно распределенное по курсам время занятий основной специальностью. Педагог по норме должен иметь не более восьми учеников, то есть может уделить всем им достаточное внимание.

В Парижской консерватории, например, студент вокального факультета имеет всего два пятнадцатиминутных урока в неделю, в течение всего срока обучения! Никаких концертмейстеров не полагается. Студент должен разучивать репертуар сам. Такое же положение, например, в Токийской консерватории. Дополнительные часы занятий с педагогом, как и концертмейстер требуют специальной оплаты и такой, которая далеко не всем под силу. Подобная же ситуация была в России до революции: студенты занимались два раза в неделю и концертмейстеров не полагалось. Большинство студентов Парижской кон-

серватории вынуждено работать, так как существовать на стипендию тем, кто ее получает, нет возможности. Педагог имеет в классе более двадцати учеников, что не дает ему возможности уделить достаточно времени каждому из них. При переходных экзаменах в зарубежных музыкальных заведениях комиссия лишь ставит оценки, но не проводит обсуждения — разбора достоинств и недостатков студента, его успехов, как это принято у нас. Педагоги разобщены, не пытаются найти общего языка, хранят свои педагогические тайны. Процветает система закрытых дверей. Широко развита система частного домашнего преподавания, что требует высокой оплаты, труднодоступной большинству обучающихся.

Научная работа, повышение теоретической оснащенности педагогов не являются предметом забот руководства консерваторий капиталистических стран. Практика консерваторий и наука, существующая лишь в научных учреждениях, разобщены между собой. У нас в стране половина оплачиваемого времени педагога, т. е. 3 часа в день из шести выделяется на научную работу, на повышение квалификации.

Мы привели лишь некоторые данные, чтобы подчеркнуть очевидные преимущества дела вокального образования в нашей стране, как в отношении положения студента, так и в отношении педагога. Конечно и в нашей системе вокального образования имеются недостатки такие, например, как перегруженность учебных планов, многопредметность, излишняя опека студента, мешающая проявлению его самостоятельности и т. п.

Несмотря на эти еще не изжитые недостатки студенты-вокалисты могут законно гордиться системой вокального образования, созданной в Советской стране. От них зависит правильно использовать ее и обеспечить расцвет отечественного вокального искусства.

Заключение

В советское время вокальное искусство получило необычайно широкое развитие и достигло больших высот. Это качественно новый, более высокий этап развития русской вокальной культуры. Достижения вокального искусства советского периода отмечены во всех сферах. Созданы классические советские оперы, нашедшие высокохудожественное воплощение на сценах страны. Выращены новые высококвалифицированные кадры певцов — достойных продолжателей лучших традиций русской национальной школы пения. Советское вокальное искусство высоко оценено за рубежом. Молодые советские исполнители выходят победителями международных конкурсов. Лучшие советские певцы с успехом гастролируют во многих театрах мира. Подлинный расцвет вокальной культуры наблюдается в нацио-

нальных республиках. Растет камерное творчество советских певцов, неуклонно повышающих уровень исполнительской культуры. Самодеятельное искусство в своих лучших образцах смыкается с профессиональным. Система вокального образования создает все условия для полноценного развития таланта молодых певцов и повышения педагогического мастерства вокальных педагогов. Значительный разворот получила теоретическая деятельность педагогов и ученых, выразившаяся в выходе многих книг и пособий по голосу и его воспитанию. Советское вокальное искусство находится на подъеме.

3. ТРЕБОВАНИЯ, ПРЕДЪЯВЛЯЕМЫЕ К СОВЕТСКОМУ ПЕВЦУ

Эти требования весьма сложны и обнимают различные стороны личности певца, они неизмеримо более многогранны и высоки, чем были прежде. Определяется это не только тем, что современному певцу приходится исполнять большой и несравненно более сложный репертуар, чем было прежде, но и тем, что общая исполнительская культура советских музыкантов растет с каждым годом и слушатель становится все более требовательным к исполнителям. Поступательное развитие исполнительской культуры несомненно, хотя обычно мало ощутимо современниками. То, что ранее было уделом немногих выдающихся исполнителей, в настоящее время является повседневным, рядовым. Не подлежит сомнению, что в общем вся масса певцов, неизмеримо более многочисленная, чем прежде, стоит на более высокой ступени общей и музыкальной культуры. Исполнительское мастерство наших певцов развивается и совершенствуется вместе с развитием всей советской исполнительской культуры. Между прочим, это можно проследить, если сравнить граммофонные записи исполнения репертуара русскими певцами начала XX века с современными. Конечно, звукозапись того времени была несовершенной в смысле передачи тембра, но она вполне дает возможность судить об исполнительском замысле певца и основных приемах его воплощения. Если откинуть записи таких замечательных исполнителей, как Ф. Шаляпин, Л. Собинов, А. Неждановa, и взять известных певцов начала XX века, таких, как Г. Бакланов, В. Дамаев, И. Грызунов, О. Камионский и др., то можно отметить весьма невысокий уровень исполнительской культуры. Исполнение многих произведений носит с современной точки зрения весьма примитивный характер. Когда слушаешь эти записи, становится понятным тот общий уровень исполнения, над которым так ярко выделялось творчество Шаляпина, Неждановой, Собинова и некоторых других певцов. Уровень музыкаль-

ной культуры рядовых дореволюционных певцов был весьма невысок. Что касается исполнительства, то и оно часто не поднималось выше традиционного. Для успеха достаточно было формально музыкального исполнения, правильного звуковедения. Многие певцы охотно использовали установившиеся штампы, пользовались приемами, бьющими на дешевый эффект, мало заботились о создании полноценного сценического образа. Для таких певцов было характерно все то, что нашло талантливое отражение в «Вампуке»[1]. Концертный репертуар их был весьма ограничен, включая, как правило, популярные арии и романсы. Типы таких певцов и уровень их исполнения весьма красочно описаны в известных книгах В. П. Шкафера и С. Ю. Левика.

Нет сомнения, что современные рядовые певцы, поющие на оперной сцене, радио или концертной эстраде, стоят на много голов выше и в смысле общего развития, и в смысле исполнительской культуры, и в отношении репертуара, обычно включающего сотни произведений самого разнообразного стиля, разных композиторов и эпох.

Говоря о советском певце-исполнителе, надо отметить, что он прежде всего является подлинно советским человеком, то есть человеком, вдохновляющимся в своем творчестве идеями построения нового общества и ясно сознающим свое место в этом общем деле. Искусство — важнейшее средство идеологического воспитания, и советский певец должен стремиться в высокой художественной форме нести в широкие массы идеи гуманизма, советского патриотизма, обогащающие духовный мир людей, развивающие лучшие человеческие качества их души. В борьбе за нового передового советского человека, человека свободного от пережитков прошлого, советскому певцу принадлежит почетное место. Именно этот жанр музыкального искусства, связанный с произнесением слова, является наиболее демократичным, доходчивым и потому обладает наибольшей силой непосредственного воздействия на массовую аудиторию.

Искусство советского певца должно быть социально направлено, глубоко, с социальных позиций раскрывать в реалистической форме содержание образа. Острое чувство современности, ясное ощущение борьбы двух идеологий — социалистической и капиталистической — никогда не должно изменять советскому исполнителю. Он не может замыкаться в свой узкий личный внутренний мир чувств, а всегда должен жить передовыми идеями нашего общества, идеями коммунизма, служения людям. Общая направленность его творчества

---

[1] «Вампука, невеста африканская, образцовая во всех отношениях опера» — комическая пародия на оперу. Музыка В. Эренберга, поставлена в театре «Кривое зеркало» в Петербурге в 1909 г.

должна соответствовать задачам социалистического общества. В. Г. Белинский писал: «Свобода творчества легко согласуется со служением современности: для этого не нужно принуждать себя... нужно только быть гражданином, сыном своего общества и своей эпохи, усвоить себе его интересы, слить свои стремления с его стремлениями,..»[1].

Все эти требования, предъявляемые к советскому певцу, — это требования метода искусства социалистического реализма, в основе которого лежит диалектический метод познания действительности. Этот метод характеризуется четкой политической направленностью и ставит высокие гуманистические цели: вызывает к жизни лучшие качества человека, способствует его духовному обогащению, воспитывает в нем светлое оптимистическое мировоззрение. Успех наших исполнителей за рубежом зависит прежде всего от того, что они несут «...прогрессивное начало, утверждают высокую этику музыки, гуманистические, жизнелюбивые идеалы, свойственные искусству социалистической эпохи»[2].

Советский певец стремится опираться в своем творчестве на высшие достижения русской школы пения, естественным продолжателем которой он является, школы правды, естественности, реализма, школы высочайшего вокального мастерства, целиком подчиненного задаче глубокого раскрытия идеи произведения; школы, в которой вокальное, драматическое, пластическое и художественное искусства слились воедино для создания правдивого сценического образа, где мастерство перевоплощения является обязательным для исполнителя. Перед советским певцом стоит задача создания правдивых, социально заостренных, ярких характеров, образов.

Советский певец призван исполнять чрезвычайно разнообразный репертуар. Современный оперный репертуар строится на лучших образцах отечественной и зарубежной классики, а также включает в себя оперы советских композиторов различных национальностей. На нашей оперной сцене идут оперы Моцарта и Бетховена, Беллини, Доницетти и Россини, Верди, Пуччини и Леонкавалло, Мейербера, Сен-Санса и Гуно, Бизе и Массне, Монюшко и Сметаны, Вагнера.

Оперы Глинки и Даргомыжского, Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского, Чайковского и Рахманинова составляют основу репертуара любого оперного театра. Прочно вошли в репертуар произведения Прокофьева, Шостаковича, Хренникова. Ставятся и новые оперы современных западных композиторов: Бриттена, Кодаи и других.

Кроме того, каждый оперный певец всегда имеет обширный

---

[1] В. Г. Белинский. «Речь о критике». Избранные сочинения. Худ. лит., М., 1948, стр. 224.

[2] В. Дельсон. Заметки об исполнительской культуре. «Советская музыка», 1963, № 8, стр. 64.

концертный репертуар, состоящий из произведений русской и зарубежной классики и произведений современных отечественных и иностранных композиторов. Если репертуар оперного певца более или менее стабилен, то певцы филармонического плана или певцы радио и телевидения поют репертуар многообразный и постоянно меняющийся. Сегодня выступление посвящено, например, старой немецкой классической музыке, Баху, Генделю или Моцарту, а завтра — Равелю и Дебюсси или советской песне. Таким образом, советский певец обязан владеть различными стилями исполнения, хорошо знать музыку различных эпох. Этого требует основная задача, стоящая перед советскими певцами, — воспитывать чувство прекрасного в широких массах советских людей, развивать и совершенствовать музыкальные способности человека на лучших образцах классической музыки и подводить к пониманию более сложного языка современных авторов.

Как указывает Д. Шостакович, наш слух «ленив», он привыкает к определенному музыкальному языку, и его необходимо развивать, чтобы оценить красоты, заключенные в современных произведениях. Один из виднейших современных американских композиторов Аарон Копланд пишет: «Не ощущать необходимости жить музыкой своего времени — *значит закрывать себе* доступ к одному из самых захватывающих переживаний, какие только может дать музыкальное искусство. Ни одна музыка не говорит нам того, что говорит нам музыка современная»[1]. Именно в сочинениях талантливых композиторов нашего времени полно и глубоко отражен внутренний мир современного человека, пульс современной жизни отражен современным музыкальным языком.

В задачу советского певца непременным элементом входит пропаганда творчества современных композиторов и приобщение широкого слушателя к пониманию их языка. Естественно, что задачи, стоящие перед советским певцом по эстетическому воспитанию трудящихся, требуют от него самого овладения всеми музыкальными богатствами прошлого и настоящего и умения их донести до слушателя в прекрасной вокальной форме, с сохранением необходимого стиля, характерного для того или иного композитора, для той или иной эпохи. Владение разнообразными стилями исполнения — необходимое требование современной исполнительской культуры.

Для того чтобы верно, в стиле донести произведение, надо быть образованным музыкантом, человеком большой общей и музыкальной культуры. Необходимо ясно представить себе внутренний мир, обстановку

---

[1] Аарон Копланд. Что нужно слушать в музыке. Изд. Макграу-Хозэбук компани, 1939, цит. по журн. «Америка» № 106, стр. 28—29.

жизни, взгляды, мировоззрение человека той эпохи. Поэтому важно хорошо знать историю, литературу, живопись, музыку разных времен, которые и служат материалом для творческого воссоздания образа. Надо знать музыку композитора, которого надлежит исполнить, основные произведения, написанные им в различных жанрах и для различных инструментов. Только постижение музыки композитора, проникновение в его внутренний мир, освоение его языка может привести к нахождению верного стиля исполнения. Для этого чрезвычайно важно, кроме того, побольше слушать исполнение крупными музыкантами музыки различных эпох, так как они отчетливо доносят нам тот стиль, которого требует от исполнителя композитор. Однако исполнение в нужном стиле не есть формальное и рабское изображение того, что написал композитор в форме нотных знаков. «...Именно между строк таится — в литературе, как и в музыке, — душа произведения искусства», — пишет великий пианист Иосиф Гофман[1]. Понятие стиля нельзя сводить к этнографической верности исполнения, «...гораздо важнее воздать должное самому произведению, нежели рабски придерживаться концепции автора»,[2] — отмечает он далее.

И. Гофман считает, что произведение искусства достаточно широко, чтобы объять бесчисленные и противоречивые интерпретации, не теряя присущую ему правду. Однако: «Индивидуальность у солиста — несомненно, большое достоинство, но только если она остается в границах должного уважения к композитору данного произведения»[3].

Исполнитель может подчеркнуть в произведении различные черты, свойственные данному композитору. Конечно, каждый исполнитель выделяет прежде всего то, что ему близко, важно, что отвечает его внутренним устремлениям, человеческим, артистическим, социальным. Потому исполнение большого артиста всегда несет с собою его собственный *особый почерк*, в котором выражается личное отношение исполнителя к произведению, его художественный вкус, его мировоззрение, его собственное «я».

Таким образом, чувство стиля у талантливого артиста обязательно включает *личное отношение к исполняемому*, что и придает исполнению оригинальность, рождает новую художественную ценность — своеобразную и убедительную интерпретацию. У малоодаренных исполнителей, которые не чувствуют стиля, у недостаточно культурных артистов часто наблюдается формальное выпевание слов и нот без вскрытия тех художественных богатств, которые заложены в произведении. В лучшем случае такие исполнители более или менее

---

[1] Иосиф Гофман. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., Музгиз, 1961, стр. 32.
[2] Там же, стр. 33.
[3] Там же, стр. 201.

удачно копируют хорошие образцы, пользуются готовыми формами, штампами. Естественно, что это исполнение не является художественно убедительным и полноценным. В другом случае они вносят свое «я» таким образом, что искажают замысел автора, не чувствуя стиля, характера произведения, не понимая тех чувств, которые волновали поэта — автора текста, и композитора, переведшего их на язык звуков. Они вносят в исполнение только свои чувства, свое часто весьма мелкое и неинтересное «я». Таких певцов называют безвкусными, их исполнение не обогащает слушателя, не раскрывает ему тех красот, той эстетической ценности, которую всегда несут произведения талантливых композиторов.

Прекрасные образцы правды в искусстве, чуткого и глубокого исполнения произведений различного стиля показывают нам выдающиеся отечественные певцы, певцы большой культуры и исполнительского мастерства. Такие исполнители, как Н. Шпиллер, Г. Виноградов, С. Лемешев, Б. Гмыря, И. Петров, З. Долуханова, Г. Вишневская, И. Архипова, С. Шапошников, П. Лисициан и ряд других, могут служить примерами отличного владения чувством стиля, столь необходимого каждому советскому певцу. Незабываемы камерные концерты таких больших музыкантов, как А. Доливо — М. Мирзоева, Н. Шпиллер — Л. Оборин, Н. Дорлиак — С. Рихтер, Г. Вишневская — М. Ростропович — замечательные образцы высокохудожественного исполнения произведений различных стилей и жанров, всегда своеобразные и убедительные по интерпретации.

Н. Рождественская справедливо отметила, что концерты таких талантливых исполнителей, как Зои Лодий и Анатолия Доливо, были необычно ценны, как в отношении редкого репертуара, который они включали в свои программы, так и в смысле мастерства его художественного воплощения. «Это же были университеты не только для профессионалов, но и для самого широкого круга слушателей»[1].

На таких лучших исполнителей и должен равняться молодой советский певец. Он должен стараться быть высокоэрудированным музыкантом, мыслящим исполнителем, с ясным исполнительским кредо, определяющимся его художественными вкусами, его мировоззрением. Певец обязан ясно понимать то, что он хочет сказать своим исполнением, и быть уверенным в том, что его интерпретация соответствует замыслу автора, раскрывает его в наилучшей, убедительной и высокохудожественной форме.

Соответственно с этими высокими и сложными художественно-исполнительскими задачами стоят и чисто вокально-технические требования. Певец не может одним и тем же

[1] Н. Рождественская. Незаслуженно забытый жанр. «Советская культура», 1964, 8 октября.

звуком петь. произведения Генделя, Беллини, Мусоргского, Пуччини, Прокофьева. Поэтому ему необходимо научиться не только формально правильной красивой кантилене и технике беглости, которых ему может быть достаточно для исполнения, например, опер Беллини и Доницетти, не только умению петь эмоционально насыщенным звуком, поднимающимся на кульминационных взлетах к верхним звукам диапазона, без чего невозможно, например, исполнение опер Пуччини и Леонкавалло, но и тонкой психологической окраске тембра, владению естественным словом в пении, т. е. тем синтезом слова и певческого звука, которым необходимо владеть для исполнения произведений русской и советской классики.

В кратких словах трудно выразить все многообразие требований, которые предъявляет современный репертуар к вокальной технике и общему облику исполнителя. Мы хотели бы подчеркнуть лишь, что эти требования значительно более многогранны и более сложны, чем те, что стояли перед певцами начала нашего века.

Советский певец мыслится как инициативный исполнитель подлинно творчески подходящий к своей работе, никогда не останавливающийся на достигнутом, постоянно совершенствующийся, повышающий свое мастерство. Увлеченность и исключительная преданность любимому искусству — неотъемлемое качество советского певца. Б. Асафьев очень метко сказал: «Только тот, кто поистине одержим стихией искусства и насыщен им, имеет нравственное право развивать восприятие искусства в других»[1]. Эти черты всегда были присущи выдающимся отечественным певцам, чьи имена составляют гордость русской школы пения.

Все сказанное о советском певце накладывает на обучающегося пению чрезвычайно большие обязательства и требует полной отдачи всех его сил и способностей для достижения высокой цели — стать советским музыкантом-исполнителем, достойным продолжателем великих традиций русской школы пения. Молодым советским певцам необходимо успеть за сравнительно короткий период учебы не только освоить технологические премудрости вокала, но, главное внимание обратить на развитие музыкально-артистических способностей, на то, чтобы под руководством своего педагога пройти основной репертуар, познакомиться с исполнением произведений различного стиля.

Никакие серьезные успехи в искусстве невозможны без исключительной активности со стороны обучающегося в отношении развития своих вокально-артистических и музыкальных способностей, без строгой творческой дисциплины.

---

[1] И. Глебов (Б. Асафьев). Семена просвещения. «Жизнь искусства», Л., 1926, № 332.

Не следует думать, что успех в воспитании полноценного советского певца целиком сводится к умению педагога. Несомненно, значение педагога в процессе воспитания является определяющим, однако никакой педагог не сможет помочь певцу, не обладающему необходимой активностью, целеустремленностью, певцу ленивому и малоинициативному даже при наличии у него формального комплекса необходимых способностей — музыкальности, сценических данных и голоса. Для того чтобы стать настоящим певцом-артистом, от учащегося требуется исключительная любовь к этому виду деятельности, предельная увлеченность им, страстность, воля в выполнении поставленных задач, то есть целый комплекс личных качеств.

Заключение

Советский певец — это и воспитатель эстетичесих вкусов советского человека и, что прежде всего, борец на идеологическом фронте. Продолжая традиции русской вокальной школы пения, он несет в массы свое реалистическое искусство. Однако это искусство должно быть не только реалистическим, но и социально направленным, должно служить основной цели построения нового коммунистического общества. Советский певец — это человек широкого кругозора, большой общей культуры, хорошо знающий и великое музыкальное наследие прошлого и современную музыку. Острое чувство современности — неотъемлемое качество советского певца. Он обязан быть пропагандистом советской музыки. Владение широким репертуаром, высокая исполнительская культура, знание стилей, отличная вокально-техническая оснащенность — необходимые качества советского певца. Эти высокие требования, предъявляемые к советскому певцу, ставят перед обучающимися сложные задачи, решение которых требует от них исключительной активности, страстности и жертвенного отношения к своему делу.

4. ЗАДАЧИ СОВЕТСКОГО ПЕДАГОГА И ТРЕБОВАНИЯ, ПРЕДЪЯВЛЯЕМЫЕ К НЕМУ

Советская вокальная педагогика исходит прежде всего из общих задач советской педагогики. А. И. Каиров в своей книге «Педагогика» определяет советскую педагогику как «науку о коммунистическом воспитании подрастающего поколения в условиях социалистического общества». Под коммунистическим воспитанием понимается широкое и всестороннее воспитание личности. Советский певец должен быть гармонически развитым, поэтому в задачи воспитания певца входит

не только овладение необходимыми профессиональными качествами, но и овладение научным марксистско-ленинским мировоззрением, и эстетическое воспитание личности, и физическое воспитание, и привитие правил коммунистической морали, и развитие черт характера, типичных для нового человека, а также развитие всех его умственных сил и способностей.

Подготовка молодого певца включает в себя как задачи образования, т. е. вооружение необходимыми знаниями, умениями, навыками, сообщение ему необходимых сведений из различных дисциплин, развитие его умственных и музыкально-артистических способностей, так и воспитательные задачи. В процессе обучения, т. е. путем систематической работы с учеником, педагог не только передает ему необходимые знания, но и воспитывает его как личность: формирует его мировоззрение, в частности эстетическое, направляет развитие его интеллекта, участвует в формировании его характера, прививает ему общую и музыкальную культуру и т. п.

Конечно, воспитательные задачи, как и задачи профессионального обучения в системе музыкального училища или консерватории, которые лежат на педагоге по сольному пению, идут рука об руку с воспитательной силой коллектива учебного заведения, со всей системой воспитания и обучения в музыкальном учебном заведении. Все же роль вокального педагога в вопросе воспитания ученика является основной.

Педагог по специальности всегда является одним из самых больших авторитетов для ученика. Без авторитетности невозможны успешные занятия. Поскольку контакт с педагогом почти ежедневный, сила его воспитательного воздействия на ученика является ведущей.

На первом месте среди воспитательных задач, которые стоят перед педагогом-вокалистом, является формирование в ученике качеств советского человека. Педагог призван воспитывать в ученике скромность, уважение к коллективу, правильное понимание своего места в искусстве, развивать такие качества, как принципиальность, честность, дисциплинированность, как чувство ответственности перед коллективом и перед государством в целом. Надо всячески поддерживать чувство товарищества, не допуская столь распространенного среди учащихся критиканства. До сих пор мы, к сожалению, еще встречаемся с проявлениями эгоизма, неоправданного самомнения, зазнайства среди наших талантливых учеников. Некоторые из них плохо уживаются с коллективом, переоценивают свой талант, замыкаются в себе, используют учебное заведение в узко профессиональных или эгоистических целях, желая получить диплом и не считаясь с интересами советского общества в целом. В задачу педагога по специальности входит непримиримая борьба с самыми элементарными проявлениями указанных качеств. Нельзя допустить их развития, нельзя

попустительствовать проявлению качеств личности, противоречащих представлению о советском человеке.

Педагог должен стремиться глубоко изучить своего ученика. Для этого мало знать, каков он как певец и музыкант на уроке. Необходимо знать, что он представляет собою как личность, вне стен класса и даже вне стен учебного заведения. Его моральный облик, внутренний мир, линия поведения в жизни должны быть известны педагогу, чтобы оказать на них направляющее воздействие.

Естественно, что для этого мало встреч с учениками в классе, необходимо более широкое общение, а также постоянное внимание к поведению его в коллективе. Следует всегда внимательно следить за отношением ученика к занятиям по другим дисциплинам, за отношением его к общественным обязанностям, за активностью в общественной жизни. Во всем этом проявляются те стержневые качества его личности, которые следует направлять систематическим воспитанием в нужную сторону, борясь с одними качествами и вызывая к жизни недостающие или помогая развиться нужным, но плохо выраженным.

Надо знать круг интересов ученика, направленность его личности, особенности темперамента и характера. Поэтому вокальный педагог обязан быть в определенной степени психологом: наблюдать и подмечать достоинства и недостатки психологического склада ученика, быть вдумчивым в отношении выбора метода воспитательного воздействия. Советский педагог должен не только владеть своей специальностью, т. е. быть певцом-музыкантом и уметь это передать ученику, но и быть передовым советским человеком, активным строителем нового общества. Никакие беседы с учеником, никакие убеждения и примеры не будут так действенны, как личный пример педагога. Если сам педагог проявляет себя активным, целеустремленным, идейным человеком, стоящим в курсе современных событий, задач, стоящих перед страной, если он на своем участке, в своей деятельности выявляет принципиальное отношение к тем или иным явлениям, не мирится с недостатками, показывает образцы коммунистического отношения к труду, то воздействие такого педагога на формирование личности ученика как советского гражданина будет велика. Если даже весьма опытный и квалифицированный педагог проявит себя в педагогическом процессе малодисциплинированным, безинициативным, мало заинтересованным судьбою ученика, сторонящимся общественных интересов, будет показывать узкий общий и политический кругозор, — он не сможет справиться с задачей воспитания советского певца.

Острое чувство современности и ясное понимание задач советской педагогики — необходимое качество советского педагога-вокалиста.

Поэтому каждый педагог обязан постоянно повышать свой идейно-политический и эстетический уровень, должен активно участвовать в общественной жизни, быть в курсе всего нового, передового в искусстве, науке, в смежных с музыкой и пением дисциплинах.

Одним из важнейших педагогических качеств является глубокая заинтересованность в каждом ученике, преданность и любовь к своей профессии. Только тогда легко налаживается контакт с учеником, когда он чувствует постоянное, неослабевающее к нему внимание, чуткое желание помочь ему стать певцом, выработать необходимые для этого качества. Эта заинтересованность педагога судьбой ученика заставляет его постоянно думать о пути, которым следует вести каждого из них, постоянно анализировать их недостатки, искать приемов к их исправлению. Постоянное беспокойство и чувство ответственности за взятое на себя обязательство и перед учеником и перед обществом является побудительной силой, заставляющей педагога постоянно искать новых путей, лучших приемов, повышать свой педагогический уровень. Чувство ответственности, заставляет его искать в книгах и в практике ответа на вопросы, связанные с воспитанием каждого ученика. Равнодушие, малая заинтересованность в судьбе ученика не могут быть терпимы в педагогике. Как только ослабевает заинтересованность педагога в судьбе ученика, тотчас начинает нарушаться контакт.

Настоящий педагог постоянно думает о судьбе своих учеников. В свободное время он подбирает для них репертуар, составляет упражнения, думает об их быте, поведении, подыскивает литературные и художественные произведения, которые могли бы помочь в воспитании у них вкуса, или просто полезные им книги в смысле общего развития и формирования мировоззрения. Надо сказать, что большинство советских вокальных педагогов — энтузиасты своего дела, бескорыстно отдающие много времени своим ученикам. Эти педагоги показывают примеры истинно коммунистического отношения к труду. Поэтому часто отношения между педагогом и учеником напоминают родственные.

Исключительно большую роль должен сыграть педагог в воспитании эстетического мировоззрения своего ученика, в развитии чувства прекрасного. Необходимо руководить формированием вкуса учеников. Это касается не только развития чувства музыки, приобщения к пониманию музыкального языка, но и к овладению чувством прекрасного вообще. Прекрасное заключено не только в искусстве, но и в природе, в обществе. Умение видеть внутреннюю красоту человека, красоту идеи, красоту подвига, умение видеть прекрасное в различных проявлениях деятельности человека, как и в природе, зависит от развития в человеке чувства прекрасного. Чувство прекрасного обогащает человека. Люди стремятся к тому, что прекрасно.

Подбор художественной литературы, посещение выставок художников, спектаклей драматических и оперных театров совместно с учениками, особенно совместное посещение концертов и живое обсуждение виденного — лучшее средство воспитания вкуса учеников. Совместные посещения симфонических и камерных концертов особенно важны, так как позволяют более конкретно и наглядно анализировать как особенности исполнения: манеру интерпретации, технические приемы и т .п., так и музыку композитора.

Тем более это относится к концертам певцов и оперным спектаклям, где имеется возможность давать оценку и общей постановке, режиссерской и дирижерской трактовке произведения, и профессионализму отдельных исполнителей. Весьма важен анализ особенностей интерпретации того или иного исполнителя и подробный разбор вокально-технических элементов. Анализ вокальной техники певца при совместном слушании концерта педагогом и учеником — чрезвычайно полезен, так как он не только воспитывает вокальный слух молодого певца, но и помогает ему глубже понять требования своего педагога и лучше осознать ошибки своей технологии пения.

Чрезвычайно большую пользу приносят постоянные прослушивания звукозаписи исполнения великих певцов прошлого и настоящего, лучших представителей русской, итальянской и других школ. Анализ вокальной технологии, стиль исполнения музыки различных авторов, особенности исполнительского стиля и вокальной технологии различных национальных школ пения — все это чрезвычайно развивает вкус ученика, расширяет его кругозор, способствует формированию эстетического мировоззрения, воспитывает понятие о вокальном идеале. Такое живое общение педагога с учеником, обмен мнениями по только что прослушанному исполнению — в высшей степени полезное дело. При этом важно предоставить инициативу критики ученику, требуя обоснования высказываемых суждений. Мало сказать — исполнение нравится или не нравится, хорошо или плохо, но важно добиться от ученика определения — почему хорошо, почему плохо. Активность ученика в этом анализе помогает его эстетическому развитию, учит анализировать и формулировать свои наблюдения.

В развитии эстетического чувства большое значение имеет репертуар, на котором строится воспитание ученика в классе по специальности. Этот репертуар должен основываться на лучших классических образцах музыки прошлого и настоящего. Надо учить молодого певца отличать высокохудожественные произведения от малоталантливых. Репертуар, который ученик проходит в классе педагога по специальности, и тот, который проходят другие ученики этого класса, повторяясь многократно из урока к уроку, хорошо фиксируется памятью и входит в его активный репертуарный багаж.

Особое внимание следует уделять современности. Надо обязательно включать в репертуар ученика сочинения современных авторов, приучать его вслушиваться в новый круг музыкальных интонаций. Необходимо следить за тем, чтобы он читал советскую литературу, знакомился со стихами современных поэтов. Ведь в стихах в поэтической форме оживают интонации современного языка, обороты речи, живой язык сегодняшнего дня. Строй современного стиха, его ритм, ударения, его музыкальная структура — все это отражает пульс современной жизни, характер чувств, настроений — все мироощущение человека нашей эпохи. Особенно важно читать отдельно от музыки поэтические тексты вокальных произведений современных композиторов. Необходимо усвоить тот язык, те интонационные обороты, почувствовать те образы, которые вызвали к жизни музыкальные мысли композитора. Это тем более необходимо, что советская вокальная литература, продолжая великие традиции Даргомыжского, Мусоргского, главным образом строится на декламационном и декламационно-ариозном пении, где интонации речи и мелодическая линия органически тесно связаны. Поэтому в исполнении произведений современных авторов особенно выразительно и осмысленно должны звучать слова. Умение достигать органического слияния интонаций живого слова и отличного вокала — обязательное качество современного певца. На развитие этого синтеза должно быть постоянно направлено внимание педагога.

В вокальных произведениях талантливых современных авторов живут образы сегодняшнего дня, переживания и чувства человека нашей эпохи, человека — строителя нового общества. Эти образы и чувства очень близки современному исполнителю. Но если язык и музыка поэтического текста сравнительно легко доходят до певца, то музыкальный язык композитора в силу консерватизма нашего слуха — значительно более трудно усваивается. Здесь требуется значительная работа, определенное напряжение, усилие, чтобы проникнуться строем новых интонационных и гармонических оборотов, чтобы преодолеть инертность слуха, привычную логику движения мелодии и смены гармонических оборотов. Непривычные для уха произведения новых авторов кажутся молодым певцам неоправданно сложными, нелогичными по структуре, по гармонизации. Однако по мере впевания и освоения, если композитор талантлив, эти произведения начинают нравиться, доставлять удовольствие. Поэтому не следует смущаться тем обстоятельством, что иногда молодые певцы встречают такой репертуар «в штыки», разучивают его с неохотой. Нужна настойчивая систематическая работа педагога над воспитанием в молодом певце чувства нового, умение заразить его этим новым, раскрыть перед ним ту эстетическую ценность, которую несут произведения современных авторов.

Разумеется мы говорим здесь о композиторах и поэтах, которые умеют чутко слушать биение современной жизни и передавать его в своих произведениях. Несомненно, что образы и весь строй чувств, которые несут такие произведения, несравненно ближе современному молодому певцу, чем, скажем, мир чувств, переданных в вокальном цикле Шумана «Любовь поэта» или в циклах песен Шуберта «Любовь мельника» и «Зимний путь», в «Титулярном советнике» и «Червяке» Даргомыжского, песнях Глинки. Именно консерватизм слуха и боязнь вокальных трудностей — причина пассивности большинства молодых певцов в отношении современной музыки с ее сложным языком. Эти моменты служат препятствием к быстрому и широкому освоению произведений современных композиторов. Вокальный педагог призван по возможности преодолевать этот разрыв между современной музыкой и традиционным классическим воспитанием слуха и техники молодых певцов.

Естественно, что задачи эстетического воспитания ученика предъявляют большие требования и к самому педагогу. Он должен стремиться быть широкообразованным музыкантом, иметь хороший вкус, хорошо знать искусство вообще, отлично знать вокальную литературу, творчество современных композиторов. Очень важно, чтобы ученик видел постоянную работу своего педагога над расширением знаний, интерес к новой музыке, живописи, литературе, работу над освоением новых вокальных произведений.

Развивая в ученике чувство прекрасного, совершенствуя его музыкальные способности, воспитывая чувство музыки, надо одновременно воспитывать в нем певца — продолжателя лучших традиций русской национальной школы пения. Молодой советский певец не может ясно не ощущать те национальные корни, которые питают всю русскую музыку и русский исполнительский стиль. Об особенностях русской школы пения мы уже говорили. Здесь же лишь укажем на необходимость для вокального педагога направить воспитание ученика в сторону охвата основных исполнительских принципов русской школы пения. Надо, чтобы в результате педагогического воздействия был сформирован певец — достойный приемник выдающихся исполнителей прошлого, который мог бы встать в единый строй с лучшими певцами настоящего времени. Для этого необходимо постепенно пройти с ним произведения всех основных русских композиторов-классиков, требуя исполнения, соответствующего замыслу автора и стилю русской школы пения. Необходимо включать в репертуар и вдумчиво работать над освоением исполнительского стиля разнообразных по характеру русских народных песен, а также песен других народов. Русская песня — большой помощник в выработке и освоении исполнительского стиля руских певцов. Грамофонные записи, как и живое исполнение талантливыми русскими певцами образцов русской музы-

ки, позволяет ясно ощутить особенности русской школы пения и проанализировать вокально-технические приемы, которыми пользуются выдающиеся русские певцы в воплощении образа. Педагог, не понимающий прогрессивного характера русской вокальной культуры, ее самобытности, самостоятельности, ее идейно-художественных преимуществ, не должен воспитывать советского певца.

В задачу вокального педагога входит разбудить в ученике творческое начало, вызвать к жизни его личное отношение к исполняемому. Необходимо не только воспитывать любовь к пению, но и к процессу самостоятельной работы над произведением. Очень верно отметил Я. И. Мильштейн: «Недостаточно готовить только хороших профессионалов, надо воспитывать художников, умеющих самостоятельно работать и, главное, самостоятельно мыслить. Скажем честно: молодых исполнителей, которые трогают наше воображение, заставляют себя слушать, — не много» [1]. Он писал это в отношении молодых пианистов, но это в равной степени можно отнести и к молодым певцам, которые часто не ищут своего пути в искусстве, своего отношения к произведению, а пользуются готовыми образцами исполнения. Во многом здесь вина педагога, не сумевшего развить в ученике творческого отношения к исполняемому, не научившего его самостоятельно мыслить, самостоятельно работать над произведением, не разбудившего в нем художественного чувства и настойчивого стремления к совершенству.

Педагогу не следует заниматься натаскиванием ученика, не нужно идти путем непререкаемых требований трактовать так, а не иначе, он должен развивать творческую фантазию у самого ученика путем подсказа, наталкивания, показа возможных вариантов исполнения. Главное — учить подходу к произведению, показывать, как следует над ним работать, чтобы исполнение было убедительным, верным. Надо всячески поддерживать проявления самостоятельности в трактовке произведений у ученика, направляя, поправляя, но никогда не довлея над ним. Эти ростки самостоятельности надо бережно охранять, давать им развиваться, даже мирясь иногда с тем, что они не совсем верны в смысле выражения идеи или стиля. Спугнуть раскрывающееся в ученике собственное «я», подавить его — легко, а вызвать к жизни — очень трудно. Большую роль в развитии творческого отношения к трактовке произведения может сыграть система К. С. Станиславского — в применении к музыке. Нахождение зерна роли, сверхзадачи, развитие творческого воображения, действие в конкретных предлагаемых обстоятельствах, живое видение того, о чем поет певец, — все это

---

[1] Я. И. Мильштейн. Истоки артистизма и мастерства. «Советская культура», 1964, 13 октября.

будит творческую фантазию, обогащает певца, дает ему возможность проявить свое отношение к исполняемому.

Развитие навыков самостоятельной работы над произведением и воспитание своего личного отношения к произведению у ученика — закладывает основы самостоятельности творческого почерка молодого исполнителя. Важно, чтобы ученик не повторил своего учителя или какого-либо любимого певца, а имел свой самостоятельный стиль исполнения, свой творческий почерк. Надо стремиться воспитывать высокообразованного певца, мыслящего, убежденного в том, что он хочет сказать своим исполнением, своей трактовкой.

Очень важно воспитать в ученике сознание необходимости постоянного совершенствования и бесконечной возможности этого совершенствования в искусстве. Исполнитель-творец не может останавливаться на достигнутом. Выдающиеся певцы прошлого и настоящего, на которых должен равняться молодой певец, показывают нам образцы никогда не прекращающего совершенствования. Для этого мало приводить убедительные примеры из биографий выдающихся певцов, хотя они и весьма поучительны, необходимо время от времени, на новом этапе творческого и вокально-технического развития, снова брать в работу пройденные в классе произведения. Обычно ученик сам чувствует при исполнении пройденных ранее произведений, насколько он продвинулся вперед, развился как музыкант и певец. Эта личная практика певца убеждает его больше, чем любые примеры. Естественно, что при работе над ранее пройденными произведениями педагог обязан предъявлять к исполнению более строгие требования как исполнительского, так и вокально-технического характера.

Всю систему работы в классе педагога следует строить так, чтобы приучать молодого певца к систематической ежедневной работе над голосом и над расширением репертуара. Только постоянная целенаправленная работа, огромная воля и настойчивость могут привести молодого певца к успеху. Надо внушить ученику мысль и подкрепить ее примерами из жизни, что тот, кто перестает работать, застывает на месте, ему нечего делать в искусстве. Если заниматься искусством — то надо отдавать ему всю жизнь, всю энергию, все силы, либо — вовсе не заниматься им. Это положение должно проходить красной нитью через все обучение певца.

Все сказанное выше предъявляет к педагогу высокие требования как в смысле его морально-политического облика, так и в отношении общей и музыкальной культуры, эрудиции в вопросах вокала и, наконец, в отношении личных качеств.

Роль личности педагога в воспитании молодого певца трудно переоценить. Знаменитый русский педагог К. Л. Ушинский писал, что «...влияние личности воспитателя на молодую душу составляет ту воспитательную силу, которую нельзя за-

менить ни учебниками, ни моральными сентенциями, ни системой наказаний и поощрений»[1]. Каждый педагог должен ясно представить себе то воздействие, которое он оказывает на ученика как личность и поэтому должен строго, с большой ответственностью относиться к своим взаимоотношениям с учеником. То, что может быть еще допустимо в общении с близкими и друзьями, часто является нежелательным и вредным в классе. Педагог, желая наладить контакт с учеником, входя в детали его жизни, не должен, однако, допускать приятельских отношений с учеником — это неминуемо ведет к частичной потере дисциплины, к некоторому снижению тонуса в работе, к незаметной потере авторитета. Необходимо ясно ощущать ту грань в своих отношениях с учеником, через которую никогда не следует переступать, оставаясь для него старшим товарищем, другом, авторитетным в жизненных и творческих вопросах.

Прекрасный пример в этом смысле подавала А. В. Неждановa[2]. Она умело сочетала высокую требовательность, дисциплину в классе, атмосферу большого творческого горения, по накалу близкую к выступлению на сцене, с мягкостью, доброжелательностью, большой заинтересованностью делами и жизнью каждого ученика вне класса. Ученики в ней видели высший художественный авторитет, строгого, взыскательного художника и самого близкого человека-друга в жизненных и творческих делах.

Авторитет многих педагогов зиждется на большом и славном творческом имени. Однако быть большим певцом, артистом еще не означает уметь преподавать. История и современная практика давно установили, что далеко не все певцы могут успешно заниматься педагогической деятельностью. И никакой авторитет крупного певца, большого мастера сцены не спасет его как педагога, если он не справляется с задачами, ставящимися перед ним индивидуальностью ученика. Так, многие крупнейшие певцы прошлого и настоящего не могли удачно проявить себя на педагогическом поприще. Другие просто отказывались заниматься педагогической деятельностью, не находя в себе специальных знаний, педагогической интуиции и любви к педагогическому делу. Многие крупные певцы считают вокальную специальность столь специфичной, столь индивидуальной, что, в совершенстве владея своим голосовым аппаратом, не считают возможным браться за воспитание голоса другого человека.

Действительно, обучение пению требует специальных способностей, специальных знаний, особой подготовки и, как во всякой деятельности, — особой любви к этой профессии. Но несомненно

---

[1] К. Д. Ушинский. Избранные педагогические сочинения. Учпедгиз, М., 1945, стр. 44.

[2] В. Подольская. А. В. Нежданова и ее ученики. М., Музгиз, 1960, Л. Дмитриев. Нежданова-педагог. В сборнике «А. В. Нежданова», М., «Искусство», 1967. (готовится к печати).

является прочным положение, когда выдающиеся исполнители, большие художники — носители лучших традиций отечественной школы пения, не передают молодому поколению тот огромный творческий багаж, который они несут в себе. Многие из них не только не преподают, но и не обобщают своего практического певческого опыта, не оставляют нам письменных памятников, эпистолярного наследия, воспоминаний, статей. Уходя из жизни, они оставляют нам лишь славное имя да воспоминания современников, описывающих их пение и игру. Правда, со времени широкого внедрения звукозаписи, нам остаются звуковые памятники их исполнения. Однако внутреннее творческое кредо этих певцов, их эстетические и вокально-технические взгляды, принципы работы — все это пропадает, а могло бы явиться чрезвычайно важным материалом для науки о вокальном искусстве, поучительным для молодого поколения певцов. С каким удивительным интересом и пользой, например, читаются воспоминания В. Шкафера и С. Левика, и как мало таких полезных книг!

Несомненно, большим уроном для советского вокального искусства является положение, когда многие певцы, определявшие в недавнем прошлом художественное лицо лучших театров страны, не участвуют в воспитании молодого поколения певцов. Можно себе легко представить ту пользу, которую могли бы принести такие выдающиеся певцы, как В. Барсова, И. Козловский, Е. Степанова, Б. Евлахов, Н. Ханаев и многие другие, не включившиеся в педагогическую деятельность. Конечно, голосовой аппарат выдающегося певца имеет большие особенности, и многим из них не приходилось сталкиваться с теми сложностями, которые встают перед рядовыми учениками, но это не причина, чтобы отказываться целиком от педагогической деятельности. Не полезнее ли приобрести необходимые теоретические знания, освоить то богатство, которое накопила вокальная педагогика за многие сотни лет своего существования? Думается, что в этом случае советское вокальное искусство много бы выиграло.

Великий композитор Н. А. Римский-Корсаков, будучи профессором консерватории, без смущения сел за парту вместе со студентами, чтобы освоить те профессиональные элементы, которых ему недоставало. Невольно хочется привести слова, сказанные Наполеоном Бонапартом по поводу работы Петра Великого плотником с Заандеме, в Голландии: «Для истинно великого ничто не является малым» [1].

Богатство личного творческого опыта и та большая музыкальная культура, которой обладают крупные певцы, должна

[1] Слова, написанные Наполеоном Бонапартом в книге отзывов о посещении домика Петра I в Заандеме в Голландии. Цит. по статье: Ю. Авербах «Достойные удивления». Журнал «Знание — сила», № 4, 1966, стр. 47.

сочетаться с хорошей теоретической подготовкой, с владением научными данными о голосе и его развитии. Все это, вместе с желанием принести пользу молодому поколению, дало бы отечественной педагогике кадры замечательных педагогов. Роль книги, в которой обобщаются научные знания о голосе, достижения педагогики прошлого, где суммируются принципы воспитания певцов и подвергаются анализу методические приемы педагогов, где даются знания о деятельности человеческого организма, могла бы быть в этом деле весьма значительна. Книга — большое подспорье в овладении профессией педагога. Она призвана освещать и дополнять практические знания вокала.

Тем комплексом данных, которым должен стремиться обладать советский вокальный педагог, певцы-практики обычно владеют лишь частично, и страдает, конечно, прежде всего, теоретическая сторона.

Преподаватель, пользующийся только своим личным практическим певческим опытом, отдающийся исключительно педагогической интуиции, — в наше время совершенно недопустим. Советский вокальный педагог обязан стремиться использовать в своей практической деятельности все знания, накопленные по голосообразованию, он должен базироваться в своей деятельности на данных науки, уметь теоретически осмыслить, подкрепить наукой свой практический опыт. Время чистых эмпириков в наш век бурного развития науки уходит. Передовой советский педагог мыслится не только как широкообразованный музыкант, владеющий педагогическим мастерством, но и как теоретически грамотный человек, стоящий на уровне современных знаний о голосе и его воспитании. Именно поэтому современные программы консерваторий факультативно включают в себя курс «Основы вокальной методики», где студенты-вокалисты получают основные теоретические сведения о голосе и его развитии. Именно поэтому в нагрузку педагога консерватории или другого музыкального высшего учебного заведения обязательно входит не только практика работы с учеником, но и научная работа, т. е. теоретическое обобщение практического опыта. Сочетание науки и практики — непременное требование к педагогу в любой специальности, и советский вокальный педагог не может быть тут исключением. Сложность вопроса в том, что наука быстро развивается, и тот уровень теоретических знаний, который получил певец, когда он учился (да и получил ли он его?), оказывается совершенно недостаточным к тому времени, когда он приходит после окончания певческой карьеры к педагогике. Многие хорошие певцы обладали от природы столь совершенными голосами, что пришли в искусство, минуя консерваторское обучение. Естественно, что теоретическая подготовка таких певцов недостаточна для преподавательской деятельности.

Между тем в наше время студент, как правило, не удовлетворяется принципом «пой так, как требую я, показываю я». Он хочет понять, почему к нему предъявляются те или иные требования, с чем связаны и чем объясняются те или иные качества его голоса, недостатки и т. п. Современный педагог обязан уметь грамотно ответить ученику на основные вопросы, связанные с голосом и его воспитанием. Он обязан быть на уровне науки о голосе сегодняшнего дня.

То, что в давние времена и без глубоких знаний о голосе педагоги выпускали из своих классов хороших певцов, — явление вполне естественное. Никто не отрицает важность педагогического таланта, интуиции и многолетнего опыта в воспитании певцов. Однако педагоги прошлого, целиком стоявшие на чисто эмпирическом пути, по выражению известного в прошлом певца К. Михайлова-Стояна «...напоминают собою первобытных мореплавателей, пускавшихся в открытое море без компаса, а потому всегда рисковавших подойти не к тому берегу, к какому стремились»[1]. Их удачи были случайными. Часто их методы сбивали учеников с важной естественной дороги и приводили к гибели голоса. О таких профессорах хорошо написал известный певец, педагог и автор книги «Вокальное искусство» К. И. Кржижановский, в течение более десяти лет изучавший методику преподавания вокального искусства у лучших отечественных и заграничных певцов: «Я за все время не встретил профессора пения, который мог бы удовлетворительно ответить на занимающий ученика вопрос; я не встретил учителя, который мог бы пытливого ученика заставить верить себе силой своих глубоких познаний, умением изложить эти познания в удобопонятной форме и поддержать их убедительными доказательствами»[2]. Естественно, что такое положение не может быть терпимо в настоящее время.

Несмотря на многообразие методических приемов и взглядов на методику воспитания певца, общие закономерности развития певца и его голоса едины и находят свое объяснение с точки зрения современной физиологической науки. Певческий голос — одна из функций организма, достаточно изученных с точки зрения физиологии, акустики, чтобы объяснить многие особенности звучания голоса у ученика, и найти разумный подход к выбору пути его совершенствования.

Советский вокальный педагог в своей деятельности стремится рассматривать действительность, и в частности, явления голосообразования, с диалектических позиций, т. е. в развитии, в изменении, а не как нечто данное, застывшее, неизменное. Голос — это постоянная борьба нового со старым. В этом развитии постепенное накопление количественных изме-

---

[1] К. Михайлов-Стоян Законы вокальности. М., 1912, стр. 4.
[2] К. И. Кржижановский. Вокальное искусство. М., 1909, стр. 41.

нений приводит к новому качеству, что, кстати, чрезвычайно демонстративно у певцов, когда под влиянием систематических упражнений голос в один прекрасный день начинает звучать совершенно иначе, в новом качестве. Наконец, голос у певца нельзя рассматривать изолированно от условий, в которых он развивался. Его надо брать во взаимосвязи с различными факторами. Владение диалектическим методом и умение его применить в практике вокальной педагогики — непременное качество советского педагога-вокалиста.

Наконец, вокальный педагог мыслится как человек, обладающий педагогическим даром, умением правильно решать конкретные задачи, ставящиеся индивидуальными качествами ученика, иметь педагогическую интуицию, опыт. Он обязан быть знатоком своего дела.

Сложность вокально-педагогического дела заключается в том, что, кроме всего, о чем говорилось выше, перед педагогом встает задача формирования профессионального, технически совершенного голоса. Для этого одновременно с воспитанием музыкально-исполнительских качеств педагог много времени, иногда несколько лет, тратит на создание исполнительского аппарата — «инструмента» певца. Это принципиальное отличие от музыкантов-инструменталистов требует от педагога выраженного педагогического таланта, интуиции, опирающихся на глубокие знания теории и практики вокальной педагогики.

Педагогические кадры вокальная педагогика черпает как из среды певцов, окончивших свой творческий путь на сцене, так и из лиц, специально посвятивших себя педагогической деятельности, для которых исполнительская деятельность не являлась в жизни ведущей. Практика показывает, что для того чтобы хорошо преподавать пение, не обязательно быть в прошлом большим певцом с уникальным голосом. Скорее наоборот. Тот, кто имел голос среднего качества, в процессе его формирования столкнулся с большими затруднениями и сумел их преодолеть, оказывается более чутким и вдумчивым педагогом. Чем больше трудностей встретилось на пути певца в процессе его развития, чем больше он искал, тем глубже он анализировал голосообразование. Развитие вокального слуха, обостренное внимание к качеству звука и технологии голосообразования часто делают таких певцов хорошими педагогами. История показывает, что некоторые выдающиеся вокальные педагоги вовсе не были певцами, как, например, Ф. Ламперти. Некоторые концертмейстеры и дирижеры, всю жизнь работавшие с певцами, оказываются способными воспитывать певческие голоса. Многолетний опыт настолько развивает их слух, что дает возможность направлять развитие голоса в нужную сторону, логично подыскивать систему упражнений и репертуар. Однако такой способностью обладают немногие. В ряде случаев даже остро развитый слух и практический опыт оказы-

ваются не в состоянии справиться с задачей развития голоса. Педагогу нужны и теоретические знания и умение мышцами голосового аппарата почувствовать, что́ мешает естественной работе голосового аппарата. Если опыт ограничен замечательным слухом, но не включает возможности мышечного анализа, не опирается на знания структуры голосового аппарата, не включает анализа тех ощущений, по которым певец контролирует голосообразование, он часто оказывается недостаточным для полноценной работы. Поэтому для вокального педагога важно быть самому певцом, пройти систему вокального обучения, то есть иметь не только изощренный слух, чуткий к правильному звучанию, но и прочувствовать на своем голосовом аппарате влияние работы его частей, ощущения, которые сопровождают эту работу, установить те мышечно-слуховые и другие связи, по которым певец ориентируется в функции голосообразования. Конечно, практический профессиональный певческий опыт также желателен для вокального педагога, так как в сильнейшей степени обогащает его, шлифует технику, развивает как музыканта-исполнителя, как артиста. Однако история и современная практика показывают, что длительная практическая профессиональная певческая деятельность не является обязательной для педагога-вокалиста. Достаточно того, чтобы он прошел курс обучения вокальному искусству, мог бы петь, показывать голосом, имел бы развитый вокальный слух и небольшой практический певческий опыт.

Круг требований, предъявляемых к советскому вокальному педагогу, как мы видим, достаточно широк. Он обнимает и педагогическое мастерство, и высокую общую культуру, и соответствующий морально-политический уровень, и глубокую эрудицию в теории вокального искусства, и определенный комплекс личных качеств. Жизнь показывает, что не всегда наши педагоги удовлетворяют всем этим требованиям. Однако каждый вдумчивый педагог должен стремиться к этому.

В частности, настоящее пособие рассчитано на повышение теоретической оснащенности наших педагогов — как молодых, посвящающих себя этой специальности сразу после школьной скамьи, так и тех, кто вступает на педагогическое поприще после окончания певческой карьеры.

Заключение

Задачей вокального педагога является воспитание певца, отвечающего требованиям сегодняшнего дня. Это должен быть музыкант — воспитатель эстетического вкуса советских людей, в совершенстве владеющий своим искусством. Для того чтобы воспитывать такого певца, педагог сам обязан быть передовым советским человеком, с широким общим кругозором, большой

культурой, глубоким знанием теории и истории своего искусства. Как личность он призван служить примером для ученика. Педагог обязан быть чуток к передовому — современному, стоять на переднем крае фронта советской культуры, приобщать ученика к современной музыке. Как наследник русской школы пения, он призван воспитывать ученика в стиле ее лучших исполнительских традиций. Развивая ученика как художника-музыканта, как личность, он должен уметь одновременно сформировать у него профессиональный исполнительский аппарат. Для того чтобы быть педагогом, не обязательно быть певцом с хорошим голосом, но необходимо владеть специальными знаниями и педагогическим даром. Многим большим певцам недостает теоретических знаний, для того чтобы успешно заниматься педагогикой.

Глава вторая

СВЕДЕНИЯ ИЗ АКУСТИКИ, ФИЗИОЛОГИИ И ПСИХОЛОГИИ

1. АКУСТИКА ГОЛОСОВОГО АППАРАТА И АКУСТИЧЕСКОЕ СТРОЕНИЕ ГОЛОСА

Певческий голос — акустическое явление

В мире музыкальных звуков певческому голосу отводится одно из самых значительных мест. Думается, что голос был тем первым музыкальным инструментом, посредством которого человек стал выражать свои переживания. Музыкальный язык, как и язык речи, является средством сообщения, средством передачи определенной информации от одного человека другим людям. И в том и в другом языке для этого вида сообщения используются звуки голоса. Под голосом вообще понимаются все звуки, производимые голосовым аппаратом человека. Они могут быть разнообразны. Голос может быть речевым, певческим, шепотным. Человек может кричать, стонать, имитировать различные звуки.

Какой бы звук мы ни взяли, будь то звук музыкального инструмента или человеческого голоса, он может быть проанализирован с большой точностью, так как звуки относятся к физическим явлениям и изучаются точной наукой акустикой. Звук хорошо изучен, и основные закономерности, которым он подчиняется, — выяснены.

Певческий голос и речь, как и механизм их возникновения в голосовом аппарате, с давних пор являлись предметом изучения. В наше время многие акустические явления, связанные с певческим голосом и речью, раскрыты. Не может быть сомнения в том, что каждый советский певец, каждый обучающийся певческому искусству должен владеть основными знаниями по вокальной акустике.

Все то многообразие качеств, которое мы умеем на слух хорошо различать в певческом голосе, имеет теперь акустическую расшифровку. Зная ее, мы можем целесообразно влиять на выработку нужных нам качеств в голосе.

Возникновение и распространение звука

Под звуком в акустике понимается распространение колебаний, т. е. волн, в упругой среде. Поскольку мы будем говорить о пении и речи, а человек говорит и поет в воздушной

среде, то можно сказать, что звук голоса — это колебание частиц воздуха, распространяющееся в виде волн сгущения и разряжения. Источником возникновения этих волн в музыкальных инструментах обычно являются какие-либо колеблющиеся упругие тела: струны, деки, напряженные губы. От них звуковые волны бегут во всех направлениях.

Звук может распространяться по разным средам. Когда человек говорит, его голос не только проходит по воздушным путям в наружное пространство, но и распространяется по внутренним тканям организма, вызывая дрожание груди, головы. Звук проникает и через твердые среды: через стены и потолки, закрытые окна и двери и т. п.

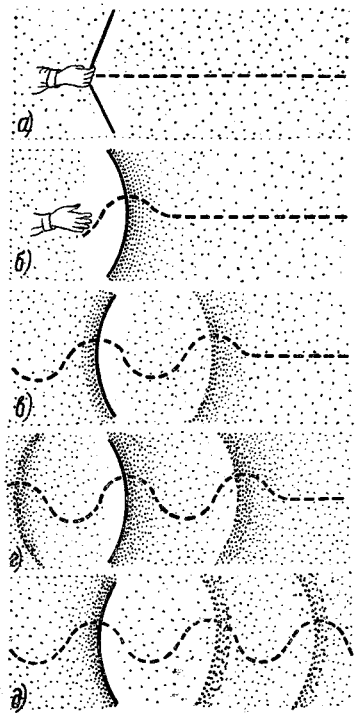


Рис. 1. Схема колебания струны и образования волн. Пунктирная линия — графическое изображение образующихся волн: а) струна оттянута, но воздушная среда еще спокойна; б) струна отпущена, появилась первая волна сгущения, на месте, где она была, образовалось разрежение; в) образование второй волны; идущей в обратном направлении, и второго разрежения; г) и д) образование последующих волн сгущения и разрежения. График дает периодическую кривую — синусоиду.

Источником певческого голоса являются голосовые связки человека, которые, будучи сближены и напряжены, начинают колебаться. Это и является причиной возникновения периодических сгущений и разряжений, проходящей между ними вследствие повышенного подсвязочного давления воздушной струи. Звуковые волны, родившись в гортани, распространяются во все стороны: и по тканям, окружающим гортань, и вниз и вверх по воздухоносным путям. Рис. 2. Таким образом, они лишь частично выходят в наружное пространство через ротовое отверстие. Значит, только часть звуковой энергии, возникшей в гортани, выходит через ротовое отверстие и, распространяясь в окружающей поющего или говорящего человека среде, достигает в конце концов уха слушателя.

Говоря о распространении звука голоса, нам надо будет остановиться на двух моментах: на поведении звука в голосовой трубке певца, т. е. внутри организма, и на явлениях, связанных с поведением звука, вышедшим из ротового отверстия или, как говорят в акустике, со звуком, излучающимся из ротового отверстия в наружное пространство.

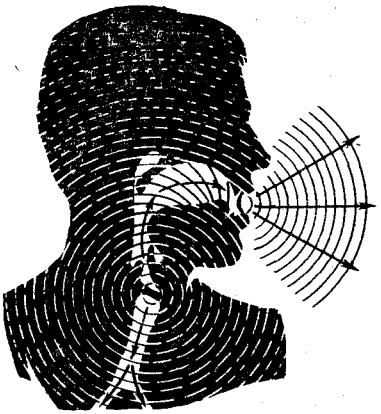


Рис. 2. Схема распространения звука, возникшего в гортани. Звук распространяется во все стороны по тканям и воздушным полостям. Белыми линиями на черном силуэте изображены звуковые волны, распространяющиеся внутри организма и практически не достигающие наружного пространства. Черными сплошными линиями изображена та часть звуковой энергии, те волны, которые идут по воздушным путям и излучаются в наружную среду. Именно эти волны доходят до уха слушателя.

Как мы уже упомянули, волны сгущения и разряжения распространяются в упругой среде, разбегаясь во все стороны от источника колебаний. Рис. 3. При этом частицы среды не бегут вместе с волной, а лишь колеблются, передавая колебание

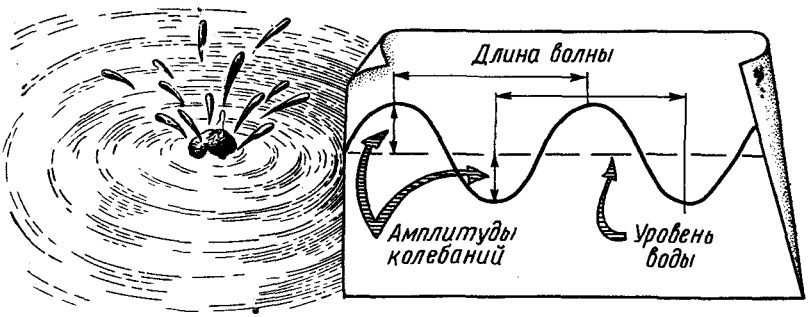


Рис. 3. Схема образования волн на воде и их графическое изображение. Длина волны — расстояние между соседними волнами. Амплитуда — размах колебания от нейтрального положения (уровня).

своим соседям. Когда звук, например, проникает через стену, ее частицы передают колебания, не сдвигаясь с места. Плавающий на воде лист, поднятый и опущенный проходящей волной, не бежит вместе с ней, а лишь колеблется. То же самое происходит и в воздухе — его частицы не бегут вместе с волной.

Движение воздушной среды, если оно не чрезмерно быстрое и при небольших расстояниях, порядка 10—20 метров, не влияет существенным образом на распространение бегущих волн. Небольшой ветер, даже если он дует в направлении обратном к говорящему человеку, не помешает звуковым волнам достичь уха собеседника. Только очень сильный ветер относит звуки в сторону. Таким образом, воздух является лишь передатчиком звуковых колебаний и звук бежит по нему мало завися от направления его движения.

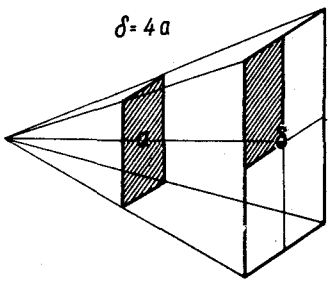


Рис. 4. Схема распределения звуковой энергии на площадь, вчетверо большую при удалении от источника звука в два раза

Мы коснулись этого вопроса потому, что в вокальной педагогике существует термин «озвученное дыхание», которое советуют «направлять» в тот или иной отдел ротовой полости, к губам, к носу и т. п. Следует всегда помнить, что звук распространяется в воздухе, заключенном в голосовой трубке по акустическим законам. Воздух же протекает по ней следуя другим, аэродинамическим законам, т. е. «озвученного дыхания» как некой особой единой субстанции в действительности не существует. В самом деле: ведь каждый может сказать несколько слов не на выдохе, как обычно, а на вдохе, в себя, и, несмотря на это, слова будут слышны. Звук, произведенный на вдохе, все равно распространится по надставной трубке и выйдет изо рта, несмотря на то, что воздух будет идти в обратном направлении, засасываясь легкими. Движение воздушной струи следует всегда рассматривать отдельно от движения звуковых волн. Распространяясь от источника колебаний во все стороны, звук сильно убывает в силе с увеличением расстояния. Убывание силы происходит обратно пропорционально квадрату расстояния. Эта закономерность очень невыгодна для поющего, так как он хочет быть хорошо слышимым.

Звуки тоновые и шумовые

Среди звуков, которые нас окружают, мы различаем звуки, имеющие определенную высоту, — тоновые звуки, и звуки неопределенные по высоте — шумы. Все музыкальные звуки имеют четко выраженную высоту. Но качество высоты имеют и другие звуки: сирены, гудки, звон бокалов, посуды. Тоновые звуки получаются тогда, когда источник колебаний колеблется периодически с определенной частотой. Эта периодичность колебаний и порождает в нашем слуховом органе ощущение

высоты звука. Шумы представляют собою непериодические колебания и потому не имеют определенной высоты.

В голосовом аппарате человека при речи и пении возникают и тоновые и шумовые звуки. Например, все гласные имеют тоновый характер, а глухие согласные — шумовой. В самом деле, если мы прислушаемся к звучанию таких согласных, как *с, п, ч, ш,* то легко определим их шумовую природу.

Музыка — это царство тоновых звуков, и пение осуществляется на гласных. Об этих звуках мы и будем говорить.

Всякий музыкальный звук характеризуется высотой, силой и тембром.

В певческом голосе музыканты, певцы, вокальные педагоги различают не только высоту взятого звука, его силу и тембр, но и еще разнообразные качества, которые обычно обозначают какими-либо сравнениями, метафорами: голос льющийся или, наоборот, прямой; округлый или плоский, мягкий или жесткий, резкий блестящий металлический или матовый; грудной или головной, рассыпанный или собранный, сконцентрированный; опертый или неопертый; далекий или близкий и т. п. Различают голоса зажатые, тремолирующие, гнусавые, гудкообразные и многие другие. Скрипку или рояль также часто характеризуют словами: бархатный тон, глубокий звук и т. п.

Однако все бесконечное разнообразие, которое мы различаем в музыкальных звуках и голосе, с точки зрения акустики является изменением во времени только трех характеристик звука: частоты колебаний, их амплитуды и состава сложного звука, его спектра, которые мы воспринимаем соответственно как высоту, силу и тембр.

Высота звука

Высота звука — это субъективное восприятие частоты колебательных движений. Чем чаще совершаются периодические колебания воздуха, тем выше для нас звук.

Единственным местом в голосовом аппарате, где рождается качество высоты звука, т. е. частота сгущений и разрежений воздуха, является гортань — голосовые связки человека. Сколько смыканий и размыканий осуществят они в процессе своих колебаний и сколько, соответственно, порций сгущенного подсвязочного воздуха они пропустят — такова будет и частота рожденного звука, т. е. высота тона. Никаких других механизмов, которые могли бы изменить эту высоту после ее рождения в гортани, в организме не имеется.

Какова бы ни была частота звуковых колебательных движений, скорость, с которой они распространяются по воздуху, остается одинаковой и при +18° С равна 342 *м/сек.* Если бы скорость распространения звуков разной высоты была бы не-

одинаковой, то ни один из аккордов оркестра не мог бы быть воспринят в зале как одномоментное звучание многих звуков.

Расстояние между двумя соседними волнами, т. е. между двумя соседними сгущениями или разрежениями воздуха, носит название длины волны. Рис. 5. Поскольку скорость распространения для всех частот колебаний одна, то в 342 *м/сек*, которые пробегают периодические колебания, более частых колебаний уложится значительно больших, чем редких, а длина их

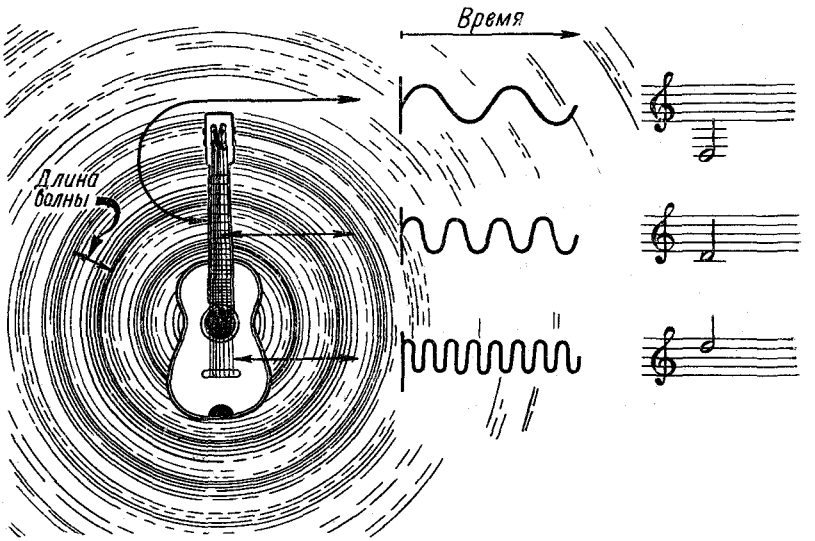


Рис. 5. Звуки разной частоты распространяются с одинаковой скоростью. Высокие звуки имеют бо́льшую частоту колебаний, а низкие — меньшую.

волн будет соответственно короче, чем у редких колебаний. Частота колебаний и длина волны находятся в обратнопропорциональной зависимости. Их произведение всегда равно 342 *м/сек*, следовательно, зная частоту колебаний, мы легко можем вычислить длину ее волны и наоборот. Таким образом, длина волны отражает то же качество, что и частота, т. е. высоту звука. Длинные волны и редкие колебания — это низкие звуки; короткие волны и частые колебания — высокие.

Длины волн выражаются в метрах или сантиметрах и т. д., а частота колебаний — в количестве полных колебаний (периодов) в секунду, так называемых герцах (*гц*). Под периодом понимается время полного колебания. Чем меньше частота колебаний, тем длиннее период каждого колебания.

Частоты волн, использующиеся в пении, охватывают сравнительно небольшую часть звукового диапазона, который способно воспринять наше ухо. Если ухо воспринимает от 16 *гц* до

20 000 *гц*, то звуковой диапазон певцов распространяется чаще всего от 60—70 *гц* (низкие ноты баса) до 1200—1300 *гц* (высокие ноты сопрано), что соответствует длинам волн от 5,7—4,8 *м* до 0,28—0,26 *м*.

Ми-бемоль большой октавы (басовое) равно 75 *гц*, что соответствует длине волны около 4,5 *м*.

Высокое *до* тенора — 512 *гц*, что соответствует длине волны в 60 *см*.

Высокие *до* сопрано — 1024 *гц*, что соответствует длине волны в 30 *см*.

Мы дали эти цифры, чтобы ответить на вопрос, как будет себя вести звуковая волна при встрече с препятствием. Соотношение длины волны и размеров препятствия определяет в этом случае поведение звуковых волн.

Поведение волн при встрече с препятствиями

У певцов существует представление о способности концентрировать, собирать звук, посылать его в различные отделы нёбного свода, направлять звуковой поток по намеченному пути подобно тому, как мы можем собрать лупой солнечный луч или отразить его в желаемом направлении зеркалом. Особая «отражательная» роль отводится в этом смысле нёбному своду, и делаются попытки оценить его профессиональные качества по расчетам согласно закону светового луча, т. е. по принципу «угол падения равен углу отражения».

В действительности же этот закон применим только в том случае, когда размеры препятствия сравнимы или превышают длину волны. Если же отношения обратны, т. е. длина волны больше размеров препятствия, происходит обтекание волной препятствия. Волна огибает его или, как говорят в физике, дифрагирует. Рис. 6. Если с точки зрения этого закона посмотреть на стенки ротоглоточной трубки и, в частности, на нёбный свод, то становится очевидной невозможность закономерного отражения звуковых волн основного тона голоса от таких малых размеров поверхностей. Так, например, у мужских голосов длины волн исчисляются метрами, а стенки надставной трубки не превышают 10—15 *см*. Следовательно, с точки зрения энергии заключенной в основных тонах звука голоса, ни концентрация, ни направление, ни закономерное отражение звуковых волн в надставной трубке певца невозможны. Звук обтекает эти поверхности, загибается, скользя вдоль стенок, и не испытывает закономерного отражения.

Выйдя изо рта и попадая в помещение, этот же звук хорошо отражается от больших и твердых поверхностей стен, потолка, пола и других крупных по размеру предметов, значительно больших, чем длина его волны. Потому методом расчета поведения звуковых волн по закону «угол падения равен углу отра-

жения» пользуется архитектурная акустика, изучающая и рассчитывающая акустические свойства различных помещений.

Для того чтобы звук голоса начал закономерно отражаться от стенок надставной трубки, т. е. от поверхностей порядка 8—10—15 *см*, он должен иметь длину волны около 10 *см* или меньше, т. е. частоту около 2800—3500 *гц* и выше, что соответствует

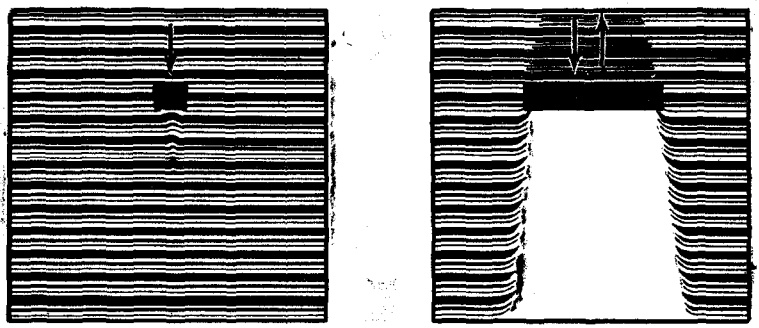


Рис. 6. Схема проведения волн при встрече с препятствием, которое по своим размерам меньше длины волны (слева) и которое больше длины волны (справа). В свободном пространстве волны обтекают препятствие, если они по длине больше его размера (слева). При обратных соотношениях волны направленно отражаются от него, а за препятствием образуется тень.

четвертой и пятой октаве на фортепиано. Значит, отражение возможно только для той части звуковой энергии, которая заключена в высоких обертонах певческого голоса.

Тогда, когда размеры препятствия и длина волны равны, около 45% энергии начинает отражаться по закону «угол падения равен углу отражения». И чем меньше длина волны по сравнению с препятствием, тем больший процент энергии будет отражаться закономерно. Следовательно, чем выше обертоны голоса, тем полнее они отражаются по этому закону от нёбного свода и других стенок ротоглоточного канала.

Сила звука

Сила звука — это наше субъективное восприятие размаха колебательных движений, его амплитуды. Амплитуда — размах колебательного движения — не зависит от его частоты. Если струну на фортепиано слегка ударить молоточком, а потом сильно — высота звука не изменится, изменится только сила вибраций струны, т. е. сила толчков, с которой струна будет давить на окружающие ее частицы воздуха. Размах колебаний частиц воздуха в этом случае будет значительным и звук для нас субъективно — более громким.

Сила звука голоса так же, как и его высота, рождается в гортани и растет с увеличением силы подсвязочного давления. Чем с большим напором прорываются сквозь голосовую щель порции воздуха, тем выше энергия, которую они несут, больше степень сгущения и следующего за ним разрежения, т. е. сильнее амплитуда колебания частиц воздуха и, соответственно, сильнее их давление на барабанную перепонку уха.

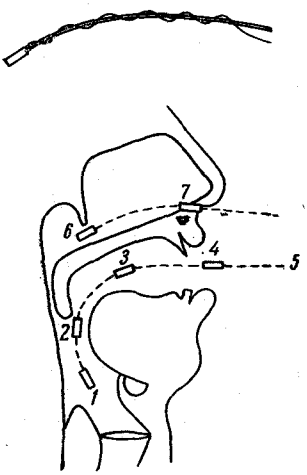


Рис. 7. Измерение силы звука в ротоглоточном канале (по Р. Юссону). Вверху — миниатюрный микрофон, укрепленный на длинном стержне, которым проводилось измерение. Во время пения микрофон вводится в глубину рта и затем постепенно вынимается. Внизу схема полостей, в которых проводилось измерение; 1—вход в гортань; 2 — область глотки; 3 — ротовая полость; 4 — ротовое отверстие; 5 — сила звука в метре ото рта, 6 — область хоан, 7 — носовая полость у ноздрей.

Поднятое подсвязочное давление является тем энергетическим резервуаром, который питает возникающую в голосовой щели звуковую энергию. Однако только небольшая часть энергии подсвязочного давления переходит в звук. Голосовые связки здесь играют роль периодически открывающегося со звуковой частотою крана, выпускающего в ротоглоточный канал порции сжатого воздуха. Но, кроме того, мышцы гортани вместе с мышцами, участвующими в выдохе, участвуют в создании повышенного подсвязочного давления. То есть, в конечном итоге, акустическая энергия, энергия звука гортани, есть результат работы дыхательных и гортанных мышц. В дальнейшем эта звуковая энергия только растрачивается и никогда не прибавляется.

Сила этих звуковых волн, родившихся в голосовой щели, затем быстро убывает. Коэффициент полезного действия голосового аппарата очень мал. По данным, приведенным Юссоном [1], только 1/10—1/50 часть звуковой энергии, родившейся в гортани, выходит из ротового отверстия. Это значит, что основная

[1] Все ссылки здесь и далее даны по его капитальным трудам: Husson R. La voix chantée (Paris, Gauthier—Villars, 1960).
Husson R. Physiologie de la phonation (Masson, Paris, 1962).

часть энергии поглощается внутри организма, вызывая вибрацию тканей головы, шеи, груди. Рис. 8.

Поскольку коэффициент полезного действия голосового аппарата очень мал, приобретают большое значение все механизмы, которые могут его повысить. В этом в значительной мере и состоит так называемая постановка голоса. При правильной постановке голоса коэффициент полезного действия голосового

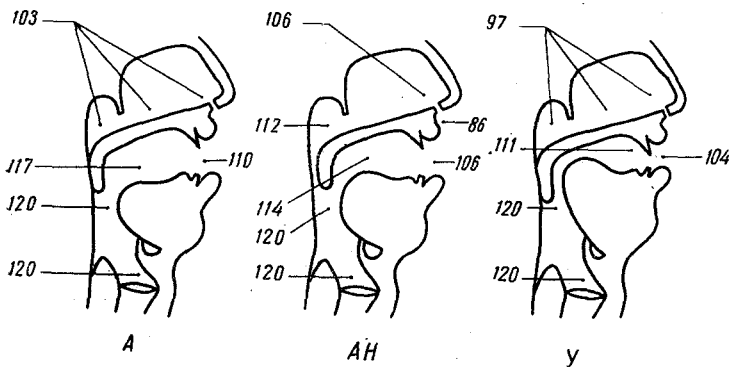


Рис. 8. Убывание силы звука в ротоглоточном канале (по Р. Юссону). А — при пении чистого звука *а*, АН — при *а* с носовым оттенком (мягкое нёбо приспущено), У — при пении звука *у*. Цифры обозначают число децибел. Измерение проводилось в местах согласно рис. 7. При одинаковой силе звука у входа в гортань (120 дб) на гласном *у* на губах сила звука значительно падает — на 16 дб; на *а* падает на 10 дб.

аппарата максимален, т. е. при наименьшей затрате мышечной энергии квалифицированные певцы получают максимальный акустический эффект. Неопытные певцы затрачивают много усилий при слабом акустическом эффекте. Сила звука измеряется в единицах — децибелах. Наш слух способен воспринимать очень большие градации силы звука. Самые сильные звуки, воспринимаемые слухом, сильнее самых слабых в 100 000 000 000 000 раз. Оперировать такими числами неудобно, поэтому применяется логарифмическая шкала и вводится единица — децибел. На рисунке 9 показана шкала различных звуков в децибелах по отношению к порогу слышимости — к предельно слабым звукам.

Тембр звука. Основной тон и обертоны

Наиболее сложным качеством певческого голоса является его тембр.

Музыкальные тоны, как и большинство окружающих нас звуков, являются тонами сложными, состоящими из

многих колебаний разной частоты и силы. В сложном звуке различают *основной тон*, который определяет высоту звучания сложного звука, и частичные тоны, или *обертоны*, сумма звучания которых создает совершенно определенный тембр, то есть характер звучания.

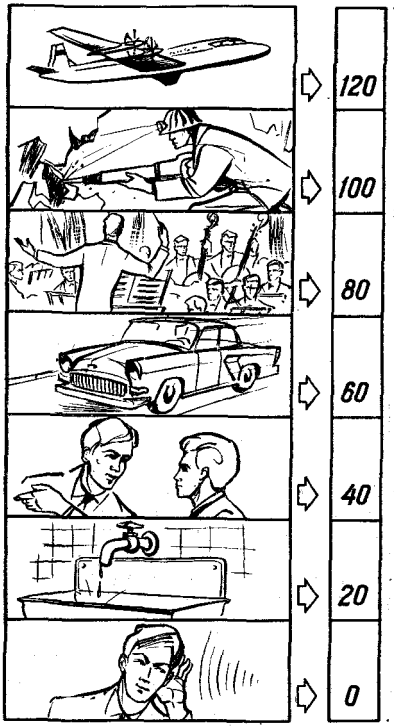


Рис. 9. Сила различных звуков в децибелах.

Как мы уже упоминали, *источниками звуковых* колебаний в музыкальных инструментах являются, как правило, какие-либо упругие тела: струны, язычки, трости, губы. Когда колеблется какое-либо упругое тело, то оно совершает колебания не только длиной, но и всеми своими частями. Каждая колеблющаяся часть толкает окружающий воздух со свойственной ей частотой, что и рождает обертоны. Так, например, колеблющаяся струна совершает колебания с наибольшим размахом всей своей длиной. Но, как показывают наблюдения, струна совершает еще и внутренние, частичные колебания — половиной, третями, четвертями и т. д. своей длины. Частота этих колебаний будет в 2, 3, 4 и т. д. раз больше, чем частота колебания всей струны. Эти частичные колебания струны передаются воздуху и входят в общее звучание, придавая ему определенный тембр. Амплитуда частичных колебаний уменьшается с увеличением порядка обертона.

Такие частичные колебания, которые в несколько раз выше основного тона, называются *гармоническими* или просто *гармониками*. Это название дано им потому, что они звучат гармонично основному тону. Обертон, частота которого в два раза выше основного тона, звучит октавой к нему и именуется октавной гармонией. Тот, что в три раза выше основного тона — звучит квинтой через октаву и т. д. Если все эти звуки взять на фортепиано разом, будет слышно гармоничное звучание.

Представим себе, что колеблется неровная струна, что одна ее половина толще другой. В этом случае частичные колебания будут совершаться неравными половинками и соответственно рождать звуки не в два, три, четыре и т. д. раза чаще основного тона, а, например, в 2,1 раза, в 3,2 раза и т. д. Если послушать на фортепиано звучание таких тонов, то они будут звучать диссонансами к основному тону. Например, обертон, который в 2,1 раза выше основного тона, звучит немного выше, чем октава, как увеличенная октава или нона и т. п. Поэтому такие обертоны называются негармоническими.

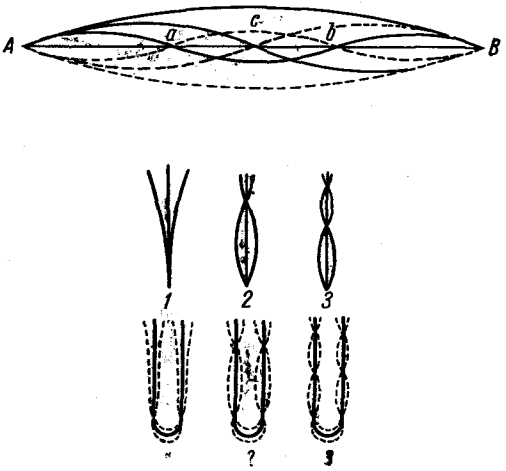


Рис. 10. Колебание упругого тела — струны (вверху) металлического стержня и камертона (внизу) — порождает сложный звук. Эти тела колеблются не только всей длиной *но и* своими частями. Основной тон и обертоны — следствие этих колебаний. Колебание всей струны А—В дает основной тон; А—с, с—В — октаву основного тона (колебания в 2 раза чаще); А—а, а—в, в—В — квинта октавы (колебания в 3 раза чаще). Внизу: 1 — основной тон; 2 — октава; 3 — квинта от октавы.

Когда колеблется упругое тело, то все его частичные колебания осуществляются одновременно, и каждое из них создает звуковые волны присущей ему частоты. Таким образом, от колеблющейся струны распространяется серия волн — обертонов, воспринимающихся ухом как определенная окраска звучания, как тембр. Количество этих обертонов может быть очень велико. В исходном тембре, возникающем в голосовой щели человека, их несколько десятков.

Если графически по порядку, в виде столбиков, изобразить все обертоны сложного звука так, что высота столбика будет отражать величину амплитуды соответствующего обертона, — мы получим спектр сложного звука (см. рис. 11). Следовательно, рассматривая спектр какого-либо звука, мы как бы видим его обертоновый состав, т. е. видим его тембр. Крайний левый столбик соответствует величине основного тона, а остальные обертоны расположены в порядке увеличения их частоты.

Если изобразить спектр колеблющейся струны, то амплитуда обертонов будет убывать по мере повышения их частоты, а наиболее сильно будет выражен основной тон. Это происходит потому, что струна в целом колеблется с бо́льшим размахом,

чем ее части. Размах больших частей — половинок, третей — соответственно больше, чем мелких частей. Поэтому спектр ее имеет вид серии убывающих по силе обертонов.

Однако если записать и проанализировать сложный звук музыкальных инструментов или человеческого голоса, то на спектре не получается того частокола убывающих амплитуд,

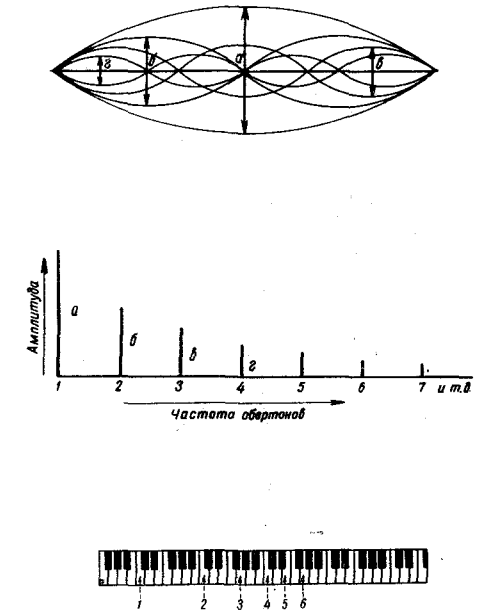


Рис. 11. Схема иллюстрирует рождение обертонов (верхний рисунок) их графическое изображение — спектр и уменьшение амплитуды обертонов с возрастанием их порядка (средний рисунок) и, наконец, звучание на слух гармонического ряда обертонов (нижний рисунок). Второй обертон, который по частоте вдвое больше основного тона, называется октавным обертоном, потому что расстояние в октаву как раз соответствует удвоению частоты. Третий звучит квинтой в октаву и т. д.

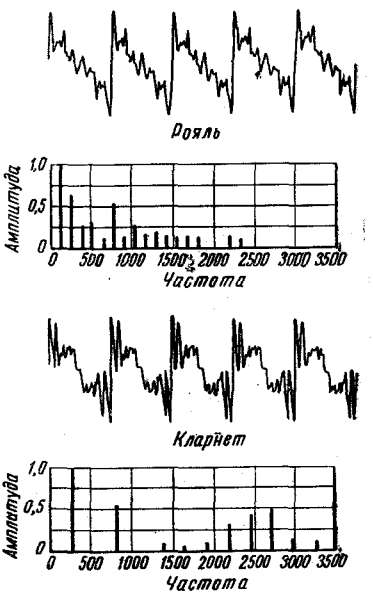


Рис. 12. Сложные кривые, получающиеся при записи музыкального звука, и спектры этих звуков. Вверху — рояль, внизу — кларнет. Видны области усиления обертонов — форманты, от которых зависит тембр этих инструментов (по Н. Гарбузову).

который имеется у колеблющейся струны (сравни, например, рис. 11 с рис. 12 и 25). Спектр голоса меняется самым кардинальным образом. Основной тон оказывается в ряде случаев небольшим, а некоторые отдельные обертоны или группы обертонов выглядят резко усиленными. Это изменение исходного спектра источника колебаний связано с явлением резонанса дек или трубок, коробок и др. резонаторов, в зависимости от

инструмента, о котором идет речь. Анализ спектра сложного звука музыкальных инструментов в настоящее время делается при помощи различных аппаратов.

Приборы, анализирующие тембр звука

Впервые музыкальные звуки и звуки голоса были подвергнуты анализу знаменитым ученым Гельмгольцем около ста лет тому назад при помощи сконструированного им набора полых шаров-резонаторов. Резонаторы Гельмгольца представляют собой стеклянные шары, имеющие отверстие наружу с одной стороны и небольшую выступающую воронкообразную трубку — с другой. Рис. 13. Каждый такой шар способен резо-

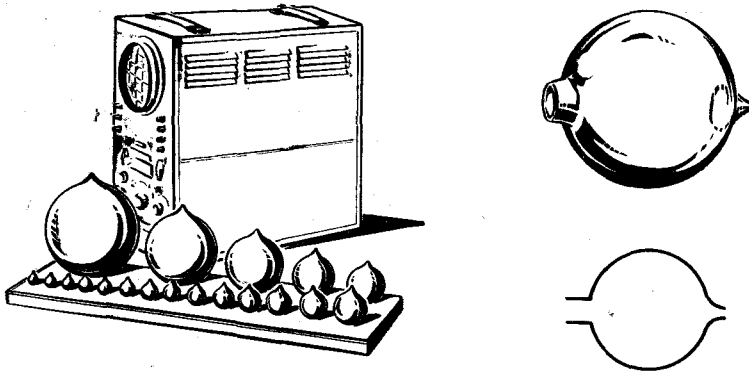


Рис. 13. Современный спектроанализатор на катодно-лучевой трубке и набор резонаторов Гельмгольца — полых шаров различного объема.

нировать на звук определенной высоты. Прислоняя воронкой резонаторы к уху, Гельмгольц выслушивал различные музыкальные звуки и нашел те характерные усиленные тоны, которые определяют тембр того или иного инструмента. Им же были впервые обнаружены характеристические тоны, определяющие звучание того или иного гласного звука.

В настоящее время имеется ряд аппаратов, которые позволяют производить точный анализ звуков. Одним из методов анализа звука является, например, запись его на особом приборе — осциллографе, с последующей расшифровкой этой записи. Как известно, звуковые колебания можно перевести в другого рода колебания — механические, электрические — и записать их. Впервые звук при помощи своего фонографа записал Эдисон. На воске его валика получалась сложная периодическая кривая, в которой нашло свое

отражение все множество колебаний, составляющих тембр звука. Конечно, эта механическая запись груба и ее воспроизведение было некачественным. Современная звукозапись, основанная на переводе звуковых колебаний в электрические, на совершенной аппаратуре позволяет получать на звуковой дорожке наших долгоиграющих пластинок очень точное и полное изображение всех колебаний, составляющих, например, тембры оркестрового звучания и голоса солиста. Одна суммарная кривая звуковой дорожки пластинки несет в себе все это многообразие звучностей!

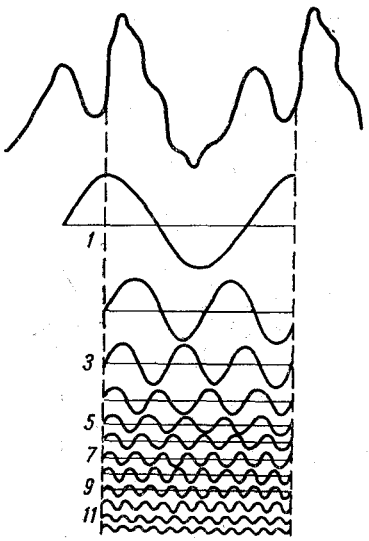


Рис. 14. Разложение сложной кривой звука на серию простых колебаний — синусоид (т. е. на составляющие его обертоны). 1—3—5 и т. д. — порядок обертонов.

Однако для анализа звука электрические колебания переводят не на воск, как при грамзаписи, а на фотопленку или специальную бумагу при помощи специальных точных аппаратов — осциллографов-самописцев. Получающуюся сложную периодическую кривую затем подвергают анализу, чтобы выяснить, из каких простых колебаний (обертонов) она составлена. В результате такого анализа можно получить точное изображение всех простых колебаний, т. е. всех обертонов, входящих в состав сложного звука. Можно «увидеть» его тембр.

Однако анализ кривой — сложное и отнимающее долгое время дело. Чаще всего для разложения сложного звука на простые составляющие, служат электронные приборы — спектрометры, или спектроанализаторы. Построенные по принципу фильтров, они позволяют на экране электронно-лучевой трубки, похожей на телевизионную, получать в виде серии светящихся столбиков картину спектра звука. Поющий может наблюдать непосредственно свой спектр в момент фонации.

Явление резонанса

Остановимся на явлении резонанса, которое является основным механизмом, изменяющим первоначальное звучание источника звука в различных музыкальных инструментах. Резонанс является причиной усиления различных групп обертонов,



Рис. 15. Современный спектрометр (*по В. Морозову*). При пении на шкале (справа, внизу) в виде светящихся столбиков различной величины появляется спектр звука (*обертоновый состав*).

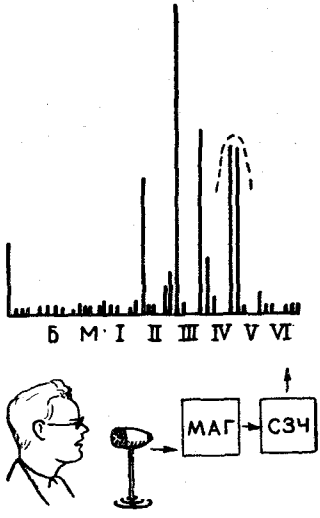


Рис. 16. Схема получения спектра на спектрометре. Записанный на магнитофоне МАГ звук подается на спектрометр СЗЧ, который дает спектральную картину звука. Б, М, I и т. д. отд. обозначают октавы, к которым относятся обертоны. Высота столбиков соответствует силе соответствующего обертона. Область высокой певческой форманты выделена пунктиром (*по В. Морозову*).

т. е. основным темброобразующим механизмом. Явление резонанса в быту общеизвестно.

Резонанс происходит тогда, когда, например, фортепиано с нажатой педалью отвечает нам сильной раскачкой той струны, тон которой совпадает со звуком, извлеченным на другом инструменте. (Правда, раскачивается еще несколько струн, но значительно слабее). Возникновение отзвука на одном инструменте под влиянием звучания второго инструмента и есть резонанс. Это явление весьма важно для понимания многих феноменов, связанных с певческим голосом, и потому должно быть хорошо понято и глубоко продумано каждым занимающимся вокальным искусством. Понимание резонанса необходимо не только для того, чтобы правильно оценить работу так называемых «верхнего и нижнего резонаторов» певцов, но и для того, чтобы разобраться в формировании тембра певческого голоса, и образовании звуков речи вообще.

В чем сущность данного феномена, и почему на фортепиано сильно ответила только одна струна, а не все, хотя звуковые волны от другого инструмента дошли до всех его струн? Как известно, струна, натянутая на колок, издает звук определенной высоты, и это зависит от ее упругости, длины, толщины и характера материала, из которого она сделана. Каждая струна фортепиано имеет свою высоту звучания, т. е. свою собственную частоту колебаний. Звуковые волны, исходящие от другого инструмента, действительно достигают всех струн фортепиано, и под влиянием первой волны они все выйдут из покойного состояния и начнут колебаться. Однако под влиянием многочисленной серии волн раскачается сильно только та струна, собственная частота колебаний которой будет совпадать с частотой подходящих волн. Только при этом совпадении частот резонирующая струна будет получать в такт своей собственной раскачки с каждой новой подходящей волной — новую маленькую порцию энергии, и станет постепенно раскачиваться все больше и больше. В других струнах от этих малых порций ритмически поступающей энергии (т. е. периодических толчков) раскачки не произойдет, потому что толчки будут осуществляться не в такт собственным колебаниям струн. Если качели подталкивать в такт — они раскачаются, если не в такт, они, качнувшись от первого толчка, будут остановлены вторым или третьим. Если собственная частота струны ровно вдвое, втрое и т. д. больше, чем частота подходящих волн, то такие струны тоже раскачиваются, получая подталкивание в такт через одно, два и т. д. колебания. Но в этом случае раскачка получается менее сильной. Поэтому фортепиано отвечает не только раскачкой той струны, которая по собственной частоте совпадает с частотой подходящих волн, но и слабой раскачкой октавной струны к этому тону, квинтовой струны через октаву и т. д., со-

ставная часть которых в 2, 3, 4 и т. д. раза больше частоты подходящих волн. Поэтому явление резонанса возникает не только в случае совпадения основных тонов, но и обертонов. Только в этом случае раскачка получается менее сильной.

Теперь рассмотрим вопрос о том, произошло ли усиление звука в результате резонанса струны, и откуда взялась энергия в резонирующей струне? Легко понять, что для слушающего данный звук оказался усиленным, так как одновременно со звуком от другого инструмента до его уха доходят и колебания от резонирующей струны. Однако столь же очевидно, что энергию для своих колебаний резонирующая струна получила от другого инструмента, что эта энергия не родилась в ней, а лишь постепенно накопилась, аккумулировалась, аналогично энергии, накапливающейся от нашей руки при раскачивании в такт качелей. Следовательно при явлении резонанса струны фортепиано звук усиливается за счет отдачи накопленной энергии. Сначала звуковая энергия переходит из воздуха в механические колебания струны (раскачка), а затем снова отдается, т. е. имеется переход механической энергии колебания в звуковые волны. Между тем в других струнах эта энергия не аккумулируется (один толчок раскачивает, а второй — останавливает). При резонансе получается усиление звучания, хотя новой энергии тут не возникает, не добавляется. В приведенном примере мы коснулись для наглядности резонанса в струнах. В голосовом аппарате мы имеем дело с резонансом объемов воздуха.

Резонаторы и деки

Под резонатором в акустике подразумевается какой-либо объем воздуха, заключенный в упругие стенки и имеющий выходное отверстие. Резонатором он называется потому, что если возбудить колебания находящегося в нем воздуха, то резонатор издаст звук совершенно определенной высоты. На этом принципе построены резонаторы Гельмгольца.

Высота звука, которая родится в резонаторе, зависит от объема заключенного в нем воздуха, формы резонатора и размеров выходного отверстия. Этот тон называется собственным тоном резонатора. С точки зрения акустики, стакан, полый шар, трубка, бутылка являются резонаторами. Чем меньше размеры резонатора и вместе с этим объем заключенного в нем воздуха, тем выше тон, который родится в резонаторе — его собственный тон. Чем меньше выходное отверстие, тем ниже собственный тон.

В основе этого явления лежит образование так называемой стоячей волны, которая «бегает» в стенках резонатора от

его дна до края и обратно. Поскольку скорость распространения волны в воздухе постоянна, то за то же самое время в небольшом объеме воздуха волна успеет совершить много полных колебаний (т. е. собственный тон будет иметь высокую частоту), а в больших объемах — мало (т. е. небольшую частоту). Этим объясняется то явление, что собственный тон резонаторов небольшой величины высок, а большой величины — низок. На явлении собственных колебаний, возникающих в трубах, основано устройство органов, где самые низкие звуки возникают в трубах, имеющих длину несколько метров, а самые высокие — 1—2 *см*.

Когда мы наливаем из крана воду в бутылку, мы слышим, как звук по мере заполнения ее водой становится все выше и выше, напоминая свисток тогда, когда вода доходит до горлышка. Это связано с уменьшением столба колеблющегося воздуха, причем источником колебаний является сотрясение его падающей струей воды.

Явления резонанса в резонаторах возникают по тому же принципу, что и в струнах. Резонатор «отвечает», т. е. в нем получается раскачка воздуха тогда, когда над ним издается звук, совпадающий по частоте (высоте) с его собственным тоном. Поскольку в этом случае собственная частота резонатора совпадает с частотой подходящих к нему волн, каждая новая волна подталкивает в такт «бегущую» в резонаторе собственную волну, в результате чего раскачка становится все больше и больше. Энергия накапливается. Резонатор начинает «отзвучивать». Отзвучивает он и на обертоны собственного тона, но только менее сильно. При несовпадении частоты подходящих к резонатору волн с собственными колебаниями, возникающими в резонаторе, — с его собственным тоном, раскачки не получится (как не раскачиваются качели, если их подталкивать не в такт). Как и при резонансе струн, сам резонатор не добавляет энергии, а лишь аккумулирует, накапливает ту энергию, которая содержится в подходящих к нему волнах. Потом резонатор отдает ее в наружную среду, гудит, отзвучивает, отчего звук для слушателя становится громче. Рис. 17.

В голосовом аппарате человека имеется множество полостей и трубок, в которых могут развиваться явления резонанса. Трахея и бронхи, полость гортани, глотки, рта, носоглотки, носа и окружающие его мелкие придаточные полости обладают достаточно упругими стенками для того, чтобы в них возникли явления резонанса. Одни из них по своей форме и размерам неизменны, даны от природы, следовательно всегда усиливают одни и те же обертоны, порождают постоянно присутствующие в голосе призвуки и не могут быть специально приспособлены для усиления каких-либо других обертонов (например, нос и его придаточные полости). Другие легко меняют свою форму

и размеры, например ротовая полость, глотка, надсвязочная полость гортани, т. е. могут использоваться в широких пределах для изменения исходного тембра путем резонаторного усиления определенных групп обертонов. Именно благодаря резонаторным явлениям в спектре голоса человека получаются «пики», усиления отдельных обертонов, которые часто оказываются сильнее основного тона (см., например, рис .16 и 25).

В струнных инструментах основным механизмом, меняющим исходный тембр струн, являются деки. Под деками понимаются специально сконструированные деревянные доски, образующие, например в скрипичных инструментах, их корпус. Деки отдают воздушной среде те колебания, которые они получили от источника колебаний — от струн. Однако они являются не только передатчиками, но и трансформаторами тембра исходного звука струн.

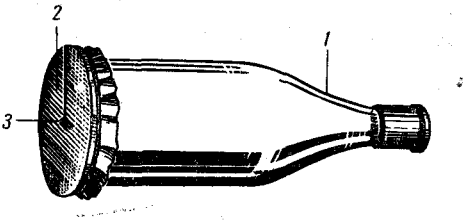


Рис. 17. Опыт Гельмгольца, доказывающий наличие колебаний в резонаторе. В бутылке (резонатор) — 1 вместо дна натянута перепонка — 2, к которой свободно прикасается подвешенный на нитке легкий шарик — 3. Когда бутылка резонирует, перепонка под влиянием раскачки воздуха внутри бутылки начинает колебаться, а шарик — отскакивать от нее.

Для того чтобы понять, как это происходит, мы позволим себе привести следующий пример. Всем известен ксилофон — инструмент, состоящий из отдельных деревянных дощечек — брусочков различной длины, которые при ударе их палочкой издают музыкальный тон определенной высоты. Этот тон зависит от длины брусочка ,его толщины и материала, из которого он сделан. Соответственно и резонировать дощечка будет на этот тон. Деки можно себе представить как сумму таких дощечек, скрепленных воедино и имеющих у разных инструментов различную форму.

Звук от колеблющейся струны, имея вид убывающего частокола амплитуд, передается декам. Последние начинают колебаться с присущими им собственными колебаниями, в результате чего излучается в пространство не столько тот спектр, что рожден струной, сколько тот, который свойствен декам, корпусам инструментов. Общеизвестно, что ценность скрипки определяется особенностями строения ее корпуса, ее дек, а не качеством натянутых на нее струн. То же относится и к фортепиано, где кроме механики ценится прежде всего то, что дает красивый звук, т. е. качество деревянных конструкций, дек.

В результате колебания дек, те или иные обертоны, хорошо резонирующие в деках, могут оказаться относительно сильнее других. Так, из убывающего частокола частот, характерного для

колебаний струны, образуется спектр с отдельными усилениями, как говорят «пиками», тех или иных частот (см. рис. 12).

В голосовом аппарате не существует подобных дек. Механизм изменения исходного тембра, рожденного в голосовой щели, не связан с вибрациями груди, нёбного свода или каких-либо еще частей организма, как об этом иногда пишут в старых руководствах. Изменение исходного тембра гортани целиком зависит от резонаторных явлений, развивающихся в полостях голосового аппарата. В настоящее время исследован как звук, возникающий в голосовой щели, так и воздействие на него резонаторных полостей.

Звук голосовой щели

Впервые звук, рождающийся в голосовой щели, был услышан у людей, разрезавших себе горло над голосовыми связками при попытке к самоубийству, но оставшихся живыми. У этих людей голосовая щель непосредственно смотрела в рану, и поскольку нервы, заведующие движениями голосовых и других гортанных мышц, были сохранены, то работа голосовых связок не была нарушена. Позднее этот звук связок был изучен при операциях на гортани. Он был записан и акустически проанализирован.

На слух этот голос, исходящий непосредственно из голосовой щели, по тембру резко отличается от нормального, выходящего изо рта. Прежде всего изменен его индивидуальный тембр, он неузнаваем, носит «пищащий» характер, и, кроме того, он не имеет формы того или иного гласного звука. При попытке сказать разные гласные или слова голосовая щель издает однородный тон. Губы и язык делают соответствующие артикуляционные движения, но поскольку звук гортани идет непосредственно в раневое отверстие, а не поступает в ротоглоточный канал, никакого звука изо рта не выходит. Этот факт лишний раз доказывает, что гортань родит звук индифферентный, не имеющий еще формы того или иного гласного, и что характер речевого звука исходный тембр гортани получает проходя через надставную трубку, т. е. по ротоглоточному каналу. Между тем люди знали это давно. В старые времена преступникам вырезали язык, при этом они лишались возможности произносить различные гласные и согласные, лишались дара речи, сохраняя голос.

Форманты гласных звуков речи

Как известно еще со времен Гельмгольца, каждый гласный звук содержит в своем обертоновом составе две основные, относительно усиленные области частот, так называемые харак-

теристические тоны Гельмгольца, по которым наше ухо и различает один гласный звук от другого. Есть и другие характерные области частот, в некоторых гласных их четыре-пять,

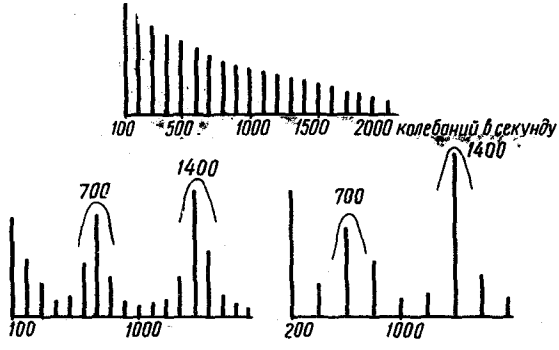


Рис. 18. Вверху — спектр гортани, состоящий из большого числа убывающих по амплитуде обертонов. Внизу спектры гласного звука *е*, взятого на разной высоте (слева 100 *гц*, справа 200 *гц*). Формантные области 700 *гц* и 1400 *гц* остаются постоянными, несмотря на изменение высоты основного тона.

но основные — две. Эти области частот, характеризующие звучание каждого гласного звука, носят название форм а нт гласных. Каждый гласный звук характеризуется двумя такими главными областями усиления, причем одна из них обязана своим происхождением резонансу глотки, а вторая — резонансу ротовой полости. Именно этим и определяется необходимость при переходе от гласного к гласному перемещать язык из одной позиции в другую. Язык является тем основным артикуляционным органом, перемещение которого создает в ротовой и глоточной полостях нужные для образования формант объемы воздуха. Именно поэтому невозможно при едином положении языка произнести разные гласные. Единое положение языка создаст единые по своему объему полости в глотке во рту (следовательно, одина-

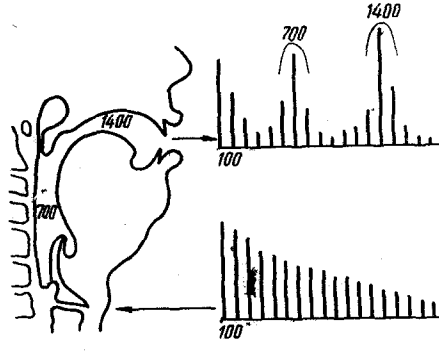


Рис. 19. Схема образования из первичного спектра гортани спектра звука *е*. Показаны полости рта и глотки, где в результате резонанса усиливаются обертоны, имеющие формантное значение, т. е. придающие звуку характер гласного *е*.

ковый их резонанс), форманты не смогут образоваться, и гласные не возникнут.

Формантные области для гласных русского языка по Фанту равны: *а* — 700 и 1000 *гц*, *о* — 535 и 780 *гц*, *у* — 300 и 650 *гц*, *е* — 440 и 1800 *гц*, *и* — 240 и 2250 *гц*.

Объемы глоточной и ротовой полостей находятся по величине в обратных отношениях и изменяются при произношении разных гласных в последовательности *и—е—а—о—у*. На *и* ро-

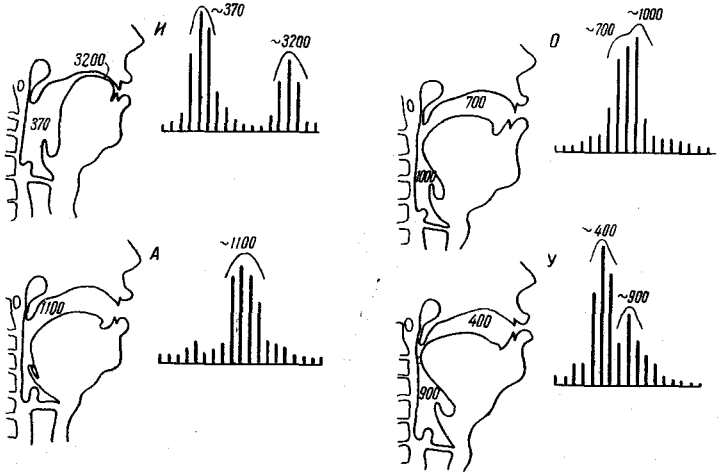


Рис. 20. Положение артикуляторных органов при произнесении речевых гласных *и, а, о, у* по нашим рентгенограммам и спектры этих гласных. Спектры сняты в акустической лаборатории Московской государственной консерватории им. Чайковского при содействии Д. Юрченко и Е. Рудакова. На спектрах хорошо видны формантные области гласных, а на рисунках — полости, в которых эти форманты возникают. Ясно различается перемещение языка при переходе от одного гласного к другому. Надгортанник следует за корнем языка, и вход в гортань меняет свои размеры.

товая полость наименьшая по объему, так как спинка языка поднята к передней части твердого нёба. Эта малая полость резонирует на 3000 *гц*. Тут, в этой маленькой полости, образуется ротовая форманта гласного *и*. На гласном *и* глоточная полость, наоборот, наибольшая. Она резонирует на звук высотою в 400 *гц*, и в ней образуется глоточная форманта гласного *и*. Ротовая полость увеличивается при переходе от гласного *и* к гласному *у* в последовательности *и—е—а—о—у*. Глоточная же уменьшается при переходе от *и* к *е* и *а*, на *о* и *у* снова увеличивается.

Таким образом, переход от гласного к гласному есть тембральное изменение звука, обязанное своим происхождением изменению резонанса ротоглоточных полостей. Между тем каждый из нас легко различает не только

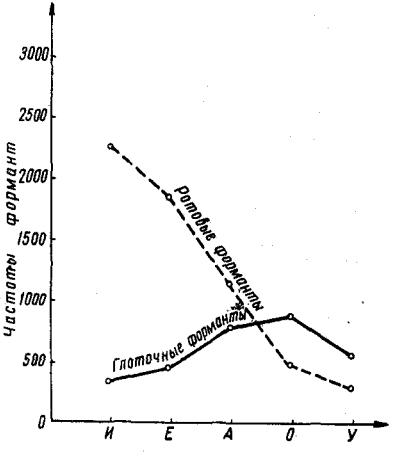


Рис. 21. Схема изменения формантных областей гласных русского языка при нереходе от звука к звуку и место их возникновения. От *и* к *у* частота ротовых формант понижается, глоточных — повышается. (Составлена по измерениям Г. Фанта.)

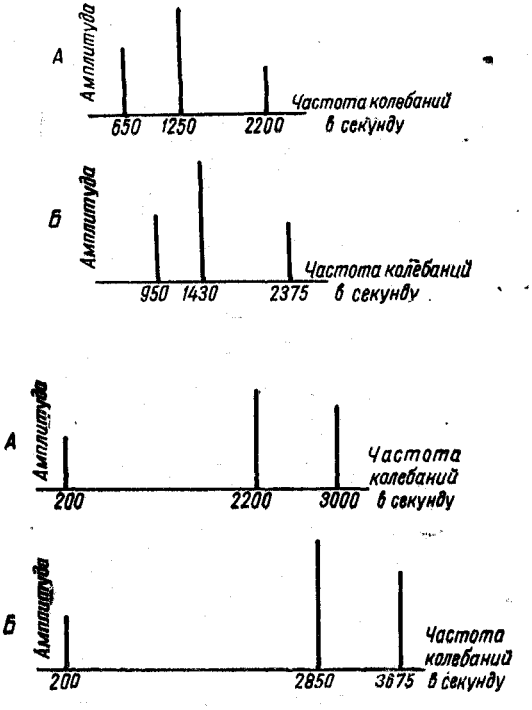


Рис. 22. Спектры речевого звука *а* вверху, речевого звука *и* внизу у мужчин и женщин (по Н. Жинкину). А — мужской голос, Б — женский голос. У женских голосов формантные области несколько смещены к высоким частотам.

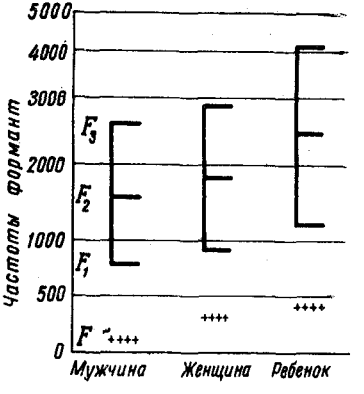


Рис. 23. Формантные области гласного *е* у мужчины, женщины и ребенка (по Р. Юссону). У женщины и ребенка основные тоны, обозначенные крестиками, и формантные области (в виде линий) смещены вверх.

гласный или согласный звук, но также и то, кто их произносит: мужчина или женщина, бас, баритон или тенор. Это различие зависит не только от разной высоты, на которой говорят мужчины, женщины или дети, но и от формант гласных, которые у детей и женщин сдвинуты вверх по диапазону. Рис. 22 и 23. Мы различаем также, знакомый или незнакомый человек произнес слово. Подобные особенности тембра связаны с внеформантными областями спектра, т. е. со всем остальным набором обертонов голоса. Этот остальной набор обертонов, характерных для того или иного человека, создает индивидуальный тембр его голоса.

Формантные области гласных, имеющие на спектрах вид усилений, или «пиков», как мы уже писали выше, представляют собою накопленную и сохраненную благодаря резонансу энергию обертонов, рожденных в голосовой щели. Энергия звука гортани, слагающаяся из энергии основного тона и всех его обертонов, поступая в резонаторные полости надставной трубки, идет на раскачку резонаторов, в которых она накапливается. Потому эти области спектра, попавшие в резонанс, оказываются усиленными по сравнению с другими, что особенно заметно на фоне общей потери силы звука в надставной трубке. Таким образом, исходный спектр гортани в надставной трубке сильно меняется, и в наружное пространство выходит звук, окрашенный иначе, чем он был при возникновении в голосовой щели.

Из сказанного ясно, что у человека есть два механизма изменения тембра, две возможности воздействовать на тембр голоса: во-первых, можно менять исходный тембр, рождающийся в голосовой щели (например, грудной и фальцетный звук, жесткая или мягкая атака звука); и, во-вторых, менять форму и размеры резонансных полостей по пути движения звука от голосовых связок до губ.

Форманты музыкальных инструментов и певческие форманты

Мы разобрали выше образование речевых формант гласных и коснулись термина форманта только в связи с гласными. Однако этим термином обозначается любое усиление обертонов в спектре, формирующее то или иное характерное качество тембра звука.

Если на слух мы различаем особенности, характеризующие тембры какого-либо музыкального инструмента, по которым мы легко отличаем его от другого, то причиной этому является наличие соответствующего набора обертонов, определяющих специфику его звучания. Этот набор усиленных обертонов, характерных для данного инструмента, формирующих особенность его тембра, называется набором формант этого инструмента. Таким образом, термин форманта (от слова форма, фор-

мировать) применяется там, где имеются усиленные обертоны, формирующие характерную окраску тембра данного звука или инструмента. Особым набором обертонов-формант характеризуется, например, звучание гобоя, флейты, кларнета, фагота и т. п. Знания характерных усиленных частот-формант того или иного инструмента позволяют воссоздавать его звучание из набора отдельно взятых и вместе звучащих тонов. Так могут быть искусственно созданы тембры различных музыкальных инструментов.

Этой возможностью с давних пор пользуются, например, при конструировании органов, где, наряду с клавиатурой, имеются регистры, воспроизводящие из соответствующего набора звучания ряда органных труб тембры звучания многих инструментов.

Конечно, особенности звучания инструментов не ограничиваются присутствием определенного набора характерных обертонов-формант, они также зависят от характера начала звука, его длительности, от особенностей изменения силы звука, особенностей вибрато. Например, звук фортепиано начинается с удара молоточка по струне и затем всегда затихает. Кроме того, он не имеет такого вибрато, как скрипичные инструменты. Скрипка же или виолончель могут начать звук с едва слышного pianissimo и развернуть звучание до forte, менять эту динамику на протяжении звучания по своему выбору, так же как и менять вибрато. Само собою понятно, что это также отличает звучание одного инструмента от другого, однако основную специфику тембра всегда дает набор соответствующих характерных обертонов-формант.

Спектр звука речевого голоса человека состоит из усиленных обертонов, определяющих звучание его в форме того или иного гласного звука речи, т. е. формант гласных и остального набора обертонов, расположенного во внеформантных областях и характеризующего индивидуальные особенности звучания голоса того или иного человека. Конечно, неодинаковое звучание речи у разных людей зависит и от многих других признаков: от высоты, на которой человек говорит, от мелодики речи, ее темпа, богатства интонаций и индивидуальных особенностей артикуляции, от динамических различий и т. п. Наше ухо чутко ловит эти особенности и по ним опознает говорящего человека. Если особенности речи выходят за пределы норм данного языка, то мы их воспринимаем как акценты, как искажения.

При переходе от речи к пению высота каждого звука вместо скольжения по звуковой шкале вверх или вниз приобретает устойчивость, слоги растягиваются и в голосе, как правило, появляется приятная вибрация. Голос при обычном бытовом пении мало разнится по тембру от речи, так как люди используют для этого привычные речевые установки голосового ап-

парата. Однако среди всех людей, которые способны петь, наш слух легко выделяет тех, кто имеет певческий голос. Следовательно, в певческом голосе содержатся определенные особенности, которые и составляют специфику певческого звука. Они относятся не только к силе звука или звуковысотным возможностям (громко и высоко могут петь многие), сколько к тембровым качествам. Эти тембровые качества особенно хорошо выражены у так называемых от природы поставленных голосов и у голосов, профессионально обработанных.

Хорошо поставленный певческий голос в современной европейской оперной манере отличается, кроме большой силы и больших звуковысотных возможностей, ровностью красивого[1] вокального тембра, что делает звук певческого голоса красивым, льющимся и ровным, поддается слуховому анализу.

Тембр хорошо поставленного певческого голоса характеризуется на слух рядом особенностей: он всегда звучит ярко, звонко, блестяще, с большим количеством «металла» и вместе с тем округло, мягко, объемисто. Кроме того, он всегда имеет льющийся характер. Певческий звук хорошо тянется и имеет приятную, ровную пульсацию — вибрато, с чем и связано, как показывают эксперименты, его свойство — литься. Если звук лишить вибрато, то он приобретает «прямой», безжизненный характер. Такой прямой, «палкообразный», по выражению певцов, звук для пения неприемлем, так как голос лишается красоты. Вибрато воспринимается нами как составная часть тембра звука.

Когда ученые стали анализировать спектр хорошо поставленного певческого голоса, то было выяснено, что те его особенности, которые мы хорошо слышим в тембре, как металличность и блеск — с одной стороны, и мягкость, округлость — с другой, зависят от усиления в спектре голоса соответственно двух областей обертонов. Эти области усиления частот, характеризующие специфический певческий тембр голоса, были названы певческими формантами.

Низкая и высокая певческие форманты

Приоритет в открытии певческих формант принадлежит отечественной науке. В 1927 году Казанский и С. Н. Ржевкин установили, что в спектре хорошо поставленного мужского певческого голоса всегда присутствуют усиленные обертоны с частотой в области 517 *гц*. Эта форманта получила название низ-

[1] Понятие красоты — относительно. Для одних народностей красиво то, что для других может быть эстетически неприемлемо. Мы говорим здесь и далее о красоте тембра с точки зрения слуха современного европейца, воспитанного на классической оперной музыке.

кой певческой форманты. С ее присутствием связано округлое, полное и мягкое звучание певческого голоса. Если эту область «вырезать» из звучания голоса, отфильтровать ее, то звук обеляется, приобретает плоский характер.

Позднее, в 1934 году, В. Бартоломью[1], работая на более совершенной аппаратуре, обнаружил, что в хорошо поставленном голосе всегда присутствуют группы значительно усиленных обертонов в высокочастотной части спектра. Эта область получила название высокой певческой форманты.

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

Современная аппаратура позволяет удалить из тембра высокую певческую форманту. Для этого на пути звука ставится специальный фильтр, пропускающий все частоты спектра, за исключением области высокой певческой форманты. Голос, из которого «вырезана» высокая певческая форманта, становится глухим, далеким, сразу теряет блеск, приобретает непевческий характер. Подобные опыты были проделаны Е. А. Рудаковым в акустической лаборатории Московской консерватории и В. П. Морозовым в лаборатории Ленинградской консерватории. Интересно отметить, что голос без высокой певческой форманты не только теряет яркость, чистоту, красоту тембра, но и значительно уменьшается по силе. «Вырезание» из спектра голоса других областей частот подобного резкого действия на тембр и силу звука не оказывает. Это явление связано с особенностями восприятия звука ухом человека.

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

В лаборатории Ленинградской консерватории В. П. Морозовым высокая певческая форманта была выделена из голоса поющего певца в изолированном виде. Она воспринимается

[1] Bartolomew W. A Physical Definition of 'Good Voice—Quality' in the Male Voice (I. Acoust. Soc. of America, 1934, No. 6).

как высокий свистковый тон на высоте *фа*^{4}. Этот тон слегка вибрирует, напоминая трель. На слух он приятен, не раздражает ухо, несмотря на его большую звонкость и высоту. Эмпирически, на слух педагоги давно научились ценить появление в голосе ученика «звоночка», «серебра», т. е. появление в спектре этой области усиленных частот.

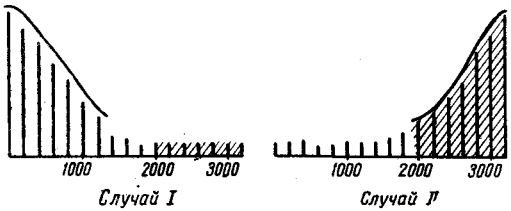


Рис. 24. Два схематические варианта построения спектра голоса: когда основная энергия сконцентрирована в области низких частот (случай I) и когда она сконцентрирована в области высокой певческой форманты (случай II). Энергия звука, равная суммарной энергии всех обертонов, в обоих случаях равна, а акустический эффект — различный. В случае II звук будет неизмеримо громче, чем в случае I.

Появление серебристости тембра, металла, всегда служило показателем правильной организации певческого звука. Голос, сформированный в этом характере, всегда оказывался хорошо слышимым в больших помещениях. Слушание высокой певческой форманты, выделенной в изолированном виде, хорошо тренирует слух на умение выделять из тембра голоса эту область частот.

Таким образом были выяснены загадки певческого тембра и стало понятно, от каких областей усиления обертонов зависит качество блеска и яркости и от каких — объемистость, «мясистость», округлость.

Если сравнить спектр гласного звука, произнесенного в речи и спетого поставленным голосом, то в спектре певческого звука кроме двух речевых формант будут присутствовать высокая и низкая певческие форманты, которые и сообщают ему специфически певческий характер звучания. Чем интенсивнее звук, тем бо́льшую роль в спектре играют певческие форманты и тем меньше выделяются форманты гласных. Поэтому при большой мощности звука гласные становятся хуже различимыми. В этом случае особенно важным становится начальный момент формирования звука, его становления, который в основном и определяет в нашем слуховом представлении характер гласного. Если на магнитной пленке вырезать этот момент становления

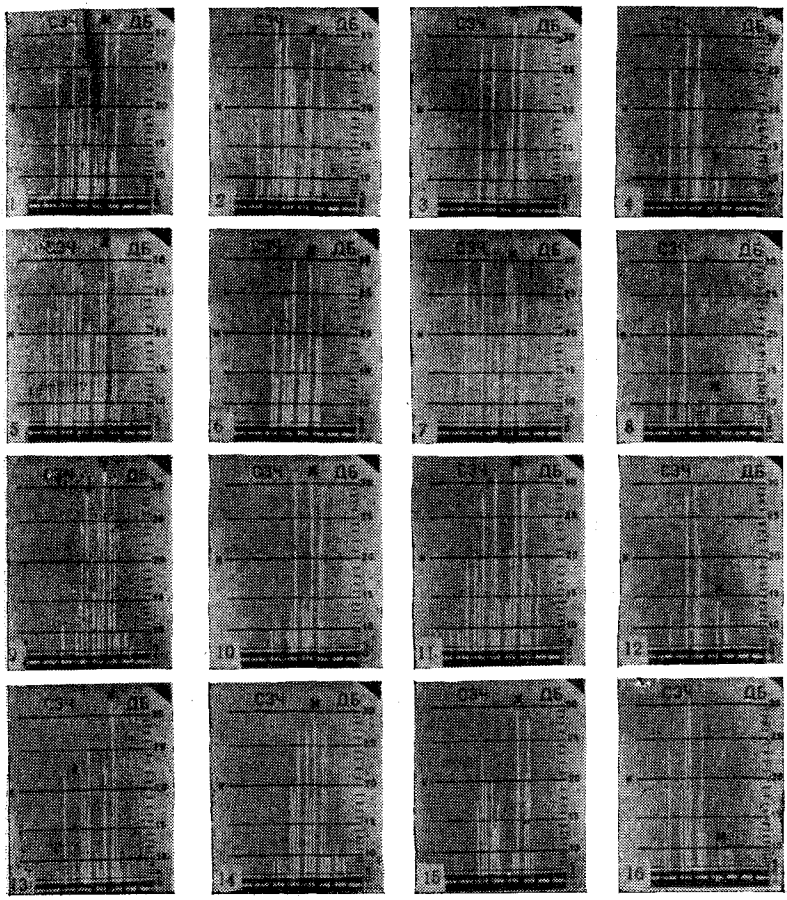
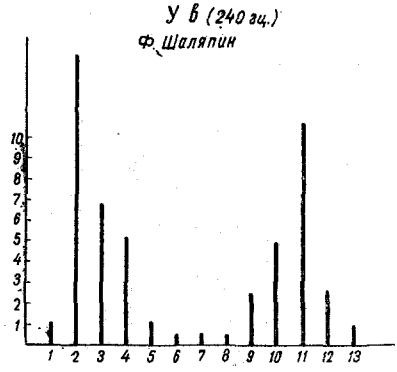


Рис. 25. Акустические спектры голоса выдающихся певцов в сравнении со спектрами голоса неопытных певцов и со спектрами речевых гласных (по В. Морозову). Крестиком на каждом графике обозначена группа обертонов составляющая высокую певческую форманту. 1. М. Баттистини—гласный *а*, нота *ми-бемоль*$_1$ в эпиталаме из оп. «Нерон»; 2. Т. Руффо — гласный *е*, нота *до*$_1$ в арии Риголетто из III акта; 3. Ф. Шаляпин — гласный *а*, нота *ми*$_1$ в слове «стадами» из «Песни убогого странника»; 4. Певец-любитель М. З. (бас) — то же самое, что и Ф. Шаляпин; 5. Э. Карузо — гласный *а*, нота *си-бемоль*$_1$ из арии Элизара: 6. Б. Джильи — гласный *а*, нота *ля*$_1$ фермата в конце романса «Пой мне». 7. Л. Собинов — гласный *е*, нота *ре*$_1$ в слове «кипучей» из романса молодого цыгана; 8. Диктор В. Г-ов — речевой гласный *е* в слове «кипучей»; 9. П. Лисициан — гласный *а*, нота *соль*$_1$ из пролога к оп. «Паяцы»; 10. Марио дель Монако — гласный *о*, нота *ля-бемоль* из арии Каварадосси; 11. Н. Гяуров — гласный *о*, нота *ми*$_1$ в слове «amor» из арии короля Филиппа; 12. Неопытный певец-любитель Б. Г-р (баритон) — то же самое, что и Н. Гяуров; 13. И. Козловский — гласный *у*, нота *фа-диез* в слове «забудет» из арии Ленского; 14. С. Лемешев — гласный *а*, нота *си-бемоль* из русской народной песни; 15. Б. Гмыря — гласный *а*, нота *ля* в слове «пал» из арии Руслана; 16. Диктор В. Г-ов- — речевой гласный *а*, в слове «пал».

гласного (начало его звучания), то трудно узнать, какой гласный звук тянется.

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



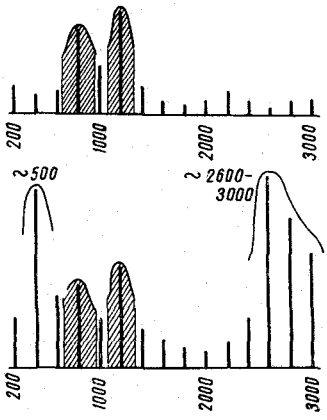


Рис. 26. Гласный *а* в речи и в пении: вверху спектр гласного *а* в речи, внизу тот же гласный *а* в пении у профессионального певца. Видно, что у профессионального певческого голоса прибавляются еще две области усиления (певческие форманты) одна в области около 500 *гц*, другая в области 3000 *гц*. (речевые форманты заштрихованы).

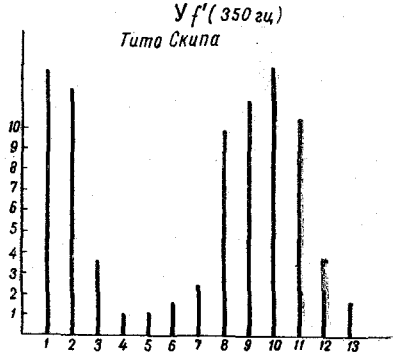


Рис. 27. Спектры голоса Шаляпина (вверху) и Тито Скипа (внизу) на гласном звуке *у*. Видно, что у обоих певцов основная энергия певческого звука концентрируется в области нижней и верхней певческих формант. Основной тон у Шаляпина (над цифрой 1) в общем спектре не играет заметной роли. Основная энергия заключена в 2, 3, 4 и 10, 11 обертонах, т. е. в области 500—1000 *гц* (особенно область 500) и 2400—2600 *гц* (особенно 2600 *гц*) (по Mac Ginnis, C. S., Elnick, M., and Kraichman, M.).

У владеющего голосом певца все гласные звучат одинаково вокально, ровно, т. е. все в певческом тембре. У неопытного певца певческий характер голоса на одних гласных выражен

лучше, чем на других. Одни гласные звучат хорошо, другие «заваливаются» или, наоборот, «обеляются». Такая же неровность в тембре у необученных певцов отмечается на разных участках диапазона. Центральная часть диапазона, например, звучит хорошо, а верхняя часть перекрывается, звучит глухо или, наоборот, — открыто, бело.

Все эти неровности звучания связаны с неумением формировать различные гласные и разные участки диапазона так, чтобы сохранять постоянно хорошее образование высокой и низкой певческих формант. Ровность голоса, его красивое звучание в правильно сформированном певческом тембре зависит от умения сохранять на всех гласных и на всем диапазоне высокую и низкую певческую форманты. Задача певца — научиться артикулировать гласные, пользоваться диапазоном и динамикой звука так, чтобы высокая и низкая певческие форманты всегда присутствовали в голосе в равной мере.

Для вокальной педагогики существенным является не только установление тех особенностей спектра, которые вызывают в голосе певца качества яркости и мягкости певческого тембра, т. е. певческих формант, но и механизм и место возникновения этих групп усиленных обертонов.

Как установил Бартоломью, высокая певческая форманта, являющаяся важнейшей характеристикой певческого голоса, возникает в гортани человека. Надсвязочная полость гортани, образующаяся между голосовыми связками и входом в гортань, имеет размеры 2,5—3,0 *см* и резонирует на частоты порядка 2500—3000 *гц*, т. е. как раз в области высокой певческой форманты. Наши рентгенологические наблюдения показали, что эта полость у квалифицированных певцов во время пения всегда четко отграничена от полости глотки суженным входом в гортань. Размеры и форма ее, а следовательно и резонанс, сохраняются на всех гласных и на всем диапазоне, чего в речи у тех же певцов не наблюдается. Очевидно, стабильность формы и размеров надсвязочной полости гортани создает возможность усилиться возникшим в голосовой щели высококачественным обертонам — сформироваться высокой певческой форманте.

Еще Гарсиа, более ста лет назад заглянувший впервые в гортань поющего человека посредством изобретенного им ларингоскопа, отметил, что при суженном за счет наклоненного надгортанника входе в гортань голос имеет блестящий, яркий характер, а при открытом входе в гортань, когда надгортанник поднимается, голос затуманивается, теряет яркость. Как можно теперь понять, открывающийся надгортанник меняет размеры полости гортани, она становится больше и свободно смотрит в глотку широко открытым входом. Резонанс ее меняется, и в ней начинают усиливаться обертоны других частот, не соответствующих области высокой певческой форманты. Таким обра-

зом, есть все основания полагать, что высокая певческая форманта образуется в надсвязочной полости гортани за счет резонанса обертонов, рожденных в голосовой щели.

Как мы уже отмечали, источником звука певческого голоса является воздушная струя, прерываемая голосовыми связками, и первичный спектр звука содержит большое количество обертонов, в том числе и обертоны высокоформантной области. Мы уже писали, что характер исходного тембра является существенным фактором темброобразования голоса в целом. При жесткой атаке, когда фаза смыкания голосовых связок акцентирована, возникающий звук имеет яркий, даже резкий, жесткий характер, так как в нем содержится много высокочастотных обертонов. Если атака вялая, смыкание связок неплотное, высокочастотных обертонов образуется мало, то и звук носит «рассыпанный», «несобранный», мягкий характер.

Следовательно, характер смыкания голосовой щели играет решающую роль в образовании первичного спектра гортани, а значит и звучания голоса в целом.

Исследования Е. А. Рудакова показали, что высокочастотные обертоны порядка 3000 *гц* возникают в голосе только в фазе смыкания связок и отсутствуют в фазе раскрытия голосовой щели. Эти исследования показывают, что в возникновении высоких обертонов основную роль играет характер смыкания голосовой щели во время певческой фонации. Е. А. Рудаков считает, что высокие обертоны образуются за счет краевой работы связок в фазе смыкания как свистковые тоны. Однако возникновение высокой певческой форманты в голосовой щели как краевого тона связок не противоречит возможности ее резонанса в надсвязочной полости гортани и тем самым накопления ее энергии для дальнейшего выведения по ротоглоточному рупору в наружное пространство.

Место возникновения низкой певческой форманты указывается предположительно. Некоторые считают местом усиления этой группы обертонов нижнюю часть глотки, что совпадает с практическими приемами педагогов, которые, желая получить более округлый, мясистый звук, требуют хорошего зевка, открытия нижней части глотки. Другие думают, что местом возникновения низкой певческой форманты является резонанс трахеальной трубки. При этом ясно ощущаются вибрации в грудной клетке, передающиеся ей от резонирующей трахеи через легочную ткань.

Резюмируя сказанное о тембре певческого голоса, надо сказать, что первичный тембр, возникающий в голосовой щели, видоизменяется за счет резонанса четырех основных полостей: трахеи, гортани, глотки и рта. В трахее и гортани оформляются певческие форманты, а в глотке и во рту — форманты гласных. Певческие форманты постоянно присутствуют в голосе квалифицированного певца, потому и полости, их рождающие

(полость гортани и трахеи), у него постоянны в своем объеме. Этим объясняется то, что позиция гортани у мастера вокала строго фиксирована. Форманты гласных, образующиеся в полостях глотки и рта, требуют разных резонаторных объемов, поэтому язык при артикуляции гласных обязательно перемещается из одной позиции в другую.

Роль носового резонатора

На формирование тембра голоса может оказать существенное влияние носовая и носоглоточная полости. Когда в пении мягкое нёбо (нёбная занавеска) опускается, звук, идущий по ротоглоточному каналу, начинает широко сообщаться с носоглоточной полостью и носом. При этом он, как известно, приобретает гнусавый оттенок. Широкий проход в носоглотку создает добавочный канал, по которому звук проходит в нос. С акустической точки зрения, этот канал является своего рода фильтром-ловушкой, в котором поглощаются обертоны порядка около 2000 *гц*. Звук, из тембра которого удалены эти обертоны, и воспринимается нами как звук носового характера. Гнусавый, носовой оттенок голоса является порочным призвуком тембра, и певцы стремятся его избегать. Хорошим поднятием мягкого неба они перекрывают этот проход. Как показывают рентгенологические наблюдения, у квалифицированного певца как правило происходит поднятие мягкого нёба во время пения.

Вибрато

Мы упоминали, что тембр певческого голоса зависит не только от спектрального состава звука, но и от вибрато. Вибрато делает голос теплым, живым, выразительным. Оно воспринимается нашим слухом как составная часть тембра звука. Вибрато было изучено акустиками, так же как и другие качества голоса. Как оказалось, звук имеет для нашего слуха красивый, льющийся характер тогда, когда вибрация совершается со скоростью 6—7 раз в секунду. Если эти пульсации совершаются реже или чаще, то голос делается менее приятным на слух, таким образом, только определенная частота вибрато делает голос приятным.

Явление вибрато сложно. Как показали исследования, вибрации в звуке певческого голоса зависят от периодического изменения всех характеристик звука: высоты, силы и тембра. При вибрато певческого звука с этой же частотой пульсирует и высота, и сила, и тембр. Если граммофонную пластинку какого-либо певца, записанную со скоростью 78 оборотов, прослушать

на скорости 33 оборота или магнитофонную запись певческого голоса прослушать со скоростью вдвое меньшей, чем та, на которую она была записана (эксперимент, доступный каждому), то легко уловить вибрато в замедленном виде. Голос будет зву-

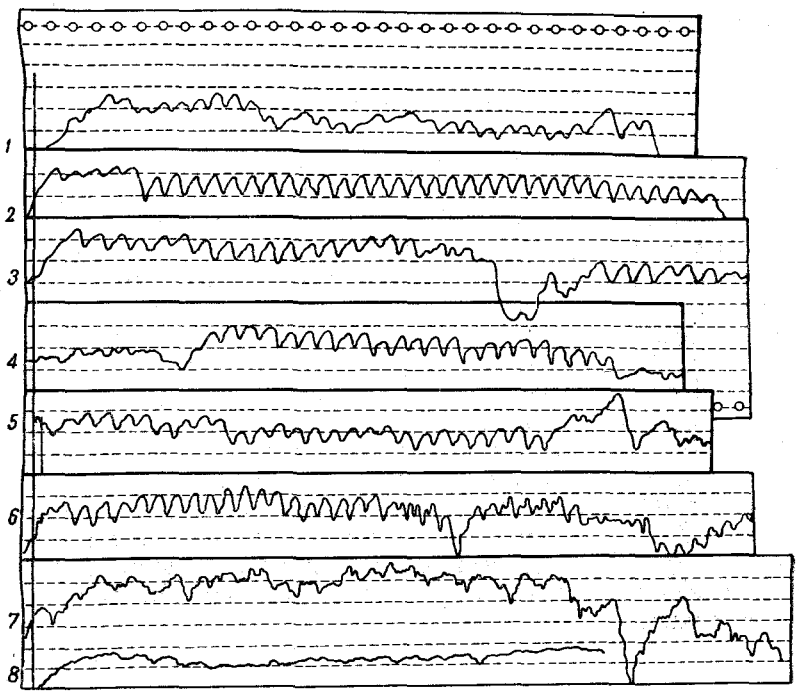


Рис. 28. Вибрато голоса мастеров пения и неопытных певцов, записанное при помощи самописца уровней электроакустических колебаний (по В. Морозову). 1. А. Патти — колоратурные украшения в арии Нормы. Обращает на себя внимание строгая ритмичность и плавность («округлость») вибрато. 2. Т. Руффо — фраза из арии Риголетто. 3. Б. Джильи — заключительная фраза из романса Куртиса «Пой мне». 4. Н. Обухова — фраза из арии Далилы. 5. И. Козловский — заключительная фраза из песенки Герцога. 6. С. Лемешев — фраза из песни «Когда я на почте служил ямщиком». 7. Неопытный певец — фраза из «Песни певца за сценой» (из оперы «Рафаэль»), хорошо видна неритмичность кривой вибрато и ее ломаный характер. 8. Слабо выраженное вибрато в голосе певца — мальчика 13 лет.

чать на октаву ниже, его тембр изменится, так как весь обертоновый состав сместится на октаву вниз и ясно будет ощущаться вибрато высоты, имеющее большой размах. Как оказалось, голос в процессе вибрато обычно изменяется по высоте на $^1/_2$ тона, иногда и более, т. е. он вибрирует вокруг средней частоты, которую мы и воспринимаем как основной

тон. В процессе этих смещений по высоте на полутон возникает и вибрато силы, т. е. такая же пульсация интенсивности звука.

Тембровое вибрато можно себе представить как изменение характера звука на одной и той же ноте, например от *а* к *о* или от более светлого к более темному, так что если в приведенном выше примере вообразить, что вместе с повышением и усилением звука в цикле вибрато меняется и его характер, то сущность тембрового вибрато легко уяснить.

У разных певцов варьируют в разных соотношениях все три вида вибрато. У одних вибрато высоты превалирует, а вибрато силы и тембра выражено меньше, а у других наоборот. Если вспомнить, что варьирует и частота вибрато, то легко представить себе то огромное разнообразие, которое вибрато может придавать тембрам певческого голоса. Достаточно вспомнить голоса многих выдающихся артистов, чтобы понять, что красота голоса может сочетаться с весьма различным качеством вибрато.

Детали физиологии вибрато не могут еще считаться достаточно хорошо выясненными, но ясно, что оно возникает за счет колебаний гортани, подвешенной в мышцах шеи. О физиологии вибрато и о практической работе над ним мы скажем в четвертой главе.

Мы разобрали три характеристики сложного звука певческого голоса: частоту колебаний, амплитуду их и спектр, которые мы соответственно воспринимаем как высоту звука, его силу и тембр.

Теперь коснемся вопроса перехода звука от колеблющегося тела в пространство и восприятия звука нашим слухом.

Излучение звука

Переход энергии колеблющегося тела в звуковые колебания воздушной среды носит название *излучения звука*. В отношении излучения в акустике установлено правило: *излучение тем лучше, чем больше площадь излучающей поверхности*. Наоборот, при малых площадях излучение невелико. Всем известен простой опыт с камертоном, который в руке звучит слабо, но, будучи прислонен к какому-либо упругому предмету — столу, двери, шкафу и т. п., начинает звучать значительно сильнее. Само собой понятно, что сила от этих предметов к камертону не прибывает, что единственным источником энергии звучания являются ножки камертона, которые приведены в колебание ударом этого камертона или сжатием его ножек пальцами.

Почему же, будучи прислонен к большим поверхностям, камертон звучит громче, чем в руке, хотя источник энергии — все те колебания ножек камертона? Все дело здесь в усло-

виях излучения звука. Когда колеблются ножки камертона, площадь их соприкосновения с воздушной средой весьма невелика, энергия, заключенная в ножках, плохо передается воздуху и тратится на бесполезную перекачку воздуха вокруг ножек. Ножки «режут» воздух и не создают хорошей волны. Рука, держащая камертон, будучи мягкой, не помогает излучению. Когда камертон прислонен к столу или к другой большой твердой поверхности, его колебания передаются всей поверхности и от нее — большой площади воздуха. Поэтому звук камертона, поставленного на стол, всегда сильнее.

Аналогичное явление происходит и со струной, которая имеет малую площадь соприкосновения с воздухом и потому нуждается в деках, чтобы ее звук был хорошо слышим. В струнных инструментах излучают не столько струны, сколько деки. Для наглядности можно привести такой пример: спицей нельзя создать сильных волн в тазе с водой, — она будет «резать» воду и давать малые волны, с какой бы силой мы ею ни двигали. Для того чтобы получить сильные волны, надо двигать предметом, имеющим большую площадь.

Как показывают опыты, выходным отверстием для звука, рожденного гортанью (излучателем голоса), в пении является только ротовое отверстие. Разумеется, мы говорим здесь о гласных, на которых, собственно, и осуществляется пение. Лицевые части скелета и грудная клетка, хотя они и дрожат во время пения, излучают лишь ничтожную энергию, не играющую какой-либо роли в общем звучании голоса поющего человека.

Голосовой тракт человека представляет собою своеобразный рупор: над источником колебаний — связками расположена трубка, открытая в наружную среду. По этой трубке-рупору звук, рожденный в голосовой щели, достигает ротового отверстия и отсюда уже распространяется в наружное пространство. В рупоре его широкая часть — раструб — оканчивается устьем — выходным отверстием, откуда уже начинается свободное воздушное пространство. Ротовое отверстие в голосовом тракте человека играет роль устья рупора, и потому к нему приложимы те же закономерности, которые установлены для рупора. В рупорах излучателем энергии является его устье. Чем больше площадь устья рупора, тем лучше излучение энергии рупора в наружное пространство.

С этой точки зрения, чем больше открыт рот во время фонации, тем лучше энергия переходит в наружное пространство. Действительно, когда человек говорит или кричит, он естественно использует эту закономерность. При негромкой бытовой речи рот раскрыт немного. При повышенной громкости — рот раскрывается больше. При крике он раскрыт максимально, а при желании быть слышимым на более далекое расстояние человек увеличивает раструб и устье рупора за счет рук, сложенных в виде рупора и приставленных ко рту. Все эти обыч-

ные, широкоизвестные в быту приспособления голосового аппарата к разным условиям фонации объясняются стремлением найти способ увеличить излучение звука в наружное пространство. При желании громко крикнуть человек увеличивает и исходную силу звука, которая родится в голосовой щели, и улучшает его излучение в наружное пространство. Однако при пении далеко не у всех певцов можно наблюдать подобные приспособления. Если вообще в пении рот открывается больше, чем в речи, то максимальная или очень большая степень открытия рта (подобная раскрытию при крике) почти не встречается. Некоторые певцы все звукообразование ведут при очень умеренно открытом рте, что, разумеется, не является случайным.

Конечно, не следует думать, что для певческого звука законы другие, чем для речевого. Просто в пении для певца встают на первое место другие задачи — задачи образования красивого певческого тембра и естественного формирования слова, чему далеко не всегда способствует излишне широкое открытие рта. При правильном формировании певческого тембра, когда хорошо образуется высокая певческая форманта, голос имеет достаточную громкость (он обладает качеством полетности) и при умеренном открытии рта. Наоборот, максимальное открытие рта может сместить гортань, неблагоприятно повлиять на работу голосовой щели и помешать образованию правильного певческого тембра. Кроме того, излишнее раскрытие рта может помешать естественному произнесению слов, что является обязательным условием художественного пения.

Перед певцом всегда стоит задача быть хорошо слышимым в больших помещениях концертных залов или сцены. Идеальным является положение, когда голос и красив и мощен в одно и то же время. Однако не сила голоса, а его красота и ясная дикция являются определяющими факторами в профессиональной деятельности. Поэтому, заботясь о хорошем открытии рта, надо делать это не в ущерб естественности слова и красоте тембра.

Голосовой аппарат — своеобразный рупор

Сходство голосового аппарата с рупором имеет не только внешний характер. К голосовому аппарату применимы те же закономерности, которым следует звук в рупорах.

Прежде всего систему полостей надставной трубки от голосовых связок до ротового отверстия следует рассматривать как своеобразный изогнутый волновод, по которому звуковые волны распространяются от источника звука до выхода в наружное пространство. Конфигурация этого волновода в известной мере меняется при переходе от одного гласного

звука к другому в связи с перекладом языка и изменением степени открытия рта.

Представим себе две разные формы рупора: расходящийся и открывающийся в наружное пространство широким отверстием (см. рис. 29 справа) и сходящийся (см. рис. 29 слева), т. е. сначала широкий, а затем суженный, с малым отверстием, сообщающимся с внешней средой. Как показывают наблюдения, во втором случае звук гасится в значительно большей степени, чем в первом. Кроме того, малое сообщающее отверстие ухудшает переход звуковой энергии в наружное пространство — излучение звука.

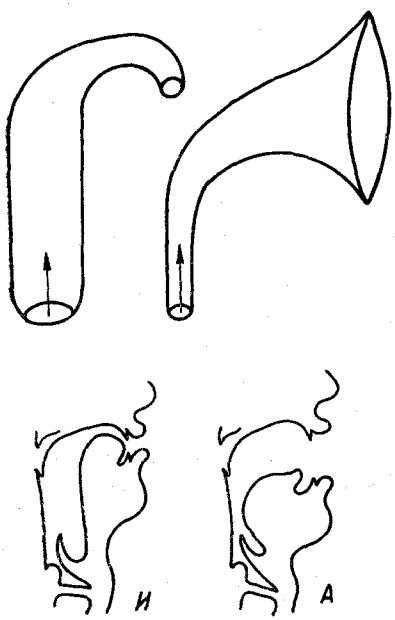


Рис. 29. Схема, изображающая вверху — разные формы рупора, внизу — соответствующие им по форме конфигурации полостей надставной трубки при звуках *и* и *а* (объяснение в тексте).

Из этой закономерности ясно, что форма рупора имеет определяющее значение в поглощении звуковой энергии, проходящей по ротоглоточному каналу.

Как показали наши рентгенологические наблюдения, форма надставной трубки на одном и том же гласном звуке может быть у одних индивидуумов более благоприятна для выведения звуковой энергии в наружное пространство, а у других менее.

Есть общие свойства волновода — надставной трубки, которые остаются в основном постоянными для пробегающих по нему звуковых волн. На рентгенограммах видно, что у разных певцов конфигурация этого волновода различна. Следует помнить, что в изогнутых волноводах звук собирается и стелется вдоль вогнутых поверхностей. Следовательно, их форма является особенно важной для распространяющихся волн. В голосовом рупоре человека такими поверхностями являются задняя и боковая поверхности глотки, поднятое мягкое нёбо и, наконец, твердое нёбо. Среди этих поверхностей форма твердого нёба совершенно неизменна, форма глотки, как показывают наблюдения, меняется мало, повторяя изгиб шейных позвонков, к которым она прилежит. Единственным образованием, которое способно к сильным изменениям своего положения и формы, является мягкое нёбо. Как мы уже указывали, при произношении чистых гласных русского языка в пении мягкое нёбо как правило поднято,

перекрывает ход в носоглотку и, таким образом, форма вогнутого контура надставной трубки данного человека в основном постоянна. У разных людей эта вогнутая поверхность рупора весьма варьирует по размерам и форме и может быть более или менее благоприятна для прохождения звука.

Мы уже говорили выше, что волны двояким образом могут вести себя, встречаясь с препятствием: огибать или отражаться от него, что зависит от соотношения размеров длин волн с размерами препятствия. Как показали исследования, для низких и средних частот стенки ротоглоточного рупора не являются отражателями звука. Звук обтекает эти поверхности, скользит вдоль них и в зависимости от качества формы (наличие вмятин, выпуклостей, перегибов) поглощается в большей или меньшей степени. Основные тона певческого звука, как и обертоны, примерно до частоты в 2500 *гц* распространяются в голосовой трубке по этому закону.

Для более высоких частот порядка высокой певческой форманты и выше стенки надставной трубки уже представляют собою поверхности, способные в известной мере отражать эти волны. Это тем более относится к группам очень высоких обертонов и ультразвукам, которые обнаружены в спектре певческого голоса в настоящее время.

Следовательно вся энергия певческого звука, распределяющаяся по спектру в самых различных областях частот, т. е. занимающая очень широкий диапазон, распространяется неодинаково: часть по закону обтекания поверхностей, а часть по закону отражения от них.

С этой точки зрения нужно относиться и к оценке значения нёбного свода в фонации. Правильно приспосабливая мышечные образования ротоглоточного канала, можно несколько уменьшать поглощение звуковой энергии внутри ротоглоточного рупора, увеличивать процент ее полезного выхода, что интуитивно делают многие певцы. Такие приспособления нами наблюдались на многих рентгенограммах, снятых во время пения.

Направленность излучения

Говоря о проведении звука ротоглоточным каналом и излучении его в наружное пространство, необходимо коснуться вопроса направленности излучения.

Излучающийся из ротового отверстия звук распространяется во все стороны, как любые звуковые волны. Направленность звука, т. е. преимущественное распространение звуковых волн в одном направлении, по типу светового луча, подчинена тому же закону, которым определяется отражение или обтекание препятствий волной. Если размеры излучающей поверхности больше размеров длины волны, звук распространяется преиму-

щественно в одном направлении, т. е. по принципу луча. Если, наоборот, излучающая поверхность невелика, а длина волны большая, происходит распространение во все стороны без какой-либо преимущественной направленности.

В певческом голосе, имеющем сложный спектр, для основного тона и низкочастотных составляющих, имеющих большую длину волны, размеры рта не позволяют думать о ярко выраженной звуковой направленности. Что касается высокочастотных обертонов, порядка высокой певческой форманты и выше, то тут отмечается определенно выраженная направленность, степень которой повышается по мере повышения частоты обертонов.

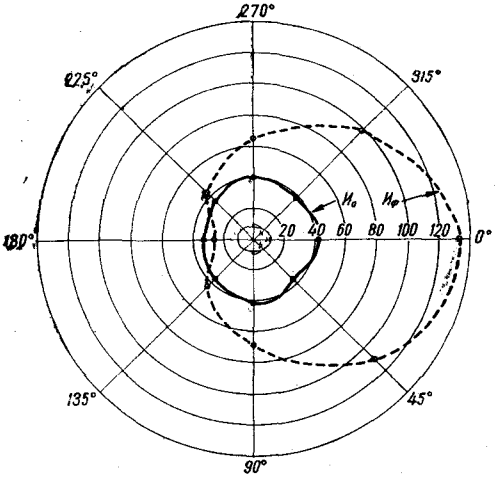


Рис. 30. Направленность излучения основного тока и высокой певческой форманты (по В. Морозову). Во время выдержанной ноты микрофон перемещался вокруг головы поющего, и через каждые 45° делались измерения силы звука. Сплошная линия показывает силу основного тона почти одинаковую со всех сторон вокруг головы. Звук распространяется без преимущественного направления в какую-либо сторону (Ио). Пунктир — отражает интенсивность высокой форманты (Иф). Как показывает эта кривая, звуковая энергия области высокой форманты имеет ядро выраженную направленность вперед.

В этом вопросе интересны исследования В. П. Морозова. Измеряя направленность излучения голоса певца, он экспериментально показал, что если для основных тонов голоса и низкочастотных обертонов звук распространяется во все стороны от ротового отверстия примерно с равной интенсивностью, то для области высокой певческой форманты имеется ясно выраженная направленность звука вперед. Основная энергия звука имеет четкую направленность.

Для высоких обертонов голоса, высокой певческой форманты и более высоких областей спектра направленность является важным свойством, позволяющим певцу подавать голос в желаемом направлении в зависимости от поворота головы. Особенно велика направленность согласных звуков, имеющих в своем составе много очень высоких частот, например свистящих и шипящих — *с*, *ц*, *ш*, *ч*, *щ* и др. Это важно знать для правильной дикции. Хорошая подача согласных звуков в сторону публики обеспечивает достаточную разборчивость даже на очень больших расстояниях.

Голосовой аппарат — взаимосвязанная система резонаторов, гортани и дыхания. Роль импеданса

Одним из наиболее важных и интересных моментов в работе рупорообразного устройства ротоглоточного канала является то, что взаимосвязанная система резонаторов (гортань—глотка—ротовая полость) не только резонирует, накапливая звуковую энергию, но и, колеблясь, создает работающей голосовой щели определенное сопротивление сверху. Надставная трубка работает как система взаимосвязанных резонаторов, в сильнейшей степени влияющих не только на изменение спектра проходящего по ним звука, но и на само возникновение звука — на работу голосовой щели.

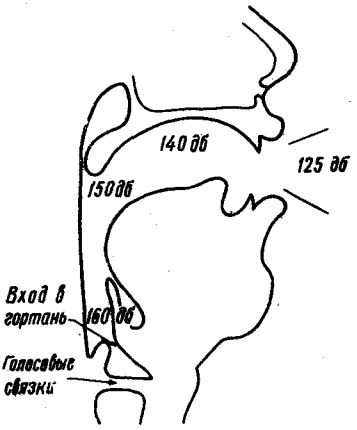


Рис. 31. Сила звука у оперного певца в различных отделах надставной трубки (по Р. Юссону). Звук у входа в гортань достигает огромной цифры — 160 *дб* и проходя по ротоглоточному каналу сильно убывает (на 35 *дб*).

Оказывается, что для работы голосовой щели совершенно не безразлично, какова среда — тот резонирующий столб воздуха, который находится в надсвязочных полостях. Как мы уже указывали выше, собственный звук голосовой щели, когда она смотрит непосредственно через раневое отверстие в наружное пространство, отличается не только тем, что он не окрашен в форму того или иного гласного, но и тем, что он слаб и имеет пищащий характер, весьма мало напоминающий голос, выходящий изо рта. Как оказывается, он слаб потому, что при отсутствии над связками резонаторов ротоглоточного канала система голосовые связки — дыхание не может произвести звука большой силы. По измерению Р. Юссона, голос оперного певца у входа в гортань имеет силу в 150 децибел, что примерно равно силе звука авиационного мотора. Это резонирующий столб воздуха, заключенный в ротоглоточном канале, оказывает такое влияние на фонационный механизм гортани, что появляется возможность производить звук колоссальной силы. Резонаторная раскачка воздуха в резонаторах не только улучшает выведение звуковой энергии, но и в сильнейшей степени воздействует на источник колебаний — на голосовую щель. В результате этого обратного воздействия голосовая щель начинает работать так, что это вызывает максимальную раскачку резонаторов. Получается взаимосвязанная система колебаний работающих

голосовых связок и резонаторов, при которой коэффициент полезного действия голосового аппарата очень сильно возрастает.

Наилучшие возможности для фонирующей голосовой щели появляются тогда, когда в надсвязочных полостях создается достаточное противодавление (сопротивление) порциям подсвязочного воздуха, прорывающимся сквозь ритмически открывающиеся голосовые связки. В этих условиях встречного сопротивления может быть создано большое подсвязочное давление, и энергия колебаний резонаторов, возбуждаемых прорывающимся сквозь голосовую щель воздухом, будет велика — звук будет сильным. При этом голосовые мышцы будут совершать свою колебательную работу с умеренной затратой энергии, так как часть борьбы с подсвязочным давлением возьмет на себя противодавление находящегося сверху столба воздуха.

Следовательно, усиление звука в голосовом аппарате происходит не столько за счет улучшения излучения при помощи увеличения устья раструба, но главным образом за счет создания более благоприятных условий в работе самой голосовой щели. При сравнительно небольших затратах энергии голосовых мышц, дыхание в условиях достаточного противодавления может развивать большую энергию, производя звук колоссальной силы.

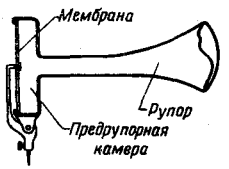
У больших оперных голосов она достигает 120 *дб* и более, что равно силе шума авиационного мотора (см. рис. 9). Мы приводим ниже таблицу силы голосов артистов различного амплуа по данным Юссона. Измерение силы производилось на расстоянии метра ото рта.

Большие оперные голоса	120 *дб* и более
Оперные голоса	от 110 до 120 *дб*
Голоса для комических опер	от 100 до 110 *дб*
Голоса для оперетты	от 90 до 100 *дб*
Камерные голоса	от 80 до 90 *дб*
Небольшие голоса, требующие микрофонного усилия	менее 80 *дб*

Если рассмотреть схему конструкции рупорного громкоговорителя и сравнить его с приспособлением голосового аппарата в пении, то можно заметить сходство принципа их построения. Рис. 32. В рупоре патефона или рупорного громкоговорителя перед колеблющейся мембраной ставится коробка с суженным выходом из нее — предрупорной камерой, после которой уже идет сам рупор. Роль предрупорной камеры сводится к тому, чтобы создать непосредственно перед мембраной сопротивление, которое позволяет источнику колебаний работать с наилучшей отдачей энергии. Рупорный канал, идущий вслед за предрупорной камерой, вносит в эту систему свое

противодавление, свою нагрузку, также играющую роль в образовании общего сопротивления. Это общее сопротивление системы носит название и м п е д а н с а.

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



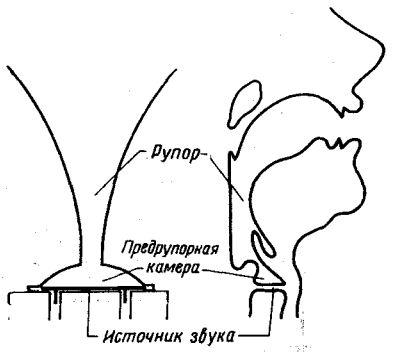


Рис. 32. Схема приспособления голосового аппарата у профессионального певца с суженным входом в гортань и аналогия этого приспособления с некоторыми техническими звуковыми приборами (головка патефона, рупорный громкоговоритель). Образующаяся в результате сужения входа в гортань ограниченная надсвязочная полость играет роль предрупорной камеры.

Создание импеданса — противодавления в надставной трубке певца — установление взаимосвязанной системы колебаний резонаторов и голосовых связок, является в а ж н е й ш и м а к у с т и ч е с к и м м е х а н и з м о м в р а б о т е г о л о с о в о г о а п п а р а т а. Когда установлен этот механизм, певец п о л у ч а е т в о з м о ж н о с т ь при с р а в н и т е л ь н о м а л ы х затратах э н е р г и и г о л о с о в ы х с в я з о к п о л у ч а т ь чрезвычайно б о л ь ш о й а к у с т и ч е с к и й э ф ф е к т. П о с т а н о в к у г о л о с а, собственно, и следует рассматривать как нахождение этой верной взаимосвязи между резонирую-

щей надставной трубкой и фонирующей голосовой щелью. В процессе занятий у ученика часто можно наблюдать, что наступает время, когда его пение становится более легким, а голос начинает звучать полно, красиво, мощно — это и есть момент установления наилучшего соответствия между резонаторной системой надставной трубки и источником звука — голосовой щелью. Подгонка, подбор наиболее выгодного импеданса для данного источника звука — для гортани ученика — составляют один из самых важных моментов процесса постановки голоса.

Устройство вибратора-гортани может быть таково, что для него лучше подходит большой импеданс. В этом случае пригодны те приемы, которые ведут к увеличению импеданса: опускание гортани, мало открытый рот. Для другой гортани более удобен меньший импеданс — широко открытый рот и спокойная или даже поднятая гортань. Р. Юссон на основе этого явления импеданса проанализировал различные методы обучения и дал им классификацию.

Мы уже писали о том, что коэффициент полезного действия голосового аппарата так мал, что на гласном звуке *и*, например, только одна пятидесятая часть звуковой энергии, родившейся в голосовой щели, излучается изо рта, а сорок девять пятидесятых поглощается внутри организма. В этих условиях особенно важную роль играет правильно подобранный импеданс, в результате воздействия которого звуковая энергия, возникающая в гортани, может возрасти во много раз и общий коэффициент полезного действия голосового аппарата сильно увеличится.

У певца есть ряд возможностей повысить громкость своего голоса, увеличить полезный акустический эффект действия голосового аппарата. Кроме основного, наиболее мощного механизма увеличения громкости за счет импеданса, певец может улучшить излучение большим открытием рта, может также в небольших пределах уменьшить поглощение звука внутри ротоглоточного канала за счет более удачного приспособления мышечных органов (мягкого нёба, глотки, языка) и, наконец, в известной мере направить звук в желаемом направлении.

Однако этим не исчерпываются приспособления голосового аппарата певца для улучшения слышимости его голоса.

Полетность певческого голоса

Певцы интуитивно добиваются хорошей слышимости своего голоса, вырабатывая в нем качество полетности, дальнобойности. Давно известно, что существуют певческие голоса,

не имеющие большой силы, но отлично летящие в зал и хорошо слышимые даже через звучание оркестра. Все механизмы, описанные выше, при помощи которых певец может увеличивать слышимость своего голоса, сводились к созданию на выходе из ротового отверстия звука большей силы, т. е. наибольшей интенсивности, мощности звука. Но качество полетности, о котором мы хотим сказать мало зависит от силы звука, излучающегося из ротового отверстия. Есть мощные голоса, поражающие своей силой в непосредственной близости, в небольшой комнате, классе, но оказывающиеся совершенно нелетящими в больших помещениях. Они пропадают, теряются в больших пространствах и не пробивают звучание оркестра.

Исследования показали, что качество полетности связано с тембром голоса, а не с его силой, и объясняется это присутствием в голосе высоких обертонов. Певец с звонким, летящим голосом умеет так формировать звук, что большой процент энергии концентрируется в звуке в зоне высокой певческой форманты. Почему же звук, в котором большой процент энергии сконцентрирован в высокочастотной области, имеет лучшую полетность, когда все частоты спектра распространяются в пространстве одинаково? Как оказалось, это качество полетности связано с особенностями восприятия звуков нашим слухом.

Наше ухо имеет неодинаковую чувствительность к разным частотам. Звуки одной силы (амплитуды) на разных участках звукового диапазона воспринимаются слухом как звуки неодинаковой громкости. На одних участках диапазона они воспринимаются как звуки значительно более громкие, чем на других. Если предложить послушать звук одинаковой силы, меняя его высоту на всем диапазоне частот, которые может воспринять ухо, то в зоне от 500 *гц* до 3000 *гц* он будет восприниматься как звук наиболее громкий. Вверх и вниз по звуковой шкале от этой зоны лучшей слышимости он будет становиться для уха все более и более слабым и наконец вовсе исчезнет, дойдя до нижнего и верхнего порогов слышимости. При достаточной силе звука слух воспринимает от 16 *гц* внизу до 20000 *гц* наверху. За этими пределами лежат соответственно инфра- и ультразвуки, которые мы не слышим (их слышат только некоторые виды животных).

Зона лучшей слышимости уха включает ту область, в которой располагаются все речевые и певческие форманты. Именно в этой зоне звуки несильные воспринимаются как достаточно громкие. Особенно чувствительно ухо к области 2500—3000 *гц*, т. е. к области высокой певческой форманты. На эту область резонирует наружный слуховой проход уха, и потому он сильно передает эти колебания барабанной перепонке. Этим и объясняется качество полетности звука, его способности «лететь через оркестр», быть хорошо слышимым в больших помещениях.

Когда в спектре звука много высоких частот, попадающих в зону лучшей слышимости уха, особенно частот в области 2500—3000 *гц*, то даже при небольшой силе подачи звука, т. е. незначительной энергии его, он воспринимается как звук громкий. Звук этот хорошо слышен в зале, и мы говорим, что он полетный. Если в спектре его мало частот, попадающих в зону луч-

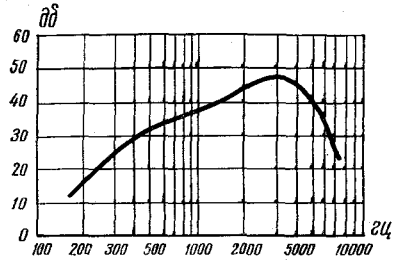


Рис. 33. Кривая слышимости уха. Звук одинаковой интенсивности воспринимается на разных частотах неодинаково громким для уха. Зона наибольшей громкости падает на 2000—3000 *гц* (вершина кривой), откуда как к низким, так и к более высоким частотам она падает.

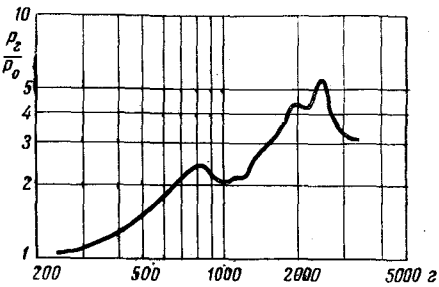


Рис. 34. Кривая увеличения звукового давления в наружном слуховом проходе за счет резонанса (по Бекеши). В области 2500 *гц* — находится высшая точка резонансной кривой. В этой зоне даже слабый звук воспринимается как громкий.

шей слышимости, то он плохо улавливается ухом слушателя, даже если певец старается придать ему большую силу. Значит качество полетности певческого звука зависит не от того, как звук летит, распространяется (все звуки распространяются одинаково), а от того как он улавливается ухом.

Умение правильно формировать тембр голоса, делать его летящим, полетным — чрезвычайно важный момент для того, чтобы быть хорошо слышным в зале. Представим себе условно, что два певца поют, давая звук равной энергии, т. е. суммарная сила всех обертонов у них равна. Первый певец формирует тембр (случай I) так, что основная энергия звука у него идет в области основного тона и низкочастотных обертонов. У мужских голосов, например, основные тона голоса не превышают 500 *гц*, т. е. никогда не попадают в зону лучшей слышимости уха. Звук, сформированный без усилия со стороны певца в таком качестве тембра, т. е. с таким спектром, будет восприниматься как звук маломощный. Для того чтобы быть для уха громким, надо очень сильно повысить энергию звука, т. е. давать голосовому аппарату большую нагрузку. Рис. 24.

Однако тембр может быть сформирован совсем по-другому (случай II). Он может быть образован так, что основная энер-

гия будет содержаться в высоких обертонах, в области высокой певческой форманты. Этот звук, с иным по спектру распределением энергии, для слушателя будет неизмеримо более громок, чем первый, так как основная часть энергии будет восприниматься самой чувствительной зоной уха, где даже несильные звуки воспринимаются как звуки громкие.

В поставленном голосе, в хорошо оформленном певческом тембре, энергия всегда распределена так, что примерно 30% ее сосредоточено в области высокой певческой форманты. Этим достигается хорошая полетность такого звука (см. рис. 25 и 27).

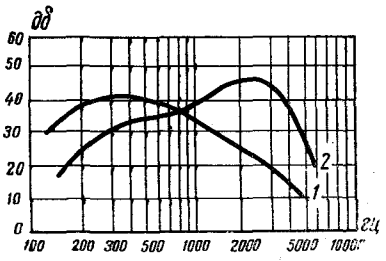


Рис. 35. Распределение энергии в речевом (1) и певческом (2) звуке (по В. Морозову). В певческом голосе спектральная энергия «перекачивается» из области низких частот в область высоких, а именно — в область наибольшей чувствительности уха.

Если рассмотреть с этой точки зрения, например, спектр певческого звука Шаляпина (см. рис. 27), то видно, что его основной тон в 220 *гц* составляет ничтожную часть общей энергии звука, где наибольшие области «усиленных» обертонов падают на частоты в 500 *гц* и особенно на группу 2400—2600 *гц*, т. е. на области лучшей чувствительности слухового органа. Правильное формирование певческого тембра обеспечивает ему хорошую полетность (т. е. наилучшую воспринимаемость ухом) при минимальных затратах мышечной энергии голосового аппарата певца.

Построение спектра с максимальной концентрацией энергии в области высоких частот порядка высокой певческой форманты — важнейшее физиологическое приспособление голосового аппарата для получения максимальной слышимости при минимальной затрате энергии, что в практике называется высокой позицией звука. Это хорошо знают вокальные педагоги, работающие главным образом над формированием тембра голоса, над высокой позицией звука, а не над выработкой его силы. Практически давно известно, что слышимость в зале значительно меньше зависит от абсолютной силы звука, чем от верного формирования певческого тембра. Правильно тембрально оформленный голос оказывается всегда хорошо летящим в зал. К тому же, как мы помним, певец с голосом, имеющим в спектре большой процент высокочастотных обертонов, может его лучше «послать» в желаемом направлении, т. е. в сторону публики. Задача каждого учащегося ясно понять эту закономерность и не гнаться за силой звука, а работать над выявлением наилучшего тембра, над звучанием голоса в так называемой высокой позиции.

Акустические условия выступления

Говоря о слышимости голоса, следует в нескольких словах коснуться тех акустических условий, в которых певцу приходится петь. Эти условия могут быть весьма различны: открытое пространство или открытая эстрада, концертный или театральный зал, класс, студия звукозаписи или радиостудия. Как известно, на открытых эстрадах, как и в поле или в лесу, певца плохо слышно и ему самому петь трудно. Голос распространяется свободно во все стороны, не задерживаясь и почти ни от чего не отражаясь, легко рассеивается. Убывая обратно пропорционально квадрату расстояния, он лишь очень небольшим процентом своей энергии достигает уха слушателя. Чтобы уменьшить такое рассеяние и создать преимущественное направление звука к публике, за эстрадой обычно ставится раковина, отражающая звуки в сторону слушателей. Певцу петь трудно, *так как в этих условиях* его уши не получают привычного по громкости ответа; желая это преодолеть, певец начинает форсировать звучание. Это утомляет голос, поэтому певцам, особенно неопытным, на открытом воздухе петь не рекомендуется.

В залах, аудиториях стены (если они не сделаны из специальных звукопоглощающих материалов) отражают звуки, не давая им уйти из помещения, возвращая их в зал. Стены, потолок и пол препятствуют утечке звуковой энергии. Если форма отражающих поверхностей помещения рассчитана правильно, звуки равномерно достигают всех рядов, если неправильно — то в зале появляются места с плохой слышимостью — провалы звучания.

Часто можно слышать выражение, что то или иное помещение имеет хороший или плохой резонанс. В этом случае под словом резонанс понимается тот отзвук, та гулкость помещения, в котором мы говорим или поем. Это явление не имеет отношения к резонансу вообще и представляет собою лишь остаточное звучание, так называемую р е в е р б е р а ц и ю, которая обязана своим происхождением многократному отражению звуковых волн от больших поверхностей помещения. В быту реверберацию помещения часто ошибочно называют резонансом. Между тем резонанс, напоминающий собою отзвук, имеет, как мы знаем, иное происхождение и иную сущность.

Если препятствие, которое встречает звуковая волна, одно и большое (граница леса, склон ущелья и т. п.), то отразившаяся волна возвращается, принося в ослабленном виде тот звук, который мы послали. Это явление называется э х о м. Если препятствий много (стены, потолок, пол, предметы в помещении), то происходит многократное, разновременное отражение, волны накладываются друг на друга, образуя гул. Как в явлении эхо, так и при всякой реверберации, в отзвуке всегда сохраняется та высота звука, которую мы издали.

Если в помещении много мягких вещей, портьер, ковров — звук легко гасится и остаточное звучание мало. В пустых комнатах звук, многократно отражаясь от больших свободных площадей, создает длительное остаточное звучание, гудение, которое затрудняет слушание своего голоса и мешает петь. Помещение с совсем малым остаточным звучанием также затрудняет пение, так как ухо не слышит привычного по силе ответа на произведенный звук. Для занятий пением выгоднее всего пользоваться классом с умеренной реверберацией, но иногда полезно и менять акустическую обстановку для того, чтобы не происходило привыкание к определенному помещению.

Поскольку певцу приходится петь в различных акустических условиях, восприятие силы собственного голоса у него всегда разное. Не следует поддаваться слуховому обману. Надо стараться сохранять привычную манеру звукообразования.

Заключение

Голосовой аппарат с точки зрения акустики представляет собой своеобразный рупор, где над источником колебаний (голосовая щель) расположена система резонаторных полостей (гортань, глотка, рот), открывающихся в наружное пространство своим устьем (ротовое отверстие). В резонаторных полостях голос приобретает характерные усиления — форманты, определяющие его звучание. В правильно поставленном певческом голосе постоянно присутствуют высокая и низкая певческие форманты, а также вибрато определенной частоты, от которых зависит певческий тембр голоса. Каждый певческий звук, кроме того, характеризуется своими формантами гласных, по которым один гласный отличается от другого.

Коэффициент полезного действия голосового аппарата мал, а звук, излучающийся из ротового отверстия, быстро убывает в силе по мере увеличения расстояния. Постановку голоса следует рассматривать как нахождение наилучших взаимоотношений между фонирующей голосовой щелью и системой резонаторов гортани, глотки и рта. При получающейся взаимосвязанной системе колебаний резонаторов и голосовой щели коэффициент полезного действия голосового аппарата в пении сильно возрастает. Кроме того, при правильной постановке голоса певец так формирует тембр, чтобы возможно больший процент звуковой энергии шел в области высокой певческой форманты — области, которая лучше всего воспринимается нашим ухом. Основная задача певца и педагога, работающих над усовершенствованием голоса, — правильно сформировать тембр, найти наилучшие условия для естественной свободной работы голосового аппарата.

2. УЧЕНИЕ АКАДЕМИКА И. П. ПАВЛОВА И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

ОСНОВЫ ПАВЛОВСКОГО УЧЕНИЯ О ВЫСШЕЙ НЕРВНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Пение — одна из функций организма, подчиненная общим законам его деятельности

У певцов существует взгляд, что певческий голос является особым даром природы, раз навсегда данным или, наоборот, не данным человеку; даром непостижимым, для которого нет законов. Действительно, на первый взгляд это может показаться так потому, что у одних имеется «от природы поставленный» певческий голос, иногда обладающий огромной силой и исключительной красотой, которые позволяют почти минуя обучение сразу нести профессиональную нагрузку, между тем как у других певческого голоса нет вовсе. С голосом иногда случаются странные явления: мальчик-певец, вундеркинд с исключительным детским голосом, как Робертино Лоретти или Женя Таланов (запевала детского хора мальчиков А. В. Свешникова) после мутации теряет свой замечательный голос. Наоборот, человек, не имевший выраженного певческого голоса в детстве, оказывается наделенным исключительным голосом. Бывает, что голос вдруг «прорезывается» во взрослом состоянии, как это было, например, у М. И. Глинки. Бывает и наоборот, что оперный певец-профессионал в расцвете карьеры — теряет свой профессиональный голос. Такие явления, не наблюдающиеся у музыкантов других специальностей, и являются причиной указанного отношения к певческому голосу как к совершенно особому дару природы. Не случайно на наш вопрос о пении солист театра Ла Скала Иво Винко ответил словами: «Я думаю, что голос — это чудо...»

Между тем пение является одной из функций организма, одним из видов его деятельности, и поэтому оно подчинено тем же основным закономерностям, которые характерны для всех других его функций, т. е. для организма в целом. Указанные особенности певческого голоса действительно являются необычными, но и они имеют свои уже достаточно хорошо изученные в настоящее время причины.

Управление всей жизнедеятельностью человеческого организма, всеми его функциями лежит на нервной системе. Поэтому знание ее строения и принципов деятельности является необходимым для понимания всех явлений, происходящих в организме.

Кто хочет понять, что такое пение и певческий голос, как его можно развивать, совершенствовать и как следует с ним вообще обращаться, должен прежде всего ознакомиться с дея-

тельностью нервной системы, ее законами, которые определяют работу организма вообще и певческую деятельность в частности.

Прежде чем перейти к интерпретации явлений, связанных с певческим голосом, мы вкратце напомним некоторые основные сведения, связанные со строением нервной системы и принципами ее работы.

Строение нервной системы

По строению в нервной системе различают центральный и периферический отделы. К центральному отделу относится головной и спинной мозг, где сосредоточены огромные скопления нервных клеток. К периферическому — нервы, идущие ко всем органам и тканям организма. Единицей строения нервной системы является нейрон, т. е. нервная клетка со множеством коротких отростков и одним длинным. Из длинных отростков нервных клеток построены периферические нервы. Нейроны по функции строго специализированы. Чувствительные нейроны проводят импульсы к центру, двигательные нейроны — к периферии. На концах этих длинных отростков имеются специальные концевые аппараты для передачи или восприятия раздражений. Рецепторы — концевые аппараты чувствительных нейронов — служат для восприятия различных явлений внешней среды с последующей передачей их по чувствительным волокнам в центральную нервную систему. На концах двигательных нейронов также имеются концевые аппараты — бляшки, при помощи которых импульс с нерва передается на мышечное волокно.

Короткими отростками нервные клетки контактируют друг с другом, передавая раздражение с одной клетки на другие: получается необозримо гигантская сеть нервных элементов, связанных в своеобразно организованную стройную систему. Периферические нервы разветвляются по всему организму и связывают его в единое функциональное целое, сообщая в центральную нервную систему о явлениях, происходящих во внешней среде и внутри организма. По периферическим же нервам центральная нервная система посылает ответные приказы к мышцам — произвести тот или иной целесообразный ответ на эти сигналы.

По роду деятельности в нервной системе различают вегетативный отдел и соматический. Вегетативный отдел регулирует всю сложную систему процессов, участвующих в поддержании нормальной жизни организма: пищеварение, кровообращение, обмен веществ, теплорегуляцию и т. п. Высшие вегетативные центры располагаются в подкорковой области головного мозга. Центры этой системы находятся также в про-

долговатом, спинном мозгу и на периферии в виде узлов и сплетений.

Наша психическая деятельность, все, что произвольно подвластно волевому контролю, выполняется соматическим отделом нервной системы.

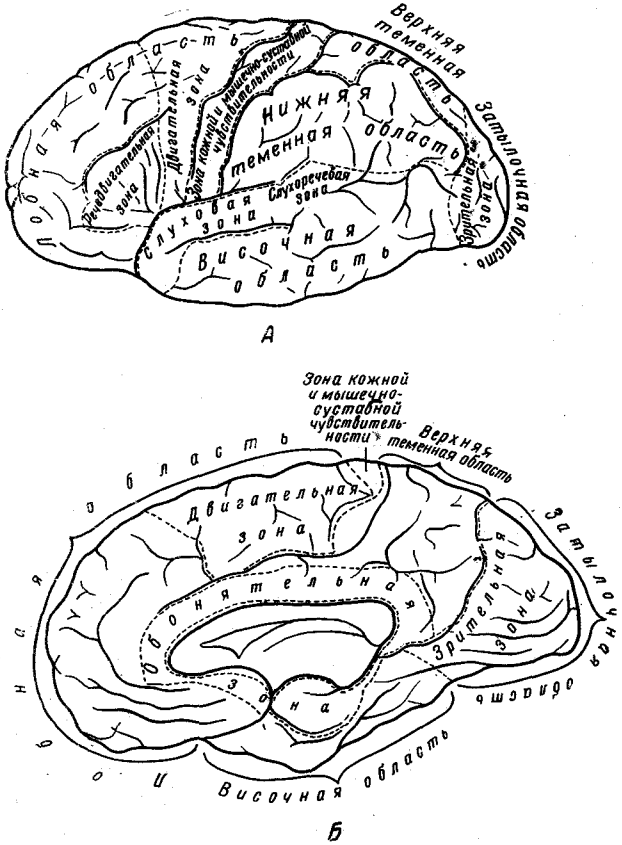


Рис. 36. Карта областей и полей коры головного мозга человека. Зоны, связанные с пением, находятся в височной, заднелобной и нижнетеменной долях (слухречевая, слуховая, речедвигательная, двигательная зоны).

В коре головного мозга, представляющей собою четырнадцатимиллиардное скопление клеток, сосредоточено высшее управление всеми функциями организма. Сюда поступают все сигналы из внешней и внутренней среды. Здесь они подвергаются анализу, сравнению с предыдущим опытом, обрабатываются по особой системе, и в зависимости от их значимости для организма на них дается соответствующий ответ.

Принципы деятельности нервной системы. Условные и безусловные рефлексы

Жизнь любого организма протекает по принципу рефлекса, т. е. ответа на воздействие окружающей среды. Как мы помним, основным в павловском учении является рефлекторная теория. Отцом рефлекторной теории является И. М. Сеченов, который в 1863 году в книге «Рефлексы головного мозга» впервые высказал мысль о том, что «все психические акты по способу своего происхождения суть рефлексы».

Однако это заключение Сеченова получило экспериментальное подтверждение значительно позднее в трудах И. П. Павлова. В результате была стерта грань между «физиологическим» и «психическим», грань, существовавшая испокон веков. Психические явления получили свое физиологическое обоснование, и появилась возможность говорить об организме в единстве психического и физического, т. е. так, как в действительности функционирует живой организм.

Павлов считал основной своей заслугой, так же как и заслугой Сеченова, то, что вместо организма, разделенного на две половины — психическую и физическую,— люди получили возможность рассматривать организм в единстве.

Под рефлексом понимается ответное действие организма на раздражение рецепторов чувствительных нервов, в котором участвует центральная нервная система. Когда говорят о рефлексе, часто употребляют термин рефлекторная дуга. Под ней понимается весь путь, по которому осуществляется рефлекторная реакция, т. е. рецептор — чувствительный нейрон — участок центральной нервной системы, в котором замыкается эта дуга,— двигательный нейрон и его концевой аппарат на мышце.

Рефлекторные дуги могут замыкаться на разных уровнях центральной нервной системы. Ответы (рефлексы), с которыми человек рождается, так называемые безусловные рефлексы, замыкаются на более низких уровнях — в спинном, среднем мозге или подкорковых узлах. Человек рождается с ограниченным количеством рефлексов, необходимых ему для начала жизни, таких, как сосательный, мигательный, чихательный и др. Однако одних безусловных рефлексов организму достаточно, чтобы приспособиться к окружающей среде только в в первые моменты жизни. К этому же классу относятся и инстинкты. Это более сложные рефлексы, передаваемые по наследству и необходимые для жизни (например инстинкт самосохранения, родительский, половой и т. п.).

Для существования организму необходимо приспосабливаться к постоянно меняющимся условиям окружающей среды. Органы чувств должны давать ему верную информацию об изменениях среды, вызывая целесообразные реакции. Повторение

этих реакций, которые закрепляются как индивидуальный опыт организма, носят название условных рефлексов. Условные рефлексы образуются в коре головного мозга. Именно в ней и сосредоточен весь индивидуальный опыт того или иного человека.

Условные рефлексы непостоянны — они возникают при определенных условиях, по мере надобности (отсюда и их название), а при отсутствии таковых — угасают. Безусловные рефлексы — это стандартные, постоянные связи. Условные — временные связи обеспечивают гибкую реакцию организма на меняющуюся среду.

Об условных рефлексах И. П. Павлов пишет: «Факт условного рефлекса есть повседневнейший и распространеннейший факт. Это есть, очевидно, то, что мы знаем в себе и в животных под разными названиями: дрессировки, дисциплины, воспитания, привычки. Ведь все это есть связи, которые образовались в течение индивидуальной жизни, связи между определенными внешними агентами и определенной ответной деятельностью. Таким образом, с фактом условного рефлекса отдается в руки физиолога огромная часть высшей нервной деятельности, а может быть и вся» [1].

И. М. Сеченов пишет: «Всегда и везде жизнь слагается из кооперации двух факторов — определенной, но изменяющейся организации и воздействий извне» [2]. И. П. Павлов считал, что «животный организм как система существует среди окружающей природы только благодаря непрерывному уравновешиванию этой системы с внешней средой» [3]. Под уравновешиванием Павлов понимал свойство организма приспособляться.

Как показали исследования И. П. Павлова, любой раздражитель, всякий агент внешней среды может вызвать при определенных условиях любую, в том числе и нецелесообразную реакцию организма. Например, такой условный раздражитель, как боль, обычно вызывающий оборонительную реакцию, в ответ может вызвать слюноотделение, т. е. пищевую реакцию.

Условия образования рефлекса

Условием для образования рефлекса является многократное сочетание действия какого-либо условного раздражителя (например, болевое раздражение в примере, взятом выше) с безусловным (выделение слюны при кормлении) или прочно

[1] И. П. Павлов. Полное собрание сочинений, изд. 2-е АН СССР, М.—Л., 1951—1954, т. IV, стр. 39—40. Все цитаты И. П. Павлова далее даются по этому изданию с указанием тома и страницы.

[2] И. М. Сеченов, И. П. Павлов, Н. Е. Введенский. Физиология нервной системы. Сборник трудов, т. I, Медгиз, 1952, стр. 301.

[3] И. П. Павлов, т. III, кн. 2-я, стр. 324.

выработанным ранее условным рефлексом, например если, подпося пищу собаке, причинять ей одновременно боль, то через несколько таких сеансов одно лишь болевое раздражение будет вызывать слюноотделение, т. е. пищевой рефлекс. Таким образом, боль, которая обычно вызвала бы оборонительную реакцию, окажется связанной с деятельностью, имеющей отношение к пищеварению.

Это подтверждает, что любое явление внешнего мира при условиях одномоментного действия раздражителей и повторности их может вызвать ответ, свойственный другому рефлексу.

Такие сочетания различных раздражителей с самыми разнообразными реакциями организма происходят беспрерывно в процессе жизни. Одним из важных условий выработки рефлексов является необходимость полной свободы мозга от других деятельностей в момент выработки рефлекса.

Анализаторы

И. П. Павлов считал, что для высшей нервной деятельности, как он называл работу мозга, характерны два явления: образование условных рефлексов и механизм анализаторов. Он пишет об этом так: «Вся вновь открывавшаяся нам с нашей точки зрения деятельность высшего отдела нервной системы представлялась нам в виде двух основных нервных механизмов: во-первых, в виде механизма временной связи, как бы временного замыкания проводниковых цепей между явлениями внешнего мира и реакциями на них животного организма, и, во-вторых — механизма анализаторов» [1].

Следовательно, механизм анализа он считал таким же важным в работе мозга, как и развитие условных связей.

Под анализатором И. П. Павлов понимал всю сложную систему нервных образований, по которым происходит анализ явлений внешней среды, т. е. ту часть рефлекторной дуги, по которой раздражение достигает мозга. «...Для меня вся рефлекторная дуга представляется распадающейся на следующие три главные части: первая часть начинается со всяческого натурального конца центростремительного нерва и кончается в мозгу воспринимающей клеткой; эту часть рефлекторной дуги я предлагаю называть и представлять себе в качестве анализатора, потому что задача этой части и заключается в том, чтобы весь мир влияний, падающих извне на организм и его раздражающих, разлагать, и чем выше животное, тем разлагать дробнее и тоньше» [2].

В состав анализатора входят рецепторы: воспринимающие концевые аппараты нерва, периферический нерв, ряд промежу-

[1] И. П. Павлов, т. III, кн. 2-я, стр. 325.
[2] И. П. Павлов, т. III, кн. 1-я, стр. 110.

точных образований и, наконец, клетки коры, которые получили название ядра анализатора. Как известно, разные виды чувствительности связаны с деятельностью отдельных областей коры (центров). Центр слуха, например, расположен в височной доле, а зрение в затылочной и т. п.

Наряду с системой анализаторов, связывающих организм с внешней средой, существует сложная система внутренних анализаторов, постоянно сигнализирующих коре о состоянии и деятельности внутренних органов.

Наиболее значительным в этой системе надо считать двигательный анализатор. И. П. Павлов по поводу внутренних анализаторов писал так: «...кроме перечисленных внешних анализаторов, должны существовать анализаторы внутренние. Важнейшим из внутренних анализаторов является двигательный анализатор, анализатор движения. Все мы знаем, что от всех частей двигательного аппарата — суставных сумок, суставных поверхностей, сухожилий и т. д.— идут центростремительные нервы, которые сигнализируют каждый момент, каждую малейшую подробность акта движения. Все эти нервы как в высшей инстанции собираются в клетках больших полушарий» [1]. Каждый человек, например, отдает себе отчет в том — какие мышцы его тела напряжены, какие расслаблены, и не глядя может сказать, в каком положении находится та или иная конечность, часть тела. Следовательно, в специальную область коры поступают сигналы от суставов, связок и мышц, сообщающие о состоянии и работе двигательного аппарата. Точность и ловкость движения достигается совершенством деятельности двигательного анализатора.

Первая и вторая сигнальные системы

Как мы уже писали, через различного рода анализаторы (органы чувств) головной мозг человека получает сигналы как о явлениях внешней среды, так и о состоянии организма. На основании сигналов этой системы он управляет деятельностью организма, реагирует на эти сигналы и вызванные ими представления. Такой системой сигналов обладает как человек, так и животное. Эту непосредственную сигнальную систему действительности И. П. Павлов назвал первой системой сигналов.

Слова, живая речь составили для человека вторую систему сигналов. Произошла, как говорил И. П. Павлов, чрезвычайная прибавка к механизмам нервной деятельности. Слова, обозначающие понятия, слова, позволяющие мыслить в отвлеченных образах, сигнализируют о явлениях внешнего ми-

[1] И. П. Павлов. т. III, кн. 1-я стр. 211—212.

ра, позволяют его познавать неизмеримо более полно. Возникли же эти понятия на основе непосредственных сигналов действительности, на основе первой сигнальной системы. Поэтому вторую систему называют сигналом сигналов.

У животного сигнальная деятельность ограничивается непосредственными сигналами действительности, и в процессе индивидуального опыта по этим сигналам животное знает, что такое, например, вода, огонь, снег, хозяин. Но оно не может ни отвлечься от этих конкретных явлений, ни понять их смысл, ни передать свой индивидуальный опыт другому. Животные не имеют слов, понятий. Человеку же слова «вода или «огонь» сигнализируют значительно больше, чем реальные ощущения воды и огня. «Конечно, слово для человека есть такой же реальный условный раздражитель, как и все остальные общие у него с животными, но вместе с тем и такой многообъемлющий, как никакие другие, не идущий в этом отношении ни в какое количественное и качественное сравнение с условными раздражителями животных» [1].

В приведенной ниже цитате ясно изложены взгляды И. П. Павлова на роль первой и второй сигнальных систем, а также на связь этих систем с развитием тех или иных отделов центральной нервной системы.

«У высших животных, до человека включительно, первая инстанция для сложных соотношений организма с окружающей средой есть ближайшая к полушариям подкорка с ее сложнейшими безусловными рефлексами (наша терминология), инстинктами, влечениями, аффектами, эмоциями (разнообразная обычная терминология). Вызываются эти рефлексы относительно немногими безусловными, т. е. с рождения действующими, внешними агентами. Отсюда ограниченная ориентировка в окружающей среде и вместе с тем слабое приспособление. Вторая инстанция — большие полушария, но без лобных долей. Тут возникают при помощи условной связи ассоциации, новый принцип деятельности: сигнализация немногих безусловных внешних агентов бесчисленной массой других агентов, постоянно вместе с тем анализируемых и синтезируемых, дающих возможность очень большой ориентировки в той же среде и тем уже гораздо большего приспособления.

Это составляет единственную сигнализационную систему в животном организме и первую в человеке.

В человеке прибавляется, можно думать, специально в его лобных долях, которых нет у животных в таком размере, другая система сигнализации, сигнализация первой системы — речью, ее базисом или базальным компонентом — кинэстезическими [2] раздражениями речевых органов. Этим вводится новый

---

[1] И. П. Павлов, т. IV, стр. 428—429.

[2] Кинэстезические — ощущения собственных движений.

принцип нервной деятельности — отвлечение и вместе обобщение бесчисленных сигналов предшествующей системы в свою очередь, опять же с анализированием и синтезированием этих новых обобщенных сигналов,— принцип, обусловливающий безграничную ориентировку в окружающем мире и создающий высшее приспособление человека — науку как в виде общечеловеческого эмпиризма, так и в ее специализированной форме. Это вторая система сигнализации...»[1].

Книга, которую вы читаете,— относится ко второй системе сигнализации. В ней в форме слов излагается опыт множества людей по вопросам певческого голоса и его воспитания. Этот обобщенный опыт намного шире того опыта, который каждый певец может получить в результате непосредственного слушания пения, т. е. через первую сигнальную систему.

Как видно из приведенной выше цитаты, И. П. Павлов, говоря о добавлении второй сигнальной системы к первой, одновременно указывает и на развитие лобных долей мозга, т. е. связывает эту функцию с определенным отделом центральной нервной системы (принцип структурности).

Структура и функция тесно связаны между собой. Речевая функция, ее совершенствование и развитие, являясь, с одной стороны, результатом образования особых отделов мозга, с другой — следствием приспособления дыхательных органов и органов ротоглотки (части пищеварительного тракта) к речеобразованию, в свою очередь вела к развитию и совершенствованию этих органов. Подобно тому как рука явилась, по выражению Ф. Энгельса, не только органом труда, но так же и продуктом его, голосовые органы получили свое развитие и высокое совершенство благодаря речевой функции.

«Морфологические и физиологические явления, форма и функция обусловливают взаимно друг от друга»[2] — говорил Ф. Энгельс.

Если посмотреть, как мышцы нашего тела представлены в двигательной области коры головного мозга, то видно, что наибольшее представительство в мозгу имеют более сложные в смысле управления органы: кисти и пальцы рук и органы речеобразования — язык, зев и мимическая мускулатура около ротового отверстия. Развитие речевой функции прежде всего связано с совершенствованием системы управления. Сюда входят и области, ведающие движением мышц, участвующих в речеобразовании, и слуховые области коры, служащие для восприятия речевых сигналов, и внутренние обратные связи от работающих органов речеобразования, и области, связанные с накоплением памяти на звуки речи, на мышечные движения и т. п. Совершенством работы системы управления голо-

[1] И. П. Павлов, т. III, кн. 2-я, стр. 214—215.

[2] Ф. Энгельс. Диалектика природы. Госполитиздат, 1948, стр. 249.

совыми органами объясняется мастерство владения голосом, к которому способен человек. Системы обратных связей, осуществляющих контроль над речевыми движениями, И. П. Павлов назвал речедвигательным анализатором.

Организм человека, таков, каков он сейчас есть, является результатом длительной эволюции живых человекообразных существ под влиянием внешней среды. Как указывал Ф. Энгельс — труд и затем членораздельная речь превратили мозг предка человека в человеческий мозг. Труд, явившийся необходимым приспособлением человека в борьбе за существование, как реакция на внешнюю среду, и опыт, который был накоплен в процессе труда, наконец коллективный характер этого труда — вызвали к жизни желание общаться, передавать этот опыт при помощи речи. Таким образом членораздельная речь и вызванные ею изменения как в мозге, так и в структуре и функции голосовых органов являются в конечном итоге, также ответом организма на воздействие внешней среды.

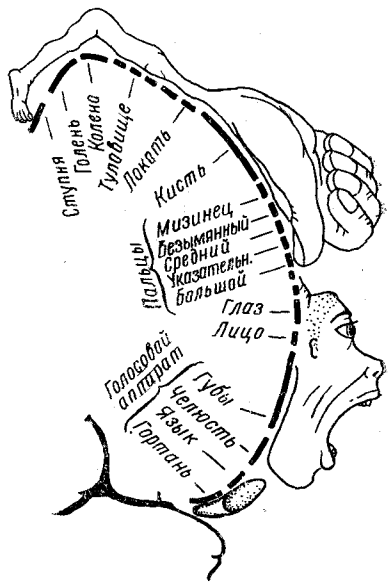


Рис. 37. Представительство различных частей тела в двигательной области коры (по Пенфилду). Видно, что рука и голосовой аппарат занимают в двигательной области коры основное место. Отсюда — те исключительные возможности движений, которые они имеют.

Закономерности деятельности нервной системы. Возбуждение и торможение

И. П. Павловым были открыты закономерности, которые лежат в основе деятельности нервной системы. Прежде всего следует отметить, что нервные клетки коры полушарий большого мозга способны находиться в двух состояниях: в возбужденном или в тормозном. Под возбуждением понимается деятельное состояние нервных клеток. Оно вызывает активную деятельность соответствующих мышц, желез и т. п. на периферии. В этом активном состоянии нервная клетка производит свою работу, тратит ту энергию, которая в ней заключена. Это деятельное, активное состояние нервных клеток необходимо для того, чтобы в мозгу совершалась та или иная работа, образовывались те или иные рефлекторные связи. Когда певец думает, представляет себе звучание, которое

ему надлежит воспроизвести, в соответствующих областях коры возбуждаются группы нервных клеток, связанные с музыкальным слухом, с музыкальной памятью. При задании воспроизвести это слуховое представление приходят в возбужденное состояние те группы нервных клеток двигательной области коры, которые заведуют деятельностью мышц, участвующих в фонационной функции. Сокращение мышц есть результат действия тех нервных импульсов, которые идут по нервным путям от двигательных нервных клеток. Когда человек смотрит или слушает — в возбужденном состоянии находятся соответственно клетки зрительной или слуховой зоны коры. Любая деятельность коры, будь она связана с процессами памяти, слуха, зрения, движения, требует активного, деятельного состояния соответствующих областей нервных клеток, или, как их иногда называют,— центров.

Возбудительный процесс, протекающий в различных участках коры одновременно или непосредственно один за другим, ведет к возникновению между этими группами клеток функциональной связи и оставляет в нервной системе след. Многократное повторение укрепляет эту связь, ведет к образованию рефлекса. Сила возбуждения играет в этом процессе основную роль. При хорошем возбуждении связи образуются скорее и прочнее. Поэтому для быстрой и прочной выработки рефлексов необходимо создавать условия, в которых возбуждение нужных групп клеток было бы наилучшим.

У разных людей сила возбудительного процесса не одинакова от природы, что лежит в основе разделения людей по типам высшей нервной деятельности (о чем мы будем говорить специально ниже). Но и у каждого человека, каким бы он ни был по силе возбудительного процесса, возбуждение может быть лучше или хуже, в зависимости от состояния коры. Хорошо отдохнувшие за ночь нервные клетки дают лучшее возбуждение, утомление связано с плохим процессом возбуждения. Когда нет отвлекающих факторов, человек внимателен — его возбуждение сконцентрировано на предмете внимания, и связи возникают быстрее и прочнее.

Поэтому для лучшего образования рефлексов мозг не должен быть утомленным, кора должна быть свободна от посторонних очагов возбуждения, внимание максимально сконцентрировано. В этих условиях для образования прочной связи требуется меньшее количество повторений. Естественно, что педагогический процесс должен всегда строиться с учетом этих особенностей образования нервных связей.

Однако возбуждение нервных клеток, их активное состояние не может продолжаться долго. Их энергия растрачивается, накапливаются продукты обмена, и нужно определенное время, чтобы они «отдохнули», вновь накопили энергию для последующей активной работы. Это происходит в тормозном со-

стоянии нервных клеток. Торможение — это особый процесс понижения и изменения деятельности нервных клеток, во время которого происходит восстановление их работоспособности. На периферии тормозной процесс приводит к прекращению деятельности мышц, желез.

Как показали наблюдения, нервная клетка не может находиться в возбужденном состоянии непрерывно более 15 минут. После этого она обязательно переходит в тормозное состояние, чтобы сохранить себя для последующей работы. Она как бы охраняет себя от переутомления. Этот вид торможения так и назван охранительным. Следовательно, возбуждение и торможение тесно связаны и закономерно сменяют друг друга. Обычно нервная клетка непрерывно работает значительно меньше, чем 15 минут, и ее возбуждение прерывается краткими моментами торможения, во время которых она частично успевает восстановить свою энергию. Так, сменяя возбуждение краткими секундами торможения, нервная клетка может работать много часов. Однако в конце концов для полного восстановления ей нужно длительное торможение. Разлитым и длительным внутренним торможением нервных клеток мозга является сон.

Во время сна весь мозг, за исключением некоторых «сторожевых» пунктов, погружается в тормозное состояние. Если сон нормальный, то вся кора успевает хорошо восстановиться для последующей активной работы в течение дня. Именно поэтому утром все деятельности осуществляются особенно хорошо, полноценно — «на свежую голову».

Но и в течение дня, когда мозг бодрствует, важно не перегружать непрерывно и долго одни и те же группы клеток. Всегда нужна хотя бы временная разгрузка, переключение на другой вид работы. На этом принципе основаны все рациональные гигиенические режимы, установленные для учебы, работы, жизни вообще.

Каждый из нас знает, как трудно быть внимательным долгое время. Не случайно опытный лектор или педагог умеет, излагая сложный материал, вызвать в зале смех, движение, т. е. все то, что позволяет отвлечься и на какое-то время рассредоточиться. Не случайно уроки в школе или вузе имеют небольшую длительность, после чего дается перемена, во время которой рекомендуется подвигаться, погулять. Даже в театре, где человек получает все время положительные эмоции и с захватывающим интересом следит за развитием действия, трудно высидеть длинный акт.

Замена одного типа работы на другой, перемещение участков оптимального возбуждения из одной области мозга в другую создает возможность эффективно выполнять в течение дня многочисленные задания без ущерба для нервных клеток. Однако, несмотря на смену оптимальных участков возбуждения,

на периодический «отдых» нервных клеток, к концу дня сила возбудительного процесса падает. Нарастает общее утомление работы нервных клеток, и требуется сон, чтобы на утро вся сложная работа, которую производит кора в течение дня, могла выполняться полноценно. Работоспособность к концу дня закономерно падает, знания усваиваются плохо и любая деятельность осуществляется хуже если в течение дня человек не имел возможности отдохнуть. Конечно, режим дня может быть построен так, что к вечеру нервная система будет находиться в наилучших условиях для своей деятельности. Так должны строить свой режим дня, например, люди артистических профессий, которые должны отдавать максимум своей нервной энергии в течение спектакля, вечером. Если же, как у большинства людей, основная нервная энергия тратится в течение дня, то вечером требуется сон для восстановления работоспособности клеток мозга. Однако иногда в силу необходимости таковой не наступает и жизнь требует активности в течение двух, а иногда и трех суток. Тогда охранительное торможение, дабы избежать гибели клеток от переутомления, властно накладывает свою руку и человек урывками засыпает в любом положении — за работой, сидя, стоя и т. п.

Полноценная работоспособность человека возможна только при верном режиме жизни, при правильной смене деятельного и тормозного состояния нервных клеток. Только хорошее глубокое и длительное торможение позволяет затем получить полноценную активность коры мозга.

Так смена активного и тормозного состояния коры позволяет успешно осуществлять сложнейшую работу по управлению деятельностью организма в течение всей жизни.

Однако возбудительный и тормозной процессы сменяют друг друга не только в процессе перемены деятельности, т. е. перехода от работы одних областей коры к другим или в процессе смены состояния бодрствования и сна. Они одновременно присутствуют в коре в процессе осуществления какой-либо деятельности. И. П. Павлов говорил, что если бы мы могли посмотреть на кору головного мозга во время выполнения какой-либо деятельности, то мы увидели бы мозаику очагов возбуждения и торможения, которые беспрерывно сменяют друг друга.

Когда, например, человек поет или говорит, в этом принимает участие почти весь мозг, его многочисленные отделы. Память отбирает последовательность слов или звуков; двигательные приказы из клеток, управляющих нашими мышцами, последовательно приводят в действие разные группы дыхательных, артикуляционных и гортанных мышц; слух, вибрационное, мышечное и другие чувства контролируют звуковое выполнение задания. Все это и дает сменяющуюся мозаику очагов возбуждения и торможения соответствующих областей коры. Каждое мгновение в работу включены одни мышцы, а другие затормо-

жены — поступают одни сигналы, в следующее мгновение — другие.

Таким образом, оба процесса возбуждения и торможения необходимы для выполнения какой-либо деятельности. Именно их слаженная работа и определяет тонкое и точное выполнение какой-либо деятельности. Торможение в такой же мере необходимо для работы коры, как и возбуждение.

Иррадиация и концентрация возбуждения и торможения. Их взаимная индукция

Возбудительный и тормозной процессы связаны между собой некоторыми закономерностями. Раз возникнув в каком-либо пункте, возбуждение (как и торможение) растекается, иррадиирует по коре, захватывая соседние области, приводя в возбуждение большие поля коры. С другой стороны, наблюдается и обратный процесс. Широкое поле возбуждения может быть уменьшено, сконцентрировано в узком участке. Тормозной процесс сужает разлитое поле возбуждения, концентрируя его в небольшой области. Следовательно, возбуждение и торможение не стабильны, а иррадиируют по коре и могут концентрироваться в отдельных ее участках.

Кроме того, было установлено, что если в каком-либо участке возникает сильный возбудительный процесс, он вызывает торможение в других областях коры. Это индуцированное сильным возбудительным очагом торможение подавляет деятельность функций, локализованных в других полях коры мозга. Указанные особенности протекания возбудительного и тормозного процессов носят название законов иррадиации и концентрации и взаимной индукции. Эти свойства возбудительного и тормозного процессов лежат в основе многих известных в повседневной жизни фактов. Они же определяют особенности развития функций и влияют на выполнение различных видов деятельности.

Примером иррадиации процесса возбуждения, перехода на другие участки коры может служить суетливость человека (другими словами, его двигательная возбужденность) при нетерпеливом ожидании, несдержанность при раздражении и т. п. Раздраженный человек «растормаживается» и в запальчивости высказывает то, что в другое время сдержал бы. При нетерпеливом ожидании человеку «не сидится на месте» — процесс возбуждения распространяется на двигательные области коры.

Явление внимания связано с концентрацией возбудительного процесса на объекте внимания. Быть по-настоящему внимательным — это значит целиком сконцентрироваться на объекте внимания и не видеть, не замечать остального. Человек, погру-

женный в чтение захватывающей книги, неподвижен, ничего не слышит и не видит вокруг, и нужно достаточно сильное раздражение, чтобы вывести его из этого состояния. Его возбуждение целиком сконцентрировано на содержании читаемого, обложено кругом тормозным процессом. Заторможены и двигательные, и слуховые, и другие области коры. Отсюда неподвижность и нечувствительность к звуковым и другим раздражениям.

По закону индукции при сильном возбудительном очаге — в остальной части коры развивается тормозной процесс. Человек, получивший потрясшее его известие, например о смерти близкого человека,— «убит горем» — он заторможен двигательно, погружен в свое переживание и плохо реагирует на окружающее. Он не может нормально действовать, все «валится из рук», он не способен ничего запомнить, усвоить, часто плохо понимает, что происходит вокруг, все у него как «во сне». Все это результат тормозного состояния, развившегося по закону индукции.

Внешнее и внутреннее торможение. Виды внутреннего торможения

По механизму возникновения тормозного процесса И. П. Павлов различал внешнее и внутреннее торможение. Внешнее торможение возникает в результате какого-либо внешнего явления, которое быстро затормаживает всю деятельность коры. Ребенок, склонный смущаться, впервые вызванный в школе к доске — весь заторможен: не может сказать ни слова. Общая заторможенность — результат развившегося под влиянием непривычной обстановки тормозного процесса в коре мозга, не дающего возможности нормального протекания необходимой деятельности, тормозящего осуществление рефлексов. При этом в первую очередь оказываются заторможенными более молодые, недостаточно укрепившиеся связи.

Естественно, что внешнее торможение, тормозя деятельность коры, не дает возникать новым связям, мешает осуществлению уже наметившихся. Поэтому в педагогике для успешного развития навыков надо стараться избегать моментов, могущих вызвать торможение. Каждый вокальный педагог знает, что присутствие на уроке в классе постороннего, особенно если это известный артист или педагог другого класса, мешает нормальной работе. Если даже певец будет петь почти так же хорошо, как обычно, т. е. выполнять задание, то нового он, как правило, не приобретет. Действие внешнего торможения осуществляется по закону взаимной индукции.

Внутреннее торможение развивается постоянно и существует во многих видах. Некоторые из его видов — охранительное торможение и сон — уже были упомянуты нами.

И. П. Павлов различает еще несколько видов внутреннего торможения: угасательное, условное, дифференцированное.

Примером угасательного торможения является исчезновение условного рефлекса, который перестали подкреплять. Как экспериментально показал И. П. Павлов, если недавно выработанный условный рефлекс перестать подкреплять он быстро угасает, т. е. если условный раздражитель, например звонок, на который выработано слюноотделение, не подкреплять едой, он перестанет вызывать выделение слюны. По типу угасательного торможения исчезают те рефлексы, которые по условиям жизни в настоящее время человеку не нужны. Однако они не пропадают совсем, а наличествуют в угасшем состоянии в коре, проявляясь в нужных случаях или в особых ситуациях. Многие навыки, умения, которыми мы обладали в том или ином возрасте, затем, благодаря отсутствию необходимости, угасли. Но они быстро восстанавливаются при надобности. Чем прочнее были угасшие навыки, тем легче они восстанавливаются. Угасательное торможение — важное свойство нервной системы. Оно позволяет ненужное организму в данный момент как бы переводить в неактивное состояние.

Если боль от потери близких и другие тяжелые переживания не проходили бы со временем, не смягчались, не сглаживались, не тормозились, жить было бы очень трудно. Угасательное торможение тормозит то, что не нужно в данный момент для жизни организма. Все, что не нужно, что не повторяется, т. е. не подкрепляется — угасает, забывается. Отсюда следует и тот факт, что для того чтобы не забывать, следует повторять, укреплять, поддерживать выработанные связи.

Угасанию прежде всего подвергаются более молодые, недавно выработанные, недостаточно окрепшие связи. Прочно выработанные, устойчивые связи угасают значительно медленнее и легче возобновляются. Легко понять, что это свойство рефлексов следует учитывать в вокальной педагогике. Чтобы старые, ненужные навыки прочно угасли нельзя допускать их использования, хотя бы временного.

Другой разновидностью торможения является условное, которое возникает при определенных условиях по типу рефлексов. Забыв однажды слово или сорвавшись на высокой ноте, певец начинает каждый раз забывать слово или каждый раз неудачно брать ноту. Это результат развившегося в данный момент торможения привычного выполнения деятельности. Развивается оно по принципу условного рефлекса. Каждый наблюдал случаи, когда, дойдя до определенного места, исполнитель останавливается, забывает слово, начинает и опять останавливается на том же месте, никак не может его преодолеть. Это и есть результат условного торможения.

Другим видом тормозного процесса является так называе-

мое дифференцировочное торможение. Оно лежит в основе нашего умения различать какие-либо явления. Как мы уже говорили, явления внешнего мира и нашей внутренней среды достигают мозга через различные системы анализаторов, через различные органы чувств. Характерной особенностью каждого анализатора является умение тонко различать иногда даже довольно сходные раздражители: близкие оттенки цветов, схожие тембры, близлежащие по числу колебаний звуки. Это умение приобретается в процессе жизни и у разных людей, в зависимости от тренированности, выражено в разной степени. Тембровый слух певца, цветоощущение художника или вкус дегустатора — значительно более развиты, более тонки, чем у обычных людей.

В основе умения различать лежит тормозной процесс, развивающийся в коре — в ядре соответствующего анализатора. Торможение оставляет в возбужденном состоянии только ту мельчайшую часть ядра, которая связывается с тем качеством, которое дифференцируется от другого. Чтобы различать, скажем, два очень близких, почти неразличимых по высоте звука, надо первый из них связать с одной группой клеток коры, а второй — с другой. Различение сводится к образованию очень точных, очень тонких связей между каким-либо качеством и мельчайшей группой клеток коры. Именно потому вся остальная часть, кроме этой мельчайшей группы клеток, в момент дифференцировки должна находиться в тормозном состоянии.

Однако это умение тормозить, оставляя возбуждение в маленькой группе клеток, возможно не сразу, а в процессе длительной и постепенной тренировки нервных центров.

Как показали исследования И. П. Павлова и его учеников, возможности развития дифференцировок в любом анализаторе человека необычайно велики, почти безграничны. Однако для успешного их развития должны выполняться определенные условия.

И. П. Павлов пишет: «Если нами сделан условный раздражитель, например тон в 1000 колебаний в секунду, то вместе с тем и многие другие тоны сами по себе получают то же условное действие, но тем меньше, чем они дальше отстоят по высоте вверх и вниз от тона в 1000 колебаний. Точно так же, если механическое раздражение определенного места кожи сделано условным раздражителем, то такое же действие принадлежит затем и другим местам кожи, тем в меньшем размере, чем дальше эти места находятся от места, на котором вырабатывался условный рефлекс. Тот же факт повторяется при раздражении других рецепторных поверхностей»[1]. Таким образом, всякое явление внешней среды, из которого образуют в эксперименте условный раздражитель, вначале имеет обобщенный,

[1] И. П. Павлов, т. IV, стр. 53.

разлитой характер. Налицо растекание процесса возбуждения по коре.

Однако эта разлитость, недифференцированность раздражителя при определенных условиях сменяется чрезвычайно точной, специальной, тонкой дифференцировкой. Условия развития этой тонкой дифференцировки основаны на подкреплении нужной связи и на не подкреплении той, которую хотят отдифференцировать. Причем начинать надо с более грубых, сильно разнящихся раздражений и идти к более тонким. Так, например, если в приведенном выше примере из цитаты И. П. Павлова у собаки тон в 1000 колебаний в секунду вызывает соответствующий выработанный рефлекс, например слюноотделение, то такой же эффект будет вызывать и тон в 990 и даже в 980 колебаний в секунду (в силу иррадиации), как это уже отмечалось. Однако если в дальнейшем тон в 1000 колебаний в секунду подкреплять пищей и давать тон в 980 колебаний, который не подкреплять, — разовьется грубая дифференцировка. Последовательно можно отдифференцировать тоны более близкие 985, 990 и т. д. Постепенная тренировка от более грубых, далеких раздражителей к более близким — необходимое условие развития тонкой дифференцировки.

Переводя эти данные на почву музыкальной педагогики, можно сказать, что слуховые дифференцировки будут развиваться тогда, когда верное звучание будет подкрепляться, а неверное отрицаться и когда перед учеником не будут сразу ставить слишком сложных задач. Только в условиях постоянного придирчивого контроля и самоконтроля, при постоянном усложнении заданий возможно развитие дифференцировок.

Следует еще раз подчеркнуть важность постепенного перехода от более грубых дифференцировок к более тонким. Если сразу предложить тонкую дифференцировку, то задание будет слишком сложным и разница не будет заметна. Только постепенный подход от хорошо различимых раздражителей к менее различимым ведет к воспитанию дифференцировочного торможения, которое начинает все более точно тормозить, оставляя возбуждение во все уменьшающейся области коры.

Во многих случаях эта закономерность лежит в основе принципа «от простого к сложному», являющегося общепедагогическим принципом.

И. П. Павлов писал об этом так: «Важнейшее правило — это постепенность анализа. В условный рефлекс, во временную связь данный анализатор сперва вступает более общей, более грубой его деятельностью, и только затем, путем постепенного дифференцирования условным раздражителем, остается работа его тончайшей или мельчайшей части» [1].

---

[1] И. П. Павлов, т. III, кн. 1-я, стр. 122—123.

Анализаторная и синтезирующая деятельность коры головного мозга

Говоря о развитии дифференцировочного торможения в отдельных анализаторах, следует помнить, что в жизни анализаторы редко работают изолированно. Как правило, каждое явление, с которым сталкивается человек, воспринимается им комплексно, многими органами чувств одновременно. На человека всегда действует комплекс раздражителей.

«Когда мы отличаем лицо одного человека от лица другого, — пишет И. П. Павлов, — мы принимаем одновременно в расчет и формы, и краски, и тени, и размеры; или когда речь идет об ориентировке в местности и т. д. Количество этих комплексных раздражителей можно было бы назвать безграничным. Ведь сколько может быть соединений из огромного ряда элементарных раздражителей...»[1]. Следовательно, для ориентировки в явлениях внешнего мира следует не только уметь разлагать, дифференцировать, анализировать отдельные качества предметов, явлений, но и синтезировать, соединять их. Только синтез отдельных сторон, отдельных качеств дает возможность более полно судить о явлении, с которым нас сталкивает жизнь.

Наша нервная система обладает не только аналитической, но и синтетической способностью. Когда мы в витрине магазина видим предмет, который нас интересует, то нам мало той оценки, которую ему может дать зрительный анализатор: форма, цвет, размер и т. п., мы обязательно постараемся потрогать его руками, оценив другие его качества: плотность, вес, характер поверхности, растяжимость, запах и т. п. Словом, мы постараемся ввести в действие все возможные анализаторы и потом, в результате синтеза аналитических данных, примем соответствующее решение и будем действовать в соответствии с решением.

Это есть один из важнейших принципов деятельности коры «...принцип анализа и синтеза, т. е. первичного разложения целого на части, единицы и затем снова постепенного сложения целого из единиц, элементов...»[2], писал И. П. Павлов.

Согласно современным представлениям, следы, оставленные в центральной нервной системе различными раздражителями внешней среды, никогда не исчезают бесследно. И. П. Павлов пишет: «От всякого раздражения в нервной системе остается некоторое время след, во всех отделах нервной системы мы встречаемся с явлениями так называемого последействия»[3]. След в нервной системе всегда остается. Он

---

[1] И. П. Павлов, т IV, стр. 53.
[2] И. П. Павлов, т. III, кн. 22-я, стр. 164.
[3] Там же, т. IV, стр. 55.

обязан происхождением инертности нервных клеток. «Вы понимаете, — писал И. П. Павлов, — что инертность нервной клетки есть чрезвычайно важное свойство центральной нервной системы. Чем выше мы будем брать нервные клетки, поднимаясь от спинного мозга к головному, тем больше будет повышаться и это основное свойство инертности клеток. Очевидно, вся наша сложная психическая деятельность и основывается на такой инертности. Если бы у нервных клеток не было инертности, то мы жили бы секундами, моментами, у нас не было бы никакой памяти, не было бы никакой выучки, не существовало бы никаких привычек. Поэтому инертность надо считать основным свойством нервной клетки» [1].

В основе образования связей, их закрепления повторением и сохранения на длительное время лежит свойство инертности нервных клеток. Именно поэтому все, что было выработано организмом, все связи, все привычки, знания остаются в нервной системе так, как они были образованы. Новое лишь наслаивается на старое, образуя более сложную цепь связей. Отсюда становится понятным, почему научить чему-либо много легче, чем переучить.

Инертность протекания процессов в коре создает как бы проторенность путей образования связей, создает предрасположение к повторению той же связи.

Инертность, благодаря которой в нервной системе остается след, является причиной, по которой условный рефлекс может образоваться не только на реальный, действующий в настоящий момент раздражитель, но и на след от раздражения, который уже перестал действовать на «...остаток его действия в нервной системе по его прекращению» [2].

Говоря об условиях выработки внешних связей, мы указывали на необходимость одновременного сочетания раздражителей или непосредственное следование одного за другим. Вот это свойство образовывать связь на след после действия раздражителя позволило И. П. Павлову выделить в отдельную группу следовые рефлексы. У собаки слюна выделяется не только если ее приучить кормить под действием звонка, но и в том случае, если еда будет приноситься вслед за прекращением звучания. «Условным раздражителем станет не наличный раздражитель, не наш примененный звук, а след его в центральной нервной системе. На этом основании мы различаем рефлексы наличные и следовые» [3].

На основе следа от предыдущего действия образуются системы цепных рефлексов, где конец протекания одного рефлекса является сигналом для начала следующего. В частности, рит-

---

[1] И. П. Павлов, т. V, стр. 460.
[2] И. П. Павлов, т. IV, стр. 54.
[3] Там же, стр. 55.

мичность музыкального исполнения, выдерживание пауз, когда нет реального звучания, реального действия и последующее звучание должно наступить через строго определенный период времени, является типичным следовым рефлексом.

Однако «следовость» относится не только к рефлексам. Это общее свойство нервной ткани сохранять след от тех процессов, которые в ней протекали. Оно выражается, с одной стороны, как в общих явлениях, таких, как повышение тонуса, возбудимости или, наоборот, тормозного состояния, так и в специфических.

Человек, находясь в возбужденном состоянии, не сразу может перейти в спокойное, хотя причина для возбуждения уже прошла. Так же и человек, будучи заторможен, например после сна, длительной однотипной сидячей работы, не сразу способен выполнять сложные движения. Ему надо время, чтобы растормозиться. Это примеры сохранения общего характера процессов, протекающих в коре. В основе их лежит свойство инертности. Надо определенное время для смены установки нервной системы. Однако инертность сказывается и в таких специфических явлениях, как, скажем, сложность быстрой смены той или иной деятельности или техники ее выполнения. Переход от речи к пению составляет трудность для профессионала. На этом частично основан распространенный совет много не разговаривать перед выступлением. Речевая установка голосового аппарата отлична от певческой и потому может помешать, в силу инертности процесса, сразу обрести певческую координацию. Наоборот, распевка, настройка помогают в силу той же инертности, сразу выполнить на эстраде сложные певческие задания. Подробнее об этом мы скажем ниже, в анализе явлений распевки, тренировки, обретения творческого состояния.

Динамический стереотип

Одна из важнейших закономерностей высшей нервной деятельности, открытая И. П. Павловым, названа им «Динамическая стереотипия высшего отдела головного мозга». Большое количество сигналов беспрерывно поступает в кору больших полушарий. Они различны и по характеру, и по интенсивности, и по времени действия. Соответственно им возбуждаются в разной степени и разные участки мозговой коры, образуя каждое мгновение своеобразную мозаику очагов возбуждения и торможения. Как мы помним, возбудительный и тормозной процессы не статичны, а, следуя закону иррадиации, концентрации и взаимной индукции, — весьма подвижны, т. е. динамичны.

Однако если внешние сигналы, т. е. положительные и отрицательные раздражения, падают на кору больших полушарий в определенной, стереотипной последовательности,

как это часто бывает в жизни (при выполнении, например, однотипной работы, при жизни в определенном стандартном режиме и т. п.), то это ведет к такой же стереотипизации, уравновешиванию процесса возбуждения и торможения в коре. В этом случае наблюдается строгая последовательность течения возбудительного и тормозного процессов, связывающихся в систему, т. е. уравновешенность, слаженность работы коры мозга. Эта слаженная, стереотипная система течения возбудительного и тормозного процессов в коре мозга, возникшая под влиянием повторения стереотипной последовательности внешних раздражителей (внешний стереотип), укрепляется и, когда она выработана, — становится весьма выгодной, «экономичной» для организма. Нервная энергия не тратится зря, она упорядочена, уложена в систему. Здесь каждое предыдущее звено цепи рефлексов подготавливает последующее и потому каждое действие протекает с наилучшим эффектом. Однако сама выработка стереотипа — это весьма ощутительная нагрузка для нервной системы. Сложная задача выработки стереотипа требует очень большой нервной энергии. Потому успешная выработка требует чередования работы и отдыха. Сложные стереотипы даже после выработки требуют большого внимания для своего выполнения и поддержания.

И. П. Павлов по этому поводу пишет: «Так как все раздражители оставляют после себя бо́льшие или меньшие следы, то точные постоянные эффекты раздражителей в системе могут получиться всего легче и скорее только при одних и тех же промежутках между раздражителями, притом же применяемых в строго определенном порядке, то есть при внешнем стереотипе. В окончательном результате получается динамический стереотип, т. е. слаженная, уравновешенная система внутренних процессов.

Образование, установка динамического стереотипа есть нервный труд чрезвычайно различной напряженности, смотря, конечно, по сложности системы раздражителей, с одной стороны, и по индивидуальности и состоянию животного, с другой» [1].

Однако раз выработанный и хорошо закрепленный стереотип весьма инертен, не способен к быстрому, гибкому изменению. Поскольку все звенья цепи действий, входящих в стереотип, взаимосвязаны и конец одного ведет к началу другого, всякое изменение, внесение нового элемента требует переделки этой цепочки, перестройки стереотипа. Перестройка раз выработанных и закрепленных стереотипов весьма сложная задача для центральной нервной системы. Например, каждый из нас обладает такими привычными двигательными стереотипами, т. е. выработанными системами последовательных движений, как стереотип ходьбы, бега, слова и т. п., обычно не требующих

[1] И. П. Павлов, т. III, кн. 2-я, стр. 240—241.

специального внимания для своего выполнения. Однако если дорога неровная, то в стереотип ходьбы надо все время включать изменения, чтобы не упасть, не споткнуться. Потому ходьба по такой дороге очень утомительна. Опытный певец обладает певческими стереотипами, поет легко, не утомляясь. Но если приходится петь с заложенным носом или при трахеите и т. п. — то к новому состоянию надо приспосабливаться, менять привычные стереотипы, и это трудно, утомительно.

И. П. Павлов понимал динамический стереотип весьма широко. «Мне кажется, — писал он, — что часто тяжелые чувства при изменении обычного образа жизни, при прекращении привычных занятий, при потере близких людей, не говоря уже об умственных кризисах в ломке верований, имеют свое физиологическое основание в значительной степени именно в изменении, в нарушении старого динамического стереотипа и в трудности установки нового. При сильной напряженности и длительности таких случаев может наступить даже и болезненная меланхолия»[1].

Совершенно очевидно, что учение И. П. Павлова о динамическом стереотипе как о важной закономерности деятельности коры имеет самое прямое отношение к многим вопросам организации педагогического процесса: к режиму вокальных занятий, к общему режиму учащегося, к вопросам профессиональной певческой деятельности, к образованию двигательных певческих навыков и т. п.

Типовые особенности нервной системы

Как известно, классификация темпераментов, данная Гипократом 2000 лет назад, нашла в учении И. П. Павлова свое физиологическое обоснование. Исследуя причины разной общей реакции подопытных собак на те задания, которые ставились перед их нервной системой в эксперименте, И. П. Павлов нашел, что в основе лежит неодинаковая сила возбудительного и тормозного процессов, их равновесие и подвижность.

В результате тех сложных нервных задач «на выносливость мозга», которые ставились в экспериментах перед нервной системой собак, «одни животные заболевали серьезно и надолго, другие легко и кратковременно, а третьи почти без следа переносили те же самые воздействия». «...Это разнообразие, — пишет далее И. П. Павлов, — очевидно, было связано с разницей характеров, типов нервной системы у разных животных...»[2].

Тип нервной системы зависит от свойств возбудительного и тормозного процессов. «Эти свойства суть; во-первых, сила

---

[1] И. П. Павлов, т. III, кн. 2-я, стр. 243—244.
[2] И. П. Павлов, т. IV, стр. 299—300.

основных нервных процессов — раздражительного и тормозного, — постоянно составляющих целостную нервную деятельность; во-вторых — равновесие этих процессов; и, наконец, в-третьих, подвижность их... Значение силы нервных процессов ясно из того, что в окружающей среде оказываются (более или менее часто) необычные, чрезвычайные события, раздражения большой силы, причем, естественно, нередко возникает надобность подавлять, задерживать эффекты таких раздражений по требованию других, таких же или еще более могучих, внешних условий. И нервные клетки должны выносить эти чрезвычайные напряжения своей деятельности. Отсюда же вытекает и важность равновесия, равенства силы обоих нервных процессов. А так как окружающая организм среда постоянно, а часто сильно и неожиданно, колеблется, то оба процесса должны так сказать, поспевать за этими колебаниями, т. е. должны обладать высокой подвижностью, способностью быстро, по требованию внешних условий, уступать место, давать преимущество одному раздражителю перед другим, раздражению перед торможением и обратно»[1].

Найденные типы деятельности нервной системы у собак И. П. Павлов считал возможным перенести на человека. «Мы с полным правом,— пишет он, — можем перенести установленные на собаке типы нервной системы (а они так точно характеризованы) на человека. Очевидно, эти типы есть то, что мы называем у людей темпераментами. Темперамент есть самая общая характеристика каждого отдельного человека, самая основная характеристика его нервной системы, а эта последняя кладет ту или другую печать на всю деятельность каждого индивидуума»[2].

Подробнее вопрос о темпераментах мы будем разбирать в следующей главе при описании психических качеств личности ученика. Здесь же заметим, что он обязательно должен учитываться в педагогике, где он определяет вместе с другими факторами принцип индивидуального подхода к ученику.

Однако было бы неверным ставить полный знак равенства между силой, подвижностью и равновесием возбудительного и тормозного процессов у человека и типичными особенностями поведения того или иного индивидуума. Особенности силы, подвижности, равновесия нервных процессов представляют собой лишь фон, физиологическую базу, на которой проявляются те или иные особенности поведения человека. Во-первых, нервная система чрезвычайно пластична, способна к приспособлению, перестройкам и развитию недостающих качеств, в зависимости от воздействий, которым она подвергается. Во-вторых, на общем

---

[1] И. П. Павлов, т. III, кн. 2-я, стр. 267—268.
[2] Там же, стр. 85.

поведении человека сказывается его индивидуальный опыт, его характер.

«Образ поведения человека и животного, — пишет И. П. Павлов, — обусловлен не только прирожденными свойствами нервной системы, но и теми влияниями, которые падали и постоянно падают на организм во время его индивидуального существования, т. е. зависит от постоянного воспитания или обучения в самом широком смысле этих слов. И это потому, что рядом с указанными выше свойствами нервной системы непрерывно выступает и важнейшее ее свойство — высочайшая пластичность. Следовательно, если дело идет о природном типе нервной системы, то необходимо учитывать все те влияния, под которыми был со дня рождения и теперь находится данный организм» [1].

Пластичность нервной системы И. П. Павлов считал фактом необычайно важным для педагогики, ибо педагогическим воздействием мы можем направленно менять свойства нервной системы индивидуума. Пластичность нервной системы позволяет при правильном выборе воздействия ослабить отрицательные качества и усилить, вызвать к жизни недостающие положительные. Нерациональная обстановка может усилить отрицательные стороны нервной системы. Общеизвестно, как меняется реакция человека в зависимости от воспитания, от среды, в которой ему приходится жить, от режима, дисциплины и т. п.

Основной признак, по которому И. П. Павлов разделил всех животных и людей, — сила возбудительного и тормозного процесса. Сильный тип нервной системы характеризуется чрезвычайной устойчивостью даже к сильным раздражителям. Нервные клетки людей этого типа способны к сильному, длительному возбуждению, т. е. хорошо работоспособны. Они так же хорошо, глубоко тормозятся. Поскольку, как мы помним, в основе образования условных рефлексов лежит возбудительный процесс, то у этого типа сильное возбуждение обеспечивает быстрое и прочное образование связей, у них так же хорошо возникают дифференцировки, так как тормозной процесс протекает столь же полноценно. Потому у людей, относящихся к этому типу нервной деятельности, хорошая память, хорошая цепкость. Им не надо повторять что-либо несколько раз, так как связи возникают сразу достаточно прочно. В жизни мы их называем способными людьми, «мастерами на все руки». У них все получается быстро и сразу.

Слабый тип нервной системы характеризуется большой чувствительностью и малой работоспособностью клеток. Они быстро возбуждаются от слабых раздражителей и быстро «устают», переходят в тормозное состояние. В жизни эти люди труднее справляются со сложными и часто весьма интенсивными раз-

[1] Там же, стр. 269.

дражениями. Поскольку возбудительный процесс у них слаб и предел работоспособности невелик, связи у таких людей устанавливаются труднее, нужно больше повторных сочетаний, повторений, только тогда связи образуются достаточно хорошо. Такие индивидуумы должны долго учить, чтобы запомнить, много работать, чтобы успеть. Мы в жизни их считаем вообще малоспособными.

Конечно, между этими крайними типами есть много переходных. Вопрос о пригодности слабого типа для творческой, исполнительской деятельности, как и для других видов работы более сложен, о чем мы скажем немного познее. Жизнь показывает, что и люди со слабым типом нервной системы весьма успешно овладевают многими сложнейшими деятельностями.

Среди сильной группы И. П. Павлов выделил еще подгруппы по свойству так называемой «уравновешенности» возбудительного и тормозного процессов. У уравновешенных сильных типов в равной степени хорошо выражены и возбудительный и тормозной процессы. У неуравновешенных отмечается сильное преобладание возбуждения, иррадиация его по коре и относительная недостаточность тормозных процессов. У индивидуумов с неуравновешенной нервной системой в силу преобладания возбуждения и его интенсивности нервные клетки весьма работоспособны, хорошо образуют условнорефлекторные связи, весьма выносливы даже к сильным раздражителям. Но возбудительный процесс у таких людей легко иррадиирует, вовлекает в возбуждение всю кору, и концентрация его, связанная с тормозным процессом, затруднена. Поэтому для таких людей характерна легкая общая возбудимость, выражающаяся и в большом количестве лишних движений, общей суетливости, и в трудности концентрации своего внимания на чем-нибудь одном. У таких людей протекание тонко координированных двигательных актов может легче нарушаться вследствие легкой иррадиации процесса возбуждения.

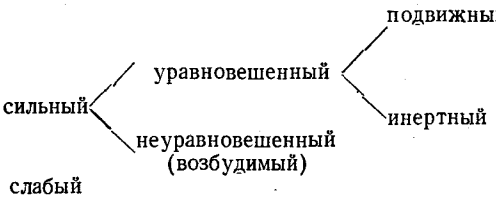
Однако, как и другие свойства нервной системы, природная неуравновешенность в известной мере поддается исправлению благодаря свойству пластичности, которому И. П. Павлов придавал столь большое значение. На основании своих наблюдений он писал: «... мы уже имеем довольно резкие и нередкие примеры, где первоначальная неуравновешенность с течением времени посредством медленных и повторных упражнений могла быть в значительной мере выровнена. Вот опять случай, что природный тип нервной системы под влиянием жизненного воспитания в большей степени был замаскирован» [1].

Другим свойством, по которому среди уравновешенного сильного типа И. П .Павлов выделил две подгруппы, явилась подвижность, быстрота смены возбудительного и тормозно-

[1] И. П. Павлов, т. III, кн. 2-я, стр. 273.

го процессов. У одних людей возбуждение легко переходит от одного очага к другому и на месте бывшего очага возбуждения легко возникает тормозной процесс. У других, наоборот, эта смена осуществляется трудно, т. е. сильно развита инертность, способность оставаться в раз достигнутом состоянии. Как возбуждение, так и торможение имеют большую склонность сохраняться. Это находит свое выражение в поведении животных. Согласно И. П. Павлову: «Одни из них в высшей степени реактивны, подвижны и общительны, т. е. как бы чрезвычайно возбудимы и скоры. Другие совершенно наоборот: мало реактивны, мало подвижны, мало общительны, т. е. вообще как бы мало возбудимы и медлительны. Этой разнице общего поведения, конечно, должно отвечать и особенное свойство нервной системы; всего ближе свести указанное различие на подвижность нервных процессов»[1].

Если представить в виде схемы ту классификацию типов нервной системы, которую дает И. П. Павлов, то мы получаем:



Наиболее продуктивным из всех типов И. П. Павлов считал сильный, уравновешенный и подвижной «...это, — писал он, — и есть совершеннейший из всех типов, так как им обеспечено точное уравновешивание всех возможностей окружающей среды, как бы ни были сильны раздражители, как те, ответом на которые должна быть положительная деятельность, так и те, эффекты на которые должны быть заторможены, и как бы быстро ни сменялись эти различные раздражители»[2]. Естественно, что люди, имеющие этот тип нервной системы, находятся в более благоприятных условиях для достижения поставленных себе в жизни целей.

Однако следует сразу предупредить от представления, что сильный тип — это всегда хорошо, а слабый — это плохо. «Прежде всего, — отмечает А. Г. Иванов-Смоленский, — значение силы нервной системы в человеческом обществе в значительной мере отступает на задний план по сравнению со значением социальной ценности личности, а оба эти понятия — нервной силы и социальной ценности — далеко не всегда совпадают и далеко не во всех случаях консонируют. Следовательно, не отрицая положительного значения сильной и в особенности уравновешенной

[1] И. П. Павлов, т. III, кн. 2-я, стр. 275.
[2] Там же, стр. 273.

нервной системы для человеческой личности, никогда нельзя забывать о ведущем значении социальной ее ценности, что, конечно, полностью относится и к оценке представителей слабых типов высшей нервной деятельности»[1].

Правильнее думать, что при всех типах нервной системы человек может достигнуть высоких показателей в жизни, если среда будет благоприятствовать выработке нужных, но недостаточно выраженных качеств.

Психолог Б. М. Теплов считает, что слабость и инертность клеток не всегда отрицательное свойство, что слабость — это повышенная чувствительность, реактивность их, а инертность — причина образования очень устойчивых, прочных связей и стабильности реакции на изменение окружающей среды. Он считает, что «...ни подвижный, ни инертный типы нельзя считать просто «хорошим» или «плохим». Это — типы, характеризующие разные способы уравновешивания организма со средой, а не разные степени совершенства нервной системы»[2]. «Чистые» типы нервной системы встречаются редко, большинство — это смешанные, «промежуточные» типы.

Следует отметить еще некоторые особенности высшей нервной деятельности наряду с разобранными. Как оказалось, свойства одних областей коры могут быть развиты сильнее, чем других. Как отмечает В. Мясищев, «...двигательная подвижность характеризует лишь активность, силу, возбудимость, перевес раздражительного процесса, подвижность процессов в двигательном анализаторе, но не характеризует ни подвижность, ни активность в высших процессах второй сигнальной системы, т. е. «подвижность ума», которая может быть и при малой подвижности в моторике»[3]. Так же, например, не существует параллелизма в интеллектуальной и эмоциональной подвижности или в общей подвижности и подвижности речедвигательного анализатора. Это объясняется тем, что в процессе развития того или иного индивидуума некоторые анализаторы получают особенно сильное развитие, являются ведущими. Например — у спортсмена или балерины — двигательный анализатор, у музыкантов — слуховой, у художников — зрительный и т. п. Потому и особенности протекания возбуждения и торможения у них могут оказаться в разных анализаторах — разными.

Тип нервной системы, понимаемый как сочетание природных свойств вместе с приобретенными, должен всегда учитываться в педагогике. Построение работы со студентом следует организовать помня о высокой способности нервной системы к приспо-

---

[1] А. Г. Иванов-Смоленский. Очерки патофизиологии высшей нервной деятельности. М. ,Медгиз, изд. 2-е, 1951, стр. 185.

[2] Б. М. Теплов. Проблемы индивидуальных различий. М., АПН, 1951, стр. 445.

[3] В. Н. Мясищев. Ученые записки ЛГУ, № 185, 1954, стр. 49, «Проблемы психического типа в свете учения Павлова».

соблению. Она должна быть направлена на воспитание полноценного деятеля в области вокального искусства.

В учете индивидуальных типологических свойств нервной системы находит свое обоснование принцип индивидуального подхода к ученику.

В связи с индивидуальным подходом к ученику следует вспомнить, что И. П. Павлов делил всех людей на типы, связанные не только с особенностями течения возбудительного и тормозного процессов, а и с манерой восприятия внешнего мира. «...Благодаря двум сигнальным системам и в силу давних хронически действовавших разнообразных образов жизни, — пишет И. П. Павлов, — людская масса разделилась на художественный, мыслительный и средние типы»[1]. Одни воспринимают мир главным образом посредством первой сигнальной системы, т. е. непосредственно, при помощи наших органов чувств целиком, как он дается в ощущениях. Других характеризует склонность к анализу и осмыслению явлений, к сопоставлениям, логическим построениям, выявлению причинно-следственных связей и другим мыслительным операциям, т. е. опосредование познания действительности при помощи второй сигнальной системы. (Как мы помним, мышление всегда протекает в речевой форме.)

«Жизнь, — пишет И. П. Павлов, — отчетливо указывает на две категории людей: художников и мыслителей. Между ними резкая разница. Одни — художники, во всех их родах: писателей, музыкантов, живописцев и т. д. — захватывают действительность, без всякого дробления, без всякого разъединения. Другие — мыслители — именно дробят ее и тем как бы умерщвляют ее, делая из нее какой-то временный скелет, и затем только постепенно как бы снова собирают ее части и стараются их таким образом оживить, что вполне им все-таки так и не удается»[2].

Разумеется, большинство людей соединяет работу обеих систем, т. е. «художники» — осмысливают, а «мыслители» не только пользуются логическими абстракциями. Все же для людей художественного типа характерным остается образно-эмоциональное восприятие действительности, основанное главным образом на деятельности первой сигнальной системы, а для людей мыслительного типа — отвлеченное мышление, опосредованное восприятие действительности.

Важность этих положений в педагогике очевидна. Вряд ли удачна будет работа с учеником «художественного типа», если педагог будет настойчиво и упорно идти путем дробления, бесконечного анализа техники, выделения из нее отдельных приемов. Это будет лишь путать ученика, создавать внутренние тормозы. Значительно большего можно добиться в этом случае

[1] И. П. Павлов, т. III, кн. 2-я, стр. 346.
[2] Там же, стр. 213.

методом показа, копировки. Есть ученики, которые так и говорят: «Вы лучше не объясняйте, не говорите, а покажите». Для других анализ — очень существен, они любят все понять, уложить в голове и легко выполняют различные приемы. Для таких учеников плохо, если педагог не умеет объяснить то или иное явление, истолковать его, доказать, логически объяснить. Обычно эти ученики любят упражнения и могут легко перенести свои достижения с упражнений на произведения. Между тем для «художников» это — большая трудность.

Заключение

Пение, как и другие виды сознательной деятельности организма, управляются мозгом. Важнейшие механизмы в его работе — это механизм образования условнорефлекторных связей и механизм анализаторов. Весь индивидуальный опыт человека сосредоточен в коре мозга и закладывается в форме условнорефлекторных связей. Условием выработки связи является повторность и одномоментность действия раздражителей, поэтому для запоминания и обучения надо повторять материал многократно. Условнорефлекторные связи вырабатываются на основе деятельности первой и второй сигнальных систем. Вторая сигнальная система (слово) в выработке условнорефлекторных связей у человека играет первенствующую роль. Когда имеется последовательная упорядоченная система действия раздражителей (внешний стереотип) и она многократно повторяется, то это приводит к образованию упорядоченной системы течения нервных процессов в коре мозга — к образованию стереотипа деятельности. Обучение профессиональному пению связано с выработкой певческих двигательных стереотипов. Динамические стереотипы, когда они выработаны, облегчают деятельность организма.

Для выработки рефлекса, во время деятельности мозга, нервные клетки находятся в состоянии активности, возбуждения, которое затем сменяется отдыхом — торможением. Периодическая смена этих процессов — залог длительной работоспособности мозга. Сила, равновесие и подвижность возбудительного и тормозного процессов у разных людей не одинаковы. Это определяет различие типов высшей нервной деятельности (темпераментов), которые встречаются у различных людей. Возбудительный и тормозной процессы присутствуют в мозгу одновременно, образуя своеобразную меняющуюся мозаику возбужденных и заторможенных участков. Возбуждение и торможение связаны между собой законами иррадиации и концентрации, а также взаимной индукции, позволяющими объяснить ряд особенностей поведения человека. Важнейшим свойством нервных клеток является инертность их, потому всякое раздражение

оставляет в коре мозга свой след. Хотя свойства нервной системы в целом определяются природными особенностями течения возбудительного и тормозного процессов, они способны изменяться под влиянием внешних воздействий. Такая пластичность — важнейшее свойство нервной системы. Оно должно учитываться в педагогике.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА В СВЕТЕ УЧЕНИЯ И. П. ПАВЛОВА

О СВЯЗИ ТЕХНИКИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Пение — один из видов мышечного движения

Всякое музыкальное исполнение всегда протекает в форме ряда эмоционально окрашенных движений. И. М. Сеченов очень точно заметил, что «все бесконечное разнообразие внешних проявлений мозговой деятельности сводится окончательно к одному лишь явлению — мышечному движению» [1]. В другом месте, проводя ту же мысль о значении двигательной функции, он пишет: «Да и может ли быть в самом деле иначе, если мы знаем, что рукой музыканта вырываются из бездушного инструмента звуки полные жизни и страсти, а под рукой скульптора оживает камень. Ведь и у музыканта и у скульптора рука, творящая жизнь, способна делать лишь чисто механические движения...» [2].

Техника пения и ее связь с исполнительской задачей

Технику пения следует рассматривать как результат образования многочисленных связей в речедвигательном анализаторе, связей, возникающих для осуществления какой-либо исполнительской задачи. Во всяком искусстве ремесленная техника является той базой, на которой проявляется творчество. Известен афоризм: «Ремесло является подножием к искусству». Однако в совершенном искусстве ремесло исчезает и становится незаметным.

Нам всем приходилось видеть и слышать некоторых исполнителей, у которых подчиненность техники исполнительской задаче настолько абсолютна, совершенна, что эта техника совершенно не замечается. Воспринимается непосредственно только образ, переживание, а техника «растворяется в

[1] И. М. Сеченов. Избранные произведения. изд. АН СССР, М., 1952, т. I, стр. 9.
[2] Там же, стр. 10.

исполнительстве». Это всегда находит свою оценку в отзывах публики, и после концерта такого пианиста трудно услышать восхищение октавной техникой, техникой perlé, чеканностью ритма и т. п., что часто приходится слышать после концерта других блестящих виртуозов. Замечательной в этих случаях является незаметность всех тех технических элементов, которые у других воспринимаются совершенно отчетливо и своим совершенством способны вызывать восхищение.

Когда танцует Г. Уланова, мы не замечаем тех элементов техники, которые всегда, как и у других исполнительниц, присутствуют в ее танце, а видим образы, переживания, выраженные в совершенной пластической форме. Когда играет С. Рихтер, мы также не слышим никаких отдельных технических элементов, мы воспринимаем музыку, которая нам рассказывает, создает образы.

То же самое можно сказать о пении Шаляпина. Если у многих исполнителей мы обращаем внимание на общую красоту голоса, на совершенно и правильно поставленную, в меру прикрытую ноту, на блеск пассажа и т. п., то у Шаляпина мы слышим скорбь Бориса, язвительную насмешку Мефистофеля, глупость и хвастливость труса Фарлафа и т. п. Про таких актеров говорят: «ну, ведь это таланты, у них само собою все легко получается, им нечего и учиться»! Между тем всякий, кто знаком с биографиями больших исполнителей, знает, какой ежедневной, кропотливой и целеустремленной работой наполнена вся их жизнь начиная с детства. Однако в рассматриваемом нами вопросе упорный труд, хотя он и занимает большое место, не является основным. Весь вопрос заключается в том, к а к работать. В приведенных выше примерах мы имеем дело с людьми, одаренными высшей музыкальностью, высшим артистизмом, попавшим и с раннего возраста в достаточно благоприятную атмосферу для развития своей природной музыкальности. Потому вся техника, которая осваивалась ими на протяжении длительного пути в искусстве, вырабатывалась в связи с выразительными задачами, как выражение внутренних музыкальных образов. Отсюда и ее высшая подчиненность задачам выразительности. Этот путь выработки техники имеет прочное физиологическое обоснование.

Как мы уже знаем, основным в физиологическом учении И. П. Павлова является принцип причинной обусловленности всех реакций организма — принцип д е т е р м и н и з м а. «Та или другая деятельность организма есть закономерный ответ на тот или иной внешний агент,..»[1] — пишет И. П. Павлов. Наши мысли, образные представления он считал такими же реальными условными раздражителями, как и внешние факторы.

И. П. Павлов писал: «Ваши собственные мысли, или немые

[1] И. П. П а в л о в, т. IV, стр. 18.

слова, и слова, которые падают на вас от других, — это тоже раздражители разной силы и качества, похожие на наши условные раздражители»[1]. Условными раздражителями процесса исполнения, который, как мы уже писали, всегда протекает в двигательной форме, служат музыкальные мысли, звуковые образы, возникшие в результате постижения разумом и чувством музыкального содержания произведения. И. П. Павлов пишет: «Возбуждение по нервным волокнам, как проводам, — бежит в центральную нервную систему и оттуда, благодаря установленным связям, по другим проводам приносится к рабочему органу, трансформируясь в свою очередь в специфический процесс клеток этого органа. Таким образом тот или другой агент закономерно связывается с той или другой деятельностью организма, как причина со следствием»[2]. В нашем случае музыкальные образы — причина, а их техническое воплощение — следствие. Они должны находиться в рефлекторной связи. Таким образом, именно звуковые образы должны диктовать исполнителю приемы, технические средства для их звукового воплощения, тогда вся его техника будет строиться как выражение определенных музыкально-исполнительских задач.

Роль развития музыкальности. Музыкальный язык

Из сказанного выше следует важнейший для педагогики факт, что развитие музыкальности должно предшествовать развитию вокальной техники, что техника должна строиться на музыкальном материале, который доступен для понимания ученика.

Бессмысленно учить вокальной технике человека, у которого не развита музыкальность. Его техника будет образована как следствие каких-то побочных моментов. Это будет мертвая техника, не рожденная музыкой, не связанная с ней. Научить ученика верно пропеть технически правильно поставленным голосом нотный текст — еще не значит научить его пению. В нотах не все записано. Это только схематизированное безжизненное изложение музыкальной мысли композитора. Эти мысли должны вновь ожить. Они оживают тогда, когда исполнитель, прочтя произведение, воссоздает их в своем воображении вновь в форме ярких образов и затем воплощает их в звуках. Это воссоздание — творческий процесс, он всегда индивидуален. Один и тот же нотный текст у разных исполнителей вызывает различные образы. Даже слабое произведение под влиянием творческой фантазии талантливого исполнителя может восприниматься как значительное, производя большое впечатление.

---

[1] «Павловские среды». М.—Л., изд. АН СССР, т. II, стр. 151.
[2] И. П. Павлов, т. IV, стр. 22.

Задача педагога — развить у ученика музыкальность и артистизм. Его надо научить понимать музыкальный язык, разбудить его творческую фантазию. Развитие музыкальности, музыкального мышления, творческой фантазии позволит ему вести необходимый отбор исполнительских приемов, выработку тонких приспособлений, нужных для выражения его творческого замысла.

Различные звуковые явления, и в частности музыка, в течение всей жизни улавливаются нашим слухом и по системе слухового анализатора поступают в мозг, где в соответствующих отделах коры происходит обработка этих сигналов, «откладывание» их в звуковой памяти. Человек накапливает звуковой опыт. На этой основе происходит развитие внутреннего слуха, музыкальных представлений, музыкального мышления.

Однако сам по себе музыкальный звуковой опыт еще не ведет к развитию музыкального чувства, музыкальности. Музыкальные построения тогда превращаются в язык, когда они связываются с определенными явлениями, предметами внешнего мира, с различными состояниями человека, с его переживаниями. Когда звуки начинают обозначать эти явления и служить средством передачи определенного сообщения, они становятся языком. Обыкновенно с детства ребенок в той или иной степени постигает этот язык. Засыпая под колыбельную песню, приплясывая под танцевальный напев, он начинает понимать что различная музыка обозначает разные явления. Освоив речь, он по словам песни начинает понимать ее музыкальное содержание и включать в свою деятельность — в игры, в танец, т. е. активно пользоваться этой музыкой. Так постепенно у ребенка родятся определенные музыкальные образы, музыка начинает обозначать для него те или иные явления, входить в его мышление. Чем чаще определенные музыкальные построения, звучания начинают обозначать понятные ребенку явления, чем чаще он ими пользуется в своих занятиях, играх, тем прочнее эти музыкальные образы входят в его жизнь, тем активнее он ими оперирует, развивая и обогащая свое образное музыкальное мышление, свою музыкальную фантазию. Потому условия, в которых воспитывается ребенок, имеют такое большое значение для развития музыкальности. Когда ребенок освоил нотную грамоту и читает нотные знаки, если произведение посильно его пониманию, — он быстро перестает видеть эти нотные знаки и начинает оперировать музыкальными образами, которые у него при этом возникают. Как правило, музыкальные произведения, которые пишутся для детей, имеют названия, подсказывающие то содержание, которое в них заключено. Если ребенок систематически занимается музыкой, общается с ней часто, постепенно ему становятся доступными все более и более сложные произведения, его музыкальное мышление, его фантазия и образное видение развиваются все больше и больше. Подобно тому как

каждый человек по-разному воспринимает одну и ту же книгу в зависимости от жизненного опыта в разные периоды своей жизни, так и содержание музыкальных полотен раскрывается с той или иной полнотой в зависимости от развития музыкального мышления.

Вокальному педагогу приходится часто иметь дело с учениками, не попавшими с детства в благоприятные условия музыкального окружения и потому имеющими недостаточное музыкальное развитие.

Однако развитие музыкальности возможно в любом возрасте. Любая способность может быть при определенных условиях развита. Нервная система способна к различным видоизменениям и развитию под влиянием требований окружающей среды. Такая способность, как музыкальность, т. е. умение понимать музыкальную речь, постигать ее содержание, может быть освоена в большей или меньшей полноте любым человеком при верном подходе к этой задаче. В равной степени можно развить элементы музыкальности, из которых она складывается: звуковысотный слух, чувство ритма, ладовое чувство, гармонический слух и т. п.

Как иностранный язык усваивается лучше всего в живом общении, когда человек живет в стране, где говорят на этом языке, где каждое слово, фраза, выражение непосредственно связывается с окружающим миром, говорит о тех или иных явлениях, так и музыкальный язык постигается быстрее всего, когда он в живом исполнении рассказывает своим языком о явлениях действительности, отраженных в нем. Приобщение ученика к музыке и умение раскрыть ее содержание, если оно недостаточно глубоко им осознается, является важнейшей педагогической задачей, которая должна предшествовать или по крайней мере идти в ногу с развитием технических умений.

Следует подчеркнуть важность развития музыкальности не столько путем изучения теоретических основ музыкального языка, сколько путем возможно большего общения с музыкой, особенно с музыкой высокого качества, которая посильна для понимания ученика. Повседневные занятия музыкой развивают музыкальность значительно быстрее и полнее, чем изолированное освоение отдельных элементов музыкального языка. Это не значит, конечно, что «анатомирование» музыки, т. е. изучение принципов построения музыкального произведения, анализ его, как и развитие тех элементов, из которых складывается музыкальный язык, т. е. совершенствование слуха, ритма, не играют здесь роли. Разумеется это тоже важно, ценно и нужно, но прежде всего сама музыка должна стать для человека живым языком, который говорит ему о чувствах, переживаниях, образах действительности.

Чем талантливее композитор, тем более ярко, глубоко и

своеобразно говорит он о явлениях жизни языком музыки. Потому подбор репертуара, на котором происходит развитие музыкального чувства, имеет чрезвычайно важное значение. Как и во всех случаях, доступность понимания и постепенность усложнения репертуара является существенным моментом развития музыкальности. Важно, чтобы музыка всегда была понятной и вызывала определенные представления, образы действительности. Тогда музыкальные мысли произведения не являются чужеродными, а превращаются в своеобразный язык. Если музыка не вызывает определенных образов, представлений, не говорит о переживаниях, она становится как для самого певца, так и для слушателей мертвой, непонятной.

Отбор исполнительских приемов и его связь с развитием музыкального мышления

Чем богаче внутренний музыкальный мир исполнителя, чем лучше развито его музыкальное мышление, тем многообразнее задачи, которые оно ставит перед голосовым аппаратом в процессе воплощения музыкальных мыслей композитора. Произведение, которое надлежит исполнить, рождает у исполнителя внутреннее представление о том, какими исполнительскими средствами надо воспользоваться для его звуковой реализации. Отбор исполнительских приемов идет путем развития нужных связей в голосовом аппарате и уточнения движений. В основе этого процесса, как мы уже знаем, лежит процесс развития дифференцировочного торможения. Создавая желаемое звучание и сравнивая получившийся звуковой результат, певец ищет соответствия между задуманным и получившимся звучанием, все время, от попытки к попытке, уточняя получившийся результат. Певец производит этот отбор на основе того двигательного вокального опыта, который образовался у него в процессе обучения. Определенному звучанию соответствует двигательный навык его воспроизведения. Чем больше, обширнее этот опыт, тем больше возможностей имеет певец для воплощения своих музыкальных образов. В процессе осуществления отбора нужных средств воплощения большая роль принадлежит системам анализаторов, сообщающих о качестве полученного звучания. Развитие слуха и других систем контроля — необходимо для тонкого развития процесса отбора нужных приспособлений. Не меньшее значение в этом процессе имеет накопление многочисленных двигательных певческих навыков, которые являются базой для отбора и уточнения. На вопросе развития слуха и других ощущений певца, как и выработки профессиональных певческих навыков, мы позволим себе специально остановиться в последующих разделах. Но если исполнителю удалось достигнуть нужного звукового результата и произведение получается

так, как оно было задумано, процесс отбора и уточнения на этом не кончается. У певца в процессе исполнения появляются новые требования, диктуемые реакцией публики, акустикой зала и другими моментами, которые вносят в исполнительские задачи свои коррективы. Кроме того, со временем произведение переосмысливается, «вынашивается», что также требует бесконечного изменения и уточнения выразительных средств. У мастера произведение никогда не застывает, оно бесконечно углубляется, его интерпретация меняется, и поиск новых выразительных средств никогда не прекращается. Чем взыскательнее художник, тем богаче его звуковая палитра, тем большее количество навыков ему надо образовать для этого. Поэтому мастер учится всегда, постоянно шлифуя свою технику. Он всегда в поиске новых исполнительских возможностей. Так богатство внутреннего музыкального мира исполнителя ведет к образованию бесконечного множества исполнительских приемов, необходимых для его выражения.

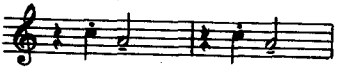
Выработка техники в ответ на музыкальное представление — это альфа и омега всех видов музыкального искусства. Однако для певцов этот вопрос выглядит сложнее.

Практика работы по связи техники и исполнительства у певцов

Воспитание певца как правило требует одновременного решения двух задач, которые тесно связаны между собой: построить исполнительский аппарат — выработать профессиональный певческий голос — «инструмент» певца, и научить его «играть» на нем. В этом принципиальное отличие и сложность воспитания музыканта-певца, по сравнению с инструменталистами, где задача состоит в том, чтобы научить игре на готовом инструменте. Потому на первых этапах обучения у большинства певцов превалирует основная задача так называемой «постановки голоса», т. е. создания «инструмента» певца. Когда основные необходимые стереотипы правильного голосообразования и голосоведения выработаны, внимание переносится на умение пользоваться ими для осуществления различных исполнительских намерений.

Эти две задачи должны решаться одновременно и в тесной связи. Во всех случаях, даже на первых этапах выработки элементарных навыков образования звука, которые обычно ведутся на упражнениях, лишенных образного музыкального содержания, музыка должна присутствовать как необходимый отправной момент. Всякий, даже самый простой, навык должен увязываться с элементарной исполнительской задачей. Хотя основное внимание ученика занято поисками нужного звучания, требуемой согласованности в работе голосового аппарата, эти поиски полезно сочетать с задачами музыкальной выразительности.

Каждое упражнение можно спеть как формальную последовательность нот, а можно — как музыкальную попевку, как фрагмент музыкальной мысли. На вокализах и произведениях исполнительский момент, музыкальный образ должен занимать первенствующее место. Таким образом, вокальная техника певца от первых упражнений до совершенного овладения голосом должна строиться в связи с определенными музыкальными представлениями.

Мы уже писали, что не случайно, когда в нотах, написанных для детей, будь то упражнения или пьесы, как правило, дается название этих пьес, подсказывающее ребенку тот образ, который ему следует выразить тем или иным техническим приемом. Так например, в «Фортепианной азбуке» Е. Ф. Гнесиной упражнение  , имеющее целью отработку техники смены staccato и tenuto носит название — «Кукушка». В исполнение автор сразу хочет ввести изобразительный элемент, передающий содержание этой попевки. Ребенок работает не над staccato и tenuto, а этими приемами изображает кукование кукушки в лесу. Таким образом, сразу устанавливается связь между музыкальным образом кукушки, пусть очень примитивным, и его воплощением в виде определенных двигательных приемов.

Между тем можно было бы в воспитании приема исходить из простого его показа или рассказа о том, как его надо выполнить. Ученик усвоил бы этот прием, т. е. сделал бы те мышечные движения, которые следовало сделать, и получил бы нужный звуковой результат. Исходным побуждением, т. е. раздражителем в этом рефлекторном мышечном акте, явились бы зрительные впечатления, если приемы ученику были показаны, а также тактильные и мышечные ощущения — если педагог водит руку ученика своей рукой в процессе обучения. Здесь исходным моментом является подсказ, формальное требование педагога усвоить то или иное движение, но не музыка. Этот подход принципиально отличается от выработки двигательного рефлекса как движения, изображающего те или иные музыкальные впечатления.

Итак, мышечные движения, при помощи которых осуществляется музыкальное исполнение, могут быть образованы как двигательные реакции, вызванные определенным музыкальным содержанием, как изображение каких-то представлений, ассоциаций, вызванных музыкой, а могут быть выработаны как абстрактно верные движения, формально правильные координации.

Эти два пути, в основе которых лежит все тот же условный рефлекс, принципиально различны, и каждый педагог

должен ясно представлять себе, во что может вылиться развитие ученика по тому или другому пути. Разумеется, редко кто из педагогов придерживается только требования образования формально правильного звука, не несущего выразительной задачи. Все же каждый должен знать, что двигательные рефлексы, образованные таким образом, не могут легко и в полной мере быть подчинены позднее выражению музыкальной задачи. Хотя они и входят в палитру приемов исполнителя, но они не так непосредственно связаны с исполнительской задачей, как те навыки, которые сразу формируются в виде двигательных рефлексов на музыкальное содержание. Той, высшей степени подчиненности музыкальной задаче, слитности с ней, в этом случае не достигается. Думать, что можно сначала поставить голос, т. е. выработать необходимый комплекс двигательных рефлексов и тонких дифференцировок движений в отрыве от исполнительских задач, а потом уже заниматься исполнительством, является ошибкой с физиологической точки зрения.

Только всестороннее развитие музыкально-исполнительских способностей, развитие музыкального мышления, способно ставить перед голосовыми органами те тонкие задачи, которые им надлежит выполнить в процессе воплощения образа. Исполнительская техника должна базироваться на развитом музыкальном мышлении.

Практически важно добиваться, чтобы представление о звучании, связанное с музыкальным образом, всегда предшествовало его воспроизведению. Важно прежде всего внутренним слухом очень ясно и четко представить себе тот музыкальный образ, который предстоит воспроизвести. Этот принцип сначала думать, ставить себе исполнительскую задачу, представлять звучание, а потом уже его выполнять, следует неукоснительно проводить в педагогическом процессе. Он — непременное условие образования связи между исполнительской задачей и ее техническим воплощением. Необходимо строить занятия так, чтобы весь урок проходил в атмосфере музыки, чтобы не было формального звучания, формального аккомпанемента, формального выпевания нот.

Заключение

Исполнение певца — это двигательная реакция, вызванная музыкальными представлениями. Звучание голоса, вызываемое определенным характером двигательной работы голосового аппарата, должно быть связано с музыкальным образом как причина со следствием. Для этого при выработке вокальных навыков необходимо всегда сначала ясно представить себе звучание, соответствующее музыкальной задаче, а потом его воспроизводить голосом. Потому развитие музыкальности всегда должно предшествовать развитию техники. Живое общение с музыкой —

лучшее средство научить понимать музыкальный язык. Музыка становится языком, когда она начинает обозначать явления внешнего и внутреннего мира. Потому развитие техники следует строить на доступном для понимания музыкальном материале. Развитие вокальной техники вне связи с музыкальными выразительными задачами делает исполнение мертвым. У большого художника высокому развитию его музыкального мышления соответствует богатейшая палитра выразительных средств. Процесс углубления образа и вместе с этим совершенствования технических средств у него никогда не прекращается.

РАЗВИТИЕ ПЕВЧЕСКИХ НАВЫКОВ

Певческий голос и музыкально-исполнительская одаренность

Под пением в широком смысле этого слова следует понимать способность голоса выражать музыкальные мысли. С этой точки зрения каждый человек с достаточно развитым музыкальным чувством может петь. Однако пение может быть весьма различным как по красоте и силе звука, так и по силе воздействия, т. е. по выразительности пения. Общеизвестно, что между этими качествами нет параллелизма. Можно быть исключительно выразительным, эмоциональным, талантливым исполнителем, но не иметь профессиональных вокальных данных, т. е. не обладать «инструментом» для качественного исполнения. С другой стороны, есть неодаренные певцы, с плохим слухом, немузыкальные люди, у которых имеется певческий голос отличного качества.

Очевидно, в первом случае мы имеем людей с высокой степенью музыкальной одаренности, с отличными музыкальными и исполнительскими способностями, у которых в исполнительном аппарате — в системе органов, входящих в состав голосового аппарата, не возникают такие акустические качества, которые определяют хороший, профессиональный певческий голос. Профессиональный певческий тембр, достаточная сила, возможности диапазона и т. п. отсутствуют у таких певцов, у них нет природного певческого голоса.

Как и все функции, пение у человека, не имеющего природных вокальных данных, может быть усовершенствовано, развито, и в некоторых случаях до уровня, достаточного для профессиональной работы. Однако это бывает сравнительно редко. Обычно развитием профессиональных певческих навыков занимаются люди, у которых от природы имеется достаточно выявленный певческий голос. Очевидно, в этом случае анатомо-физиологические особенности голосового аппарата позволяют проявляться таким основным акустическим качест-

вам, которые характеризуют певческий голос и дают надежду развить данные до профессионального уровня. Существуют и «от природы поставленные» голоса, позволяющие без поисков специальных приспособлений получать все акустические качества профессионального звучания. Их следует рассматривать как редкую способность, определяющуюся особенностями строения, хорошими природными приспособительными возможностями голосового аппарата и естественным совершенством той части центральной нервной системы, которая участвует в осуществлении певческой функции.

Известны «голосистые» семьи, где имеется несколько поколений певцов или у нескольких детей сразу имеются профессиональные певческие голоса. Вспомним семью знаменитого тенора М. Гарсиа (отца), у двух дочерей которого были выдающиеся певческие голоса (Полина Виардо и Мария Малибран — певицы мирового класса) и только посредственный голос у сына (Мануэля Гарсиа — знаменитого педагога пения), или русскую семью Пироговых, где у Григория, Александра и Алексея были замечательные голоса и все они стали известными артистами Большого театра. Можно напомнить, что сестра В. В. Барсовой М. В. Владимирова — обладательница выдающегося голоса (профессор Московской консерватории), у сестры К. Г. Держинской был голос не менее замечательный, чем у нее самой, и т. п.

Несомненно, что здесь действуют, с одной стороны, благоприятные природные конституциональные факторы, с другой стороны — на них с детства влияет благоприятная музыкальная среда, помогающая проявиться этой природе.

Природный голос и профессиональные певческие навыки

Однако каковы бы ни были природные данные, даже самые лучшие, «от природы поставленные» голоса требуют выработки прочных профессиональных вокальных навыков.

М. Глинка справедливо писал, что все голоса от природы несовершенны и требуют обработки. В одних случаях это скорее шлифовка блестящих прирожденных данных, когда уже основные певческие функции голосового аппарата осуществляются сами собою достаточно правильно. В других случаях — это нахождение, формирование нужных приспособлений, координация, выявление скрытых возможностей голоса. Последнее бывает чаще всего. Из голосов, не обладающих достаточными вокальными качествами звучания, надо сделать голос вполне пригодный для профессиональной деятельности. Перед педагогом стоит задача создания полноценного «инструмента» — т. е. развития его до профессионального уровня.

Насколько это удается сделать в каждом конкретном случае, решает талант педагога и способности ученика. История вокального искусства знает примеры развития профессиональных певцов высшего класса, имевших в начале обучения весьма скромные, а иногда и вовсе профессионально непригодные голоса. С весьма скромными данными начинали, например, такие известные солистки Большого театра, как И. Архипова, В. Левко. Мы помним, что при поступлении в консерваторию и у А. В. Неждановой были хотя и очаровательные, но скромные данные. Отсутствие полного диапазона и недостаточная сила голоса послужили причиной отказа от принятия ее в Петербургскую консерваторию. Между тем слушал ее при приеме такой замечательный педагог и певец, как И. Прянишников.

Как мы видим, здесь профессиональные вокальные навыки были выработаны настолько успешно, что эти певцы сделались выдающимися представителями русского оперного искусства.

У других певцов к началу профессионального обучения все основные функции голосового аппарата, которые обеспечивают возникновение высококачественного певческого звука, были уже налицо. Большинство выдающихся певцов мира относится к этой категории людей[1]. Однако и в этом случае для профессиональной деятельности, даже в чисто звуковом отношении, требовалась большая работа по усовершенствованию голосовых средств, по выработке прочных навыков, нужных автоматизмов.

Утрата выраженного певческого голоса чаще всего является следствием потери верной согласованности в работе голосового аппарата, а не необратимым процессом разрушения голоса. В сущности, певческий голос есть прежде всего результат определенных мышечных приспособлений, и если в нервно-мышечном аппарате, участвующем в фонации, не произошло грубых органических или функциональных изменений, то нужное согласование в работе голосового аппарата может быть восстановлено, что возможно при определенных условиях.

Выявление и развитие голоса у певца с незначительными вокальными ресурсами, как говорят «нахождение голоса», — это прежде всего нахождение верного согласования работы всех частей голосового аппарата, а также развитие силы и ловкости мышц, принимающих участие в певческой функции.

Таким образом, развитие певческого голоса, нахождение и шлифовка голосовых качеств связаны с установлением нового профессионального певческого режима в работе голосового аппарата, с развитием новых двигательных навыков, которые затем автоматизируются и дают возможность почти целиком переключить внимание певца на выполнение творческих задач.

---

[1] Например, знаменитый лучший тенор современной Италии Франко Карелли учился всего несколько месяцев.

В вокальной педагогике, когда говорят о выработке нужного типа работы голосового аппарата, часто употребляют термин «координация». «Координация работы дыхания и гортани», «координация между работой артикуляционного аппарата и дыханием» или «он поет при неверной координации» и т. п. Термин «координация» обычно применяется к работе произвольных мышц. Между тем в голосовом аппарате есть отделы неподвластные или мало подвластные волевому контролю (гладкие мышцы бронхов и трахеи, некоторые глоточные мышцы, внутренние мышцы гортани и др.). Голосовой аппарат — это сложная система органов, к которой термин координация можно применять в известной мере условно. Однако, поскольку он прочно вошел в педагогический обиход, мы позволим его с этой оговоркой употреблять.

Как мы уже указали, успех в развитии голоса зависит, с одной стороны, от таланта педагога, сумевшего найти, подсказать и выработать те приспособления, те навыки и умения, которые у данного ученика вызвали к жизни лучшие звуковые результаты, с другой стороны — от способности ученика усвоить, т. е. образовать и закрепить, эти навыки.

Голос должен быть: с одной стороны, так сказать «формально правильным», т. е. профессионально оформленным в соответствии с современными представлениями о полноценном звучании, с другой стороны — это «формальная правильность» не должна быть стандартной, а наоборот, включать в себя бесконечное разнообразие красок, оттенков, нюансов, диктуемых исполнительскими задачами.

«Формальная правильность» образования певческого звука — результат специальной выучки, так называемой постановки голоса. В процессе специального обучения для пения в современной оперно-концертной манере в голосе вырабатываются качества звонкости, металличности, полетности звука, одновременно с приобретением округлого, мясистого, «бархатного» звучания, большой силы, ровности и льющегося характера. Такой голос — смешанный, опертый, прикрытый, льющийся на всем диапазоне и всех гласных — мы называем правильно поставленным.

Певческие стереотипы и условия, способствующие их выработке

С точки зрения физиологии, профессиональное звучание голоса является результатом специально найденного характера работы голосового аппарата, т. е. установления определенных певческих двигательных динамических стереотипов. Постоянное и устойчивое сохранение этой работы дает

стабильность перечисленных качеств звучания, характеризующих поставленный певческий голос.

Выработка этих вокальных автоматизмов представляет большой нервный труд для большинства молодых певцов, особенно для тех, у которых естественная функция и структура голосового аппарата мало приспособлены для возникновения природных профессиональных качеств звучания.

Речевые двигательные стереотипы образованы у каждого человека с детства, звуки речи и слова мы произносим автоматически. Поскольку пение связано со словом и осуществляется тем же голосовым аппаратом, то при первых попытках что-либо спеть человек, естественно, пользуется речевыми стереотипами. Это особенно заметно у детей, которые вначале всегда пользуются речевыми координациями. Они «поют как говорят» в буквальном значении этого слова, и потому певческие качества их голосов не могут проявиться в достаточной мере.

Выработка певческих стереотипов, при осуществлении которых в голосе образуются качества хорошо поставленного голоса, происходит в процессе специального систематического обучения, занимающего, как правило, много лет.

Большинство обучающихся петь приходит в класс с той или иной степенью выработанности певческих навыков в результате предыдущего обучения, с наметившимися двигательными стереотипами. Потому перед педагогом обычно стоит задача не столько образовать вновь нужную систему рефлексов, сколько изменить старую, внести в нее многочисленные изменения, что, как мы уже указывали выше, связано с частичным разрушением старых стереотипов, а иногда и полной их переработкой. Эта задача очень трудна и для ученика и для педагога. Известное в практике положение, что ученик уже не может петь «по-старому» и еще не освоил новой манеры, относится именно к этому периоду переработки, когда старая цепочка рефлексов уже разрушена, а новая еще не сформирована или сформирована лишь в отдельных звеньях.

Часто такие ученики в период перестройки ничего не могут спеть, и у них создается впечатление полной потери голоса. Надо иметь большую веру в метод педагога и большую выдержку, чтобы пройти этот этап. По мере выработки новых стереотипов голос возвращается и, в соответствии с новой координацией, его качество становится иным, появляются новые, неизвестные ранее возможности и, соответственно, новые певческие ощущения.

Разрушение старых стереотипов и замена их новыми — чрезвычайно сложная работа для нервной системы, которая должна вестись исподволь, постепенно, спокойно, с перерывами для отдыха, иначе она может привести к «сшибке» нервных процессов, к перегрузке нервной системы, к наруше-

нию ее нормальной деятельности. При этом нарушается и работа голосового аппарата. До сих пор известны случаи, когда, поступая с хорошим звучанием певческого голоса в профессиональное учебное заведение, некоторые студенты «теряют» свои голоса в процессе обучения, что ведет к тяжелым нарушениям деятельности нервной системы и даже к психическим заболеваниям.

Такие явления связаны с нерациональными действиями педагога, а иногда и самого ученика, пытающегося скорее «перескочить» через те этапы, которые необходимо спокойно пройти для разрушения старых и формирования новых навыков. Естественно, что, как всегда в вопросах работы нервной системы, здесь большое значение имеют индивидуальные свойства нервной деятельности данного человека, тип его нервной системы. Некоторые ученики легко справляются даже с самыми сложными заданиями и сравнительно спокойно переносят разрушение старых и образование новых стереотипов, другие реагируют крайне остро. Много случаев из практики воспитания голоса может быть объяснено исходя из учения И. П. Павлова о динамическом стереотипе.

Для успешной выработки навыков большую роль играет активность ученика, его желание освоить нужное движение, и обстановка занятий. Активность следует физиологически понимать как хороший тонус нервной системы, как большую концентрацию возбудительного процесса, почему и связи при активном отношении образуются более быстро и прочно. Отсутствие отвлекающих моментов, полная сосредоточенность в занятиях — важнейшее условие плодотворной выработки навыков.

Схема процесса обучения

Как мы видели, И. П. Павлов показал, в чем, с точки зрения физиологии, состоит сущность всякого воспитания, развития, тренировки — в образовании новых связей и тончайшем анализе.

Процесс обучения следует рассматривать по следующей схеме. Для того чтобы спеть что-либо, надо прежде всего ясно себе представить то звучание, ту фразу, которую предстоит спеть, т. е. надо иметь в представлении звуковой образ. Этот образ является своего рода эталоном для сравнения с тем результатом, который получится после попытки его воспроизвести. По этому образу совершается вся регулировка вырабатываемой системы движений, потому его можно назвать регулировочным образом. Звуковой образ вызывает соответствующее двигательное представление, какими движениями можно подобного звучания достигнуть, каким образом можно его воспроизвести. Эта связь определяется предшествующим звуковым

и двигательным опытом. Надо сказать, что двигательный опыт играет в процессе образования вокальных навыков очень большую роль.

Опытный певец представляет себе формирование звука не только в звуковой и двигательной форме, но и включает сюда зрительные, вибрационные (резонаторные) представления. На основе всего этого дается двигательный приказ из центра на периферию, к мышцам, и певец делает попытку воспроизвести задуманное звучание. В оценку получившегося результата включается целая система анализаторов во главе со слуховым, посылающих информацию в обратном направлении, т. е. к центру. Это дало основание называть подобные системы обратными связями. На основе анализа и синтеза информации, полученной через обратные связи, производится сравнение полученного результата с задуманным. При наличии рассогласования, когда результат попытки не совпадает с задуманным образом, в движения вносятся соответствующие коррективы, лишние, ненужные движения тормозятся, вводятся новые и делается новая попытка воспроизвести звучание. Такие попытки делаются до тех пор, пока движение не уточнится настолько, что рассогласование будет ликвидировано и акустический результат совпадет со звуковым образом. Пока связи вырабатываются, шлифуются, внимание активно направлено на выполнение этой задачи. После того как связь выработана, движение начинает осуществляться автоматически, сознание освобождается от этой заботы и необходимое звучание возникает рефлекторно, без особого труда. Собственно, мы обучаемся для того, чтобы потом не думать о том, как это делается. Когда навык выработан — мы им пользуемся не думая о том, как он был образован. Для того чтобы быть певцом, надо образовать бесконечное множество двигательных вокальных навыков, соответствующих самым различным звуковым результатам, чтобы иметь нужную палитру звучания и свободно пользоваться ею.

Этапы образования певческих двигательных навыков

Итак, мы видим, что основным моментом в образовании певческого навыка является создание внутреннего «регулировочного» образа, представления о звуке, который надлежит спеть. В создании этого представления участвуют многие факторы. Прежде всего у самого певца всегда имеется идеал звучания голоса, к которому он стремится, идеал, воспитанный всем предыдущим вокальным опытом. У каждого начинающего есть любимые артисты, которым он, как правило, стремится подражать, иногда вразрез с тем, что действительно нужно для профессионального звучания его голоса. Рассказы, замечания, показ и другие способы, которые употребляет педагог для того,

чтобы вызвать нужное ему звуковое представление, всегда воспринимаются через призму собственного суждения о прекрасном звучании, к которому ученик инстинктивно стремится. Первой задачей педагога для успешного достижения нужного на данном этапе звучания является умение убедить ученика в правильности и необходимости того, что он требует, повлиять на создание верного представления у ученика. Потому полное доверие к педагогу необходимо особенно на первых этапах, пока слух ученика еще недостаточно развит для самоконтроля за звучанием, пока его внутренние вокальные образы еще не отвечают действительно правильному звучанию голоса. Воспитание идеала верного звучания голоса — первая и основная задача педагога. Как мы помним, сложность образования регулировочного образа у певца состоит в выработке верных певческих навыков и должна всегда быть связана с выполнением определенной музыкальной задачи, чтобы ученик умел выражать свои музыкальные представления через это правильное звучание. Учась исполнять, он одновременно формирует свой исполнительский аппарат. Вопрос присутствия при образовании вокальных навыков музыкально-исполнительской задачи настолько ясен и очевиден, что мы его ставим за скобки и в дальнейшем будем его всегда подразумевать.

Процесс образования двигательных навыков принято условно делить на три этапа, которые для певческих навыков будут выглядеть следующим образом.

Первый этап — нахождение верной певческой работы голосового аппарата — верного звукообразования на некоторых гласных и на ограниченном участке диапазона голоса.

Второй этап — сохранение и уточнение этих навыков верной работы в различных музыкальных заданиях и при произношении различных слов на всем диапазоне. Этот этап охватывает усвоение различных типов звуковедения, перенесение верных принципов работы голосового аппарата на весь диапазон и сохранение их на слове.

Третий этап — автоматизация, шлифовка и нахождение многочисленных вариантов этой верной работы. Это этап доведения правильного звукообразования и звуковедения до автоматизма, полного «раскрепощения» голосового аппарата и приобретения возможности вариировать голосом в пределах верного звучания, т. е. развитие нюансировки.

Обучение пению начинается с тех или иных объяснений, как надо взять дыхание, как атаковать звук, как поддержать возникшее звучание и т. п. Вокруг вопроса образования голоса всегда идут разговоры. У ученика уже есть определенный опыт или представление из прочитанного или известного ему по рассказам, что ему предстоит выполнить. Все это участвует в формировании того звукового образа, которого ему надлежит достигнуть.

С первых же попыток выполнить движение вместе с раздражениями второй сигнальной системы в форме реакции педагога по поводу выполнения задания в регулировку вступают и сигналы от первой системы через многочисленные системы обратных связей. В осуществлении контроля над выполнением формирующихся вокальных навыков на разных этапах обучения основную роль играют различные факторы. Ученик часто представляет себе правильное певческое звучание совершенно искаженно, а верное ему кажется дефектным. Иногда педагогу приходится бороться с учеником, который неверно себя слышит и сопротивляется формированию нового звучания, которое ему не нравится. Воспитание идеала верного звучания голоса, осуществляемое педагогом на всех этапах обучения, особенно важно на первом, когда его слух недостаточно развит, как и другие виды самоконтроля. Поэтому на первом этапе формирования певческого навыка особенно большое значение в формировании регулировочного образа имеют раздражители второй сигнальной системы, т. е. объяснения словами и звуковые раздражители от непосредственного показа педагога. Мышечные, вибрационные ощущения и другие обратные связи еще не занимают существенного места.

На этапе уточнения, наряду со словесным и звуковыми раздражениями, значительную роль начинают играть двигательный анализатор и другие органы чувств, которые должны обрести к этому времени достаточно тонкое развитие.

На этапе совершенствования, когда все получается хорошо, на первое место выступает двигательный анализатор и тонкие дифференцировки, которые образуются в других анализаторах. Общеизвестно, что опытный певец по мышечным ощущениям легко может определить высоту взятой ноты, а по вибрационным (резонаторным) — оценить ее тембровое качество.

Разберем отдельно этапы образования певческого двигательного навыка и отметим те характерные черты, которые должны определять рациональную методику их выработки.

От первых попыток — до выполнения вокального задания

Первый этап формирования певческих навыков — это отрезок от первых попыток осуществить звуковое задание до умения в общих грубых чертах его правильно выполнить, т. е. до относительно слаженной работы органов, входящих в голосовой аппарат. Как и при выработке любых других двигательных навыков, вначале нужная работа получается весьма несовершенной, примерной, неловкой вследствие нескоординиро-

ванности работы органов и групп мышц как по их напряжению, так и по времени включения. Это объясняется тем, что благодаря иррадиации процесса возбуждения в выполнение движения включаются центры тех мышц, которые не должны были бы в нем участвовать, да и неподвластные воле части голосового аппарата еще не сумели приспособиться для новой функции. Характерная черта этого этапа: неловкость, грубость движения и наличие лишних движений. Следовательно, характерным для этого этапа является недостаточность тормозных рефлексов: ненужные движения и напряжения лишних мышц еще не заторможены. Другой характерной чертой этого этапа, кроме лишних движений, является недостаточная согласованность всех движений, соединенных в единую систему. Стараясь выполнить одну деталь, ученик упускает другие. Например, выполняя верно указания по дыханию, он забывает опустить нижнюю челюсть и т. п.

Этот первый этап формирования певческого двигательного навыка — один из самых ответственных, так как неправильности формирования его при дальнейшем повторении упрочиваются, закрепляются, входят в стереотип. Позднее уже крайне трудно от них избавиться. Из сформированного стереотипа нельзя просто вынуть то или иное звено, как и беспрепятственно добавить новое. Эти попытки связаны с частичным разрушением образованного стереотипа, а такие эксперименты — всегда сложны для нервной системы. Именно поэтому научить легче, чем переучить.

Выбирая упражнения, оценивая степень их сложности, — надо ясно отдавать себе отчет в том, достаточно ли подготовлен ученик для их выполнения. Это определяется прежде всего степенью развития его слуха и других музыкальных способностей. Способен ли ученик ясно уловить тот оттенок звучания, который педагог от него требует, тот мелодический и ритмический рисунок, который диктуется задуманным упражнением? Уровень требований к ученику всегда должен соответствовать степени его подвинутости в музыкально-слуховом отношении.

Затем необходимо учесть, насколько он продвинут в вокально-техническом отношении, т. е. насколько богат его предыдущий двигательный вокальный опыт, насколько «управляем», т. е. контролируем сознанием его голосовой аппарат, в какой степени скоординирована и развита нужная мускулатура. Бывает так, что работа голосового аппарата верна, но он еще плохо вытренирован, т. е. мускулы, приобретая ловкость, еще не приобрели достаточной силы.

Этот первый этап требует особого внимания к правильности оценки подготовленности ученика, степени его музыкально и вокально-технического развития. Если выполнение задания требует такого развития слуха и такого вокально-технического

опыта, которого на данном этапе у ученика нет, то это может привести к неверной работе голосового аппарата, к формированию других стереотипов с соответственно иными звуковыми результатами. Так, например, может сформироваться привычка петь форсированным звуком непосильные на данном этапе произведения. Произведение или вокально-техническое задание, непосильные для выполнения при наличии верных стереотипов движения не достигших еще полной слаженности и нужной силы, толкает певца на форсировку. В результате происходит иррадиация процессов возбуждения, так как усилия становятся чрезмерными, «на помощь» включаются другие мышцы. При повторении эти лишние движения и чрезмерное напряжение закрепляются, красиво звучавший голос начинает звучать форсированно.

Функциональные возможности нервной системы повышаются постепенно, в результате систематической тренировки достигаются необходимое движение, или звучание. Неверно же усвоенная и закрепленная координация оставляет стойкий след. Потому неверно «запетые» произведения или неверно сформированные ходы, отдельные ноты остаются надолго неудачными и неудобными даже на том этапе, когда новые и более трудные произведения и ходы уже выходят совершенно верно и правильные навыки хорошо закреплены.

Итак, оценка возможности использовать то или иное упражнение, вокальное произведение должна исходить из ясного представления о предшествующем вокально-двигательном опыте: что умеет и что сможет сделать ученик. Каждый последующий этап должен быть сложнее предыдущего и строиться на его базе. Любые задания по звуковедению должны являться усложнением или новой комбинацией того, что ученик уже умеет делать в более примитивном виде. Одни движения подготавливают другие.

При верной последовательности подбора упражнений подход к сложному заданию идет через ряд подготовительных движений. Вспомним, например, подготовительные упражнения к выработке трели, которые имеются в каждой школе пения, или подход к выполнению большого арпеджио, которое осваивается через малое, а малое через трезвучие и т. п. Эти подготовительные движения являются упрощением того сложного движения, которое предстоит выполнить, и потому могут всегда быть рекомендованы. Это прямое выражение принципа последовательности.

В освоении верного звукообразования обычно большое место занимает работа над отдельными звеньями певческого акта. В виде отдельных мышечных приемов осваивается, например, как надо вздохнуть, как открыть рот, как сделать зевок, положить язык и т. п. Все эти подводящие, частичные движения, отрабатываемые отдельно, потом должны

быть соединены в единой координации. Это части будущего общего навыка.

Вопрос о целесообразности расчленения сложного движения на звенья и изолированной работы над ними в практике преподавания не может считаться полностью разрешенным.

Однако поиск сразу верной работы голосового аппарата, верного звучания — далеко не легкая задача, которая редко кому удается. Только «от природы поставленные» голоса более или менее скоро ее постигают. Для большинства же это — непосильная задача. Работа над всей цепочкой необходимых приспособлений одновременно — сложна настолько, что мало кто с этим может справиться. Это особенно относится к начальному периоду обучения, когда анализаторы не развиты и вокальный двигательный опыт — мал. Потому целесообразно членить выполнение работы по освоению звукообразования на части, но только весьма осторожно и умело. Всегда можно выделить и отдельно работать над движениями, предшествующими фонации: как вздохнуть, как открыть рот, освободить глотку, сделать зевок, опустить гортань и т. п. моментами, которые педагог считает существенными. Очень четкому выделению из общего комплекса движений при звукообразовании поддается момент атаки звука. Хорошо осознается и запоминается манера начинать звук, которую легко усвоить из показа или рассказа педагога. Когда звук уже взят, он хорошо поддается контролю посредством слуховых, резонаторных, дыхательных и других ощущений.

Более мелкое членение вокальных движений вряд ли может быть целесообразным. Работой над такими частями общей координации следует пользоваться кратковременно, лишь столько, сколько надо для понимания требуемого элемента. Подобная работа целесообразна на первом этапе освоения верного голосообразования, когда каждый элемент требует внимания для своего выполнения и постоянного контроля со стороны педагога. Однако работа над частями не должна переходить в самоцель. Некоторые педагоги, например, давая изолированные упражнения в дыхании, думают этим развить певческое дыхание. Это неверно. Она должна возможно раньше увязываться с общей координацией, т. е. с пением. Метод тренировки всей деятельности в целом является во всех случаях основным. Членение же, весьма ограниченное и тонкое, целесообразно на первых этапах, как подготовительный элемент, помогающий освоению общей верной работы голосового аппарата. Думать же, что отработав, доведя до автоматизма отдельно все части, можно потом облегчить образование целого,— ошибочно. Наиболее благоприятным в методике изучения нового характера работы голосового аппарата, нового навыка являет-

ся чередование повторения движения целиком с отдельной обработкой некоторых хорошо выделяющихся элементов.

В начале освоения какого-либо нового навыка необходимо не делать больших перерывов в занятиях. Следы от работы голосового аппарата в нервной системе (как в двигательном анализаторе, так и в слуховом и вибрационном и других) еще свежи и их надо подкреплять часто. Однако выполнять подряд много раз одно и то же вокальное задание не следует — это ведет к утомлению. Лучше, повторив его несколько раз, вернуться к нему на следующем занятии, которое не должно быть, однако, отодвинуто далеко.

Фаза уточнения вокальных навыков

Следующий этап формирования навыков — это фаза уточнения. Основные координации найдены, но протекают еще не достаточно чисто, на ограниченном участке диапазона, не на всех гласных, не удаются на слове. Выполнение их требует еще активного привлечения внимания певца. К этому этапу относится момент, когда певец, наконец, находит то верное распределение усилий, которое при минимальной затрате энергии приводит к образованию наилучших акустических качеств, соответствующих хорошо поставленному певческому голосу. Для тех, кто не имел от природы поставленного голоса и которым приходилось путем долгих приспособлений находить эту новую работу голосового аппарата, знают, что это существенный перелом. Получается ощущение, что сил тратится меньше, а голос звучит сильнее, звонче и лучше управляется. Нужные стереотипы в основных звеньях найдены, хотя и неустойчивы в различных музыкальных заданиях, не протекают достаточно гладко.

Основное, что характеризует этот этап, — это, наряду с укреплением найденной связи, развитие дифференцировочного торможения, благодаря которому тормозится все, что мешает слаженному певческому процессу.

Стадия уточнения заканчивается безукоризненным исполнением движений при разных заданиях на всем диапазоне голоса и на слове. В той стадии, когда основные координации найдены, особое внимание следует обращать на второстепенные, тонкие движения и на сохранение найденного в различных музыкально-текстовых ситуациях. Потому, наряду с общим повторением, надо акцентировать эти отдельные моменты, уточнять их выполнение. Совершенствование в искусстве не знает пределов и зависит от одаренности исполнителя, от развитости его внутреннего слуха, других анализаторов, от творческой фантазии. Чем выше запросы исполнителя и чем

придирчивее занимается педагог, тем точнее и тоньше он отрабатывает певческие навыки. Посредственность может остановиться на фазе весьма грубого освоения нужных движений.

Поскольку фаза уточнения навыка связана с развитием дифференцировочного торможения, убирающего лишние движения и перенапряжения мышц, необходимо постоянно делать указания, привлекая внимание к верному качеству звучания и подсказывая приемы, которыми следует убрать и затормозить ненужные напряжения. Надо подкреплять положительными словами нужное звучание. Все тонкие недочеты исполнения нельзя устранить сразу, поэтому следует давать задание, чтобы ученик следил за одним-двумя элементами, не более, и после исправления их выдвигать следующее задание. Очень важно последовательно и постепенно вести все более и более тонкую отработку навыка.

Попытки одновременного исправления многих из этих недостатков распыляют внимание и утомляют ученика. Он становится неспособным выполнить задание и быстро устает, теряет внимание. Результат работы резко снижается.

Иногда то, что ранее получалось очень хорошо, — вдруг начинает выходить хуже. Не следует этим смущаться, так как это чаще всего носит временный характер.

В периоде уточнения, когда неожиданно включаются лишние движения, ученик начинает петь хуже, тогда нужно сделать больше перерыв между занятиями: молодые, ненужные связи угаснут быстро, а *прочно выработанные координации останутся.* В певческой практике, заметив неверное звучание, нарушающее правильное исполнение, рационально отложить на какое-то время это произведение или упражнение, переключиться на другие, где качество певческой функции не нарушается.

Следует помнить, что «ход дифференцировок,.. — писал И. П. Павлов, — может быть как почти прямолинейным, так и волнообразным, и последнее не всегда может быть отнесено к каким-нибудь внешним нарушающим влияниям, а, вероятно, связано с колебаниями внутреннего нервного процесса, при этом происходящего» [1].

Причиной таких волн, замедлений в уточнении движения, четких дифференцировок, могут быть сопутствующие движения, закрепившиеся в начальной фазе образования навыка. Иногда сбивает и старый сходный навык, который мешает осуществлению нового. Это довольно частые случаи у певцов. Бывает, что певец не может побороть в себе чувство боязни, осторожности в связи с изменившимися внутренними и слуховыми ощущениями. Ему кажется, что в новой манере голос «не звучит», что дыхание «не опирается», что его не будет слышно в зале и т. п. Все это может являться большим внутренним тормозом к со-

[1] И. П. Павлов, т. IV, стр. 135—136.

вершенствованию навыков. Вера в метод педагога, пример других учеников, оценка звучания со стороны друзей или старших товарищей, магнитофонная запись своего голоса, — все это средства борьбы с эмоциями страха и неуверенности.

В начале освоения нового навыка частота занятий имеет особенно большое значение для успешного его формирования, что, как мы помним, связано со свежестью образованных следов, которые следует чаще подкреплять. Чем более отработаны навыки, чем прочнее связи, тем менее болезненно сказываются большие перерывы между занятиями.

На этом этапе навыки еще не достаточно устойчивы к различным сбивающим моментам: к перемене обстановки, к пению на публике или перед лицом комиссии. Нарушаются они также от различных эмоциональных состояний ученика.

Этап закрепления выработанных вокальных навыков. Достижение автоматизма

Этап закрепления двигательных навыков и их автоматизации соответствует укреплению динамических стереотипов в мозговой коре. В этой фазе навыки выполняются легко, слаженно, свободно, не требуя большого внимания, которое уже может быть перенесено на другие объекты, и лишь частично контролировать их выполнение. Они уже устойчивы к сбивающим моментам и безотказно выполняются на публике, на экзамене и в других сложных психологических ситуациях.

С точки зрения понятия постановки голоса — этот этап характеризуется стадией устойчивого овладения вокалом, когда голос имеет все необходимые вокальные качества, звучит ровно и свободно на всем диапазоне, позволяя певцу спокойно переносить основное внимание на исполнение. В практике пения говорят: «голос устроился». Этот этап овладения навыками позволяет певцу легко варьировать звукообразование, на выходя, разумеется, за пределы, ограниченные понятием академического звучания. Возможность нюансировки и развитие ее в полной мере относится именно к этому этапу.

На более ранних этапах формирования двигательных певческих навыков основное внимание уделяется нахождению и укреплению верной работы голосовых органов. Потому певец прежде всего стремится к формально правильному звукообразованию и обычно бывает исполнительски скован и беден выразительными возможностями.

Этап автоматизации навыков позволяет проявиться вариантам этих навыков, что и составляет основу различных нюансов. Мастерство пения характеризуется именно этой бесконечной вариабильностью, диктуемой художественной испол-

нительской задачей. Певец «играет» голосом, делает им то, что хочет, не выходя при этом из рамок правильного профессионального звучания. Эти варианты в своей основе являются дополнительными цепочками рефлексов, которые формируются в процессе многократных проб, попыток менять характер звучания. Такие временные связи, накопленные в результате многократных и длительных упражнений, составляют двигательный опыт, запас разнообразнейших движений, которые опытный певец включает в исполнение в зависимости от тех или иных художественных задач.

Нахождение и накопление этих вариантов работы голосового аппарата возможно только тогда, когда найдены и закреплены основные верные навыки. Поэтому на ранних этапах, в стадии нахождения и укрепления навыков надо временно мириться с некоторой единоплановостью звучания, со скромностью в динамических и тембровых нюансах, в требованиях к выразительности слова. Основное внимание на этих этапах — выработка и закрепление правильной работы всех частей голосового аппарата, диктуемой музыкальным заданием. Потому музыкально-исполнительские задачи на первых этапах должны быть, как правило, весьма скромны, но всегда должны присутствовать, ибо «запуск» всей сложной системы органов голосового аппарата должен во всех случаях определяться музыкально-исполнительской задачей.

Поскольку в фазе автоматизации и шлифовки навыка *внимание может быть перенесено почти целиком на* исполнительские задачи и поиски вариантов выполнения навыков, педагог может для занятий использовать иной, более сложный характер музыкального материала.

Музыкальный материал должен включать в себя самые разнообразные типы вокальных движений, разные типы голосоведения. Он может быть разнохарактерным по эмоционально-смысловому содержанию. Музыкальные исполнительские требования заставят певца находить нужные варианты навыка, приведут к развитию динамических и тембровых возможностей голоса.

Заключение

Все голоса от природы несовершенны. Задача педагога — выработать, усовершенствовать голос, создать «инструмент» певца и одновременно научить его «играть» на этом инструменте. Педагог должен найти в голосовом аппарате нужный характер работы, развить необходимые певческие навыки. С физиологической точки зрения это соответствует образованию новых связей в двигательном анализаторе, образованию двигательных стереотипов правильного пения. Голос певца должен быть в одно и то же время вокально правильным, ровным, иметь

однородный певческий тембр — и бесконечно разнообразным в пределах этой правильности, без чего невозможно выразительное пение. С физиологической стороны этому соответствует выработка множества певческих двигательных стереотипов, строящихся на единой основе правильного взаимодействия частей голосового аппарата, на основе единой системы связей. Ведущим моментом в образовании певческих навыков является внутренний музыкально-вокальный образ. На первых этапах его формирование в основном определяется рассказом и показом педагога. Результаты попыток выполнить задуманное звучание оценивается многочисленными анализаторами во главе со слуховым. Системы обратных связей совершенствуются вместе с освоением навыка. Образование нужного двигательного стереотипа идет через контроль звучания голоса. «Ведет» педагогический процесс воздействия рассогласование между тем, что было задумано, и тем, что получилось в результате попыток. Связи уточняются до тех пор, пока рассогласование не будет ликвидировано. В формировании певческих навыков можно условно выделить три этапа: этап нахождения верной работы голосового аппарата, этап укрепления и уточнения этой работы и этап автоматизации и шлифовки. Каждый из этапов имеет свои характерные черты и требует от педагога их учета. Многообразие выработанных певческих навыков, большой вокальный двигательный опыт позволяет свободно проявиться творческому подходу и исполнению.

РАЗВИТИЕ ОЩУЩЕНИЙ И ФОРМИРОВАНИЕ ВОКАЛЬНОГО СЛУХА ПЕВЦА

Как мы уже видели, управление процессом голосообразования осуществляется при помощи целой системы обратных связей. Они сообщают соответствующим отделам мозга о том, каков акустический результат работы голосового аппарата в каждый момент речи или пения, какими движениями этот результат достигнут, какие при этом получились резонаторные явления, какими ощущениями сопровождалось это звучание в различных отделах голосового аппарата: во рту, зеве, глотке, гортани, груди и т. п. На основе анализа этих ощущений устанавливаются связи между акустическим результатом и способом его достижения. Анализ ощущений — это единственный способ судить о том, как работает голосовой аппарат, и управлять его работой.

Естественно, что если эти ощущения не развиты, грубы, то и управление работой голосового аппарата будет весьма несовершенным. Тонкое и точное управление требует хорошо развитых систем обратных связей. Совершенствование вокальной

функции невозможно без тонкого развития ощущений, участвующих в контроле за работой голосового аппарата. Все органы чувств можно развить при соблюдении тех принципов, которые лежат в основе образования дифференцировок, т. е. последовательного подкрепления верных связей и отрицания неверных и свободы мозга в этот момент от других деятельностей. Развитие ощущений, входящих в систему контроля за вокальной функцией, должно обязательно входить непременным моментом в процесс обучения певца.

Коснемся тех видов чувствительности, которые участвуют в функции контроля над голосообразованием.

Роль и развитие слуха

Трудно переоценить роль слуха, этого главного регулятора вокальной и речевой функции. Ведь задачей голосового аппарата является передача в речевой или вокальной форме сообщения, информации от одного человека к другому. Эта информация, протекающая в звуковой форме, обязательно требует как аппарата, производящего звук, так и аппарата, воспринимающего его. Голосовой аппарат и ухо — это две неразделимые части единой системы звуковой передачи информации. Слух является органом чувств, который доводит до мозга звуковые явления, происходящие в окружающей организм среде. Голосовой аппарат может выразить только то, что вошло в мозг через слух или что возникло в мозгу на основе этих слуховых впечатлений. Если человек в детстве лишается слуха, то у него нет звуковых представлений и потому ему нечего выразить голосовым аппаратом, хотя последний у немого человека может быть в полной исправности. Немой человек лишен речи не потому, что он не может говорить, а потому, что у него нет звуковых представлений. Подобно этому человек, лишенный музыкальности, музыкального слуха, — ничего не может спеть. Он «музыкально глух», у него не возникают музыкальные представления, которые он мог бы выразить голосовым аппаратом. Однако, как правило, каждый человек имеет хотя бы долю элементарной музыкальности, если его слуховой аппарат в порядке и с детства его окружала музыка.

Таким образом, голосовой аппарат может выразить только то, что было воспринято через слух. Все это подчеркивает важность развития правильных вокальных представлений с детства. Каковы вокальные слуховые впечатления, полученные на протяжении развития человека, особенно в детстве, когда закладываются все основные представления, таков будет в основном и голос при попытке петь. Там, где закладке верных вокальных представлений у детей уделяется достаточное внимание или музыкальное окружение и язык с детства этому бла-

гоприятствуют, там наблюдается большее количество хороших певческих голосов, высокий уровень развития вокального искусства, как, например, в Италии.

Мы уже касались значения слуховых впечатлений при рассмотрении вопроса о связи техники и исполнительства и развития вокальных навыков. Здесь же мы лишь хотим подчеркнуть необходимость для певца постоянного воспитания идеала певческого звучания путем возможно более частого прослушивания выдающихся певцов. В наше время широкого развития звукозаписи, которая достаточно качественно передает все особенности звучания голоса, это вполне доступно каждому обучающемуся. Этим средством развития представления о правильном пении никогда не следует пренебрегать. Однако важно также слушать несовершенных певцов и певцов совсем плохих. Сначала слух начинает различать лишь грубую разницу в звучании, но потом, по мере тренировки и сравнения, способность к различению будет все время возрастать. Как справедливо говорил один из знаменитых старых итальянских педагогов, представитель т. н. «Великой болонской школы» Този: «Изучайте ошибки других — это великая школа, которая мало стоит, но многому научает. Учиться можно ото всех, и часто самый плохой певец является лучшим учителем» [1]. Из этих же соображений каждому обучающемуся необходимо возможно большее время проводить в классе педагога по специальности, слушая голоса различного качества и приучаясь различать в голосе все больше и больше особенностей звучания. Развитию слуха способствует анализ звучания, который педагог постоянно проводит в классе.

Слух может быть при систематической тренировке развит необычайно тонко. Например, ежедневное речевое общение приводит к исключительно точному различению особенностей речи.

Мы оказываемся способными понять смысл даже сильно искаженной речи, т. е. выделить, найти в искаженных звуках полную информацию. Мы с легкостью замечаем любые тончайшие отклонения от норм произношения в родном языке. По выговору легко отличаем украинца или грузина. В сущности, эти отклонения могут быть незначительны, однако слышим мы их необычайно ясно, четко. Слух приучен исключительно точно дифференцировать и оттенки голоса, и интонацию, так как они также несут часть информации. Слух хорошо развит в отношении речевых звуков у каждого человека. Однако у специалистов в области произношения — фонетистов, диалектологов (вспомним «Пигмалиона» Бернарда Шоу!), как во всех случаях специализации, слух неизмеримо более развит, чем у людей других профессий. Подобно этим специалистам, певец должен

---

[1] В. А. Багадуров. Очерки по истории вокальной методологии. т. I, М., Музгиз, 1926, стр. 116.

выработать у себя чрезвычайно тонкую способность к различению особенностей певческого звучания.

Слух развивается по общим законам развития ощущений — от обобщенного представления к выделению из него все большего и большего количества частностей.

Человек с развитым слухом умеет различать в звуках значительно больше особенностей, чем тот, у кого слух развит мало. Если каждый вспомнит свое первое впечатление о звучании, например, оркестра, то он сможет констатировать целостное восприятие этого звучания. Только позднее, по мере развития слуха, становится возможным различение отдельных групп инструментов: смычковых, духовых деревянных, духовых медных и т. п. Позднее появляется способность различать в общем звучании тембры отдельных инструментов внутри каждой группы: гобоя от кларнета, скрипки от альта, валторны от трубы и т. п. У опытных дирижеров слух бывает развит настолько, что в звучании огромного оркестра они легко находят того музыканта, который взял нечистую ноту.

Когда при занятиях теорией музыки учащимся предлагают слушать интервалы или аккорды, то в начале звучание ими воспринимается обобщенно. Лишь позднее начинают различаться отдельные звуки, входящие в то или иное созвучие. Как мы помним, обобщенность первоначального восприятия связана с распространением процесса возбуждения в ядре анализатора, а способность к различению — с развитием дифференцировочного торможения. Его присутствие и действие в момент дифференцировки какого-либо сложного раздражения, например сложного звука, легко проверить каждому на самом себе. Если взять на рояле аккорд и начать анализировать слухом те звуки, из которых он состоит, то в то самое мгновение, когда наше внимание будет сконцентрировано на анализе, например нижнего звука, из сознания на мгновение исчезнут остальные звуки аккорда. То же самое произойдет, если внимание сосредоточится на среднем или каком-либо другом звуке аккорда. Это происходит потому, что анализ какого-либо звука связан с развитием дифференцировочного торможения в остальной части слуховой области коры. В тот момент, когда внимание сосредоточивается на одном звуке, т. е. возбуждение концентрируется на определенной группе клеток, в остальных клетках развивается тормозной процесс, и потому остальные звуки аккорда в это мгновение не воспринимаются.

Музыкальный слух не сводится к способности различать высоту звуков, то есть к звуковысотному слуху; он проявляется также в способности различать окраску звуков — тембровый слух, место данного звука в тональности — ладовое чувство, гармонию — гармонический слух и т. п. При правильной тренировке все эти проявления музыкального слуха могут быть развиты в высокой степени. Конечно, в связи с особой восприимчи-

востью детского возраста они с бóльшей легкостью и полнотой могут быть развиты при обучении с детства, но и во взрослом состоянии при соблюдении общих принципов развития дифференцировок можно добиться их полноценного развития. Для этого педагог должен быть чрезвычайно внимательным к вопросу чистоты интонирования мелодии, к правильности тембральной окраски, не пропуская неверного звучания, подкрепляя словом то, что правильно, и исправляя плохое. Проигрывание мелодии способствует чистоте ее последующего воспроизведения. Такая систематическая работа, проводимая педагогом и концертмейстером, постепенно приводит к достаточно чистому и правильно тембрально окрашенному пению.

Однако в вопросе чистоты интонации и контроля тембра посредством слуха певец сталкивается с некоторыми сложностями. Обычно принято отличать так называемый пассивный слух от активного. Пассивный — это умение правильно слышать, а активный — умение голосом точно изобразить слышимое. Если пассивный слух рассматривать как развитие дифференцировок в слуховом анализаторе, то активный слух включает в себя умение управлять голосовым аппаратом для формирования звука нужной высоты. Обычно певец поет нечисто то, что он недостаточно правильно представляет себе внутренним слухом. Достаточно бывает заставить его медленно проиграть на фортепиано или напеть неудающееся место, как убеждаешься, что он этого сделать не может. Часто это зависит не только от верной укладки в памяти нужного мелодического построения. Нечистота бывает связана не столько с неточностью высоты, сколько с неправильным образованием тембра — это так называемая позиционная нечистота. Звуки, в которых много высоких обертонов, для слуха кажутся выше, чем те, у которых преобладают низкие обертоны, даже в том случае, когда высота основного тона у них одинкова. В этом случае точность интонации упирается в вокальную технологию, и слух самого певца не всегда может здеть помочь.

Трудность в этом вопросе заключается в том, что певец слышит тембр своего голоса не так, как его слышат окружающие и публика. Это происходит, как мы уже отмечали, в связи с тем, что певец слышит себя не только через внешнюю воздушную среду, но и через внутренние ткани организма, через костную проводимость. Отсутствие точной ориентировки в качестве своего тембра не дает певцу возможности при помощи слуха корректировать точность интонации. Он ее корректирует слухом, главным образом по высоте основного тона, но этого недостаточно при позиционной неточности. Даже певцы с отличным музыкальным слухом иногда не имеют точной интонации, позиционно повышая или понижая звук. При этом они догадываются о неточности своей интонации не только по слуховым ощущениям, а и по мышечным, резонаторным, вибрацион-

ным и др. Весьма часто можно слышать вопрос опытного певца с хорошим слухом, обращенный к концертмейстеру: «А я не понижаю сегодня?» В борьбе с позиционной нечистотой помогает точная отработанность мышечных движений, точность работы двигательного и других анализаторов. Вокальный педагог и концертмейстер должны понимать природу позиционной нечистоты и тщательно следить за правильной позиционной настройкой голоса.

Неверное слуховое представление певца о своем голосе относится не только к тембру, но и к силе звучания. Обманчивость в отношении тембра наилучшим образом слышна ученику при прослушивании своего голоса, посредством магнитофона. Обманчивость в смысле силы выявляется в результате реакции педагога или окружающих. Общеизвестен факт, что когда певцу кажется, что он поет громко и насыщенно, — для окружающих он звучит слабо. Как говорят, певец оглушает себя сам и его голос остается при нем. Наоборот, тогда, когда ему кажется, что он звучит не сильно, звук обретает звучность и хорошо воспринимается залом.

В связи с этими особенностями слуха педагог должен быть как бы зеркалом, отражающим звучание голоса ученика, т. е. должен все время контролировать голос, пока сам ученик не станет понимать, каким его слуховым и внутренним ощущениям соответствует правильное для окружающих певческое звучание.

Говоря о слуховых ощущениях, надо сказать, что они нетолько обманчивы, но и очень нестабильны, так как зависят от акустической обстановки, в которой приходится петь. Всем поющим известно, как трудно петь в условиях очень малой или слишком большой реверберации (например, в комнате, завешенной и заставленной мягкими предметами, где мы себя плохо слышим, или в пустом помещении, где гул мешает нам расслышать свое звучание). В этом отношении внутренние ощущения, возникающие во время пения, могут сыграть большую роль в контроле за голосом, поскольку они отличаются стабильностью.

Мышечное чувство

Если слух стоит на первом месте среди обратных связей, принимающих участие в контроле за голосообразованием у певца, то на второе место столь же определенно следует поставить мышечное чувство — двигательный контроль. Как мы уже указывали, в двигательной области коры, наряду с клетками, заведующими движениями скелетных мышц, имеются чувствительные клетки, так называемые кинестезические клетки, воспринимающие состояние двигательного аппарата в каждый

момент совершения движения. «...следует принимать, что двигательная область коры есть такой же анализатор скелетно-двигательной энергии организма, как другие области ее суть анализаторы разных видов внешней энергии, действующей на организм» [1].

По яркости и отчетливости мышечные ощущения значительно уступают слуховым или зрительным. И. М. Сеченов справедливо назвал мышечные чувства «темными чувствами». Однако при тренировке кинестезический контроль может быть в высшей степени точным. Достаточно вспомнить слепых пианистов, скрипачей, чтобы понять, до какой степени точными могут стать движения, осуществляемые при помощи контроля двигательного анализатора. У певца двигательный контроль обычно проявляется в полной мере на поздних этапах освоения певческих движений. Начальный этап осуществляется в основном под контролем слуха.

В том, насколько большое место занимает мышечный контроль в певческой функции, нас особенно наглядно убеждают опыты с заглушением, которые проводились многими исследователями. Если опытный певец перестает себя слышать, так как через наушники ему подается достаточно интенсивный шум, то он не теряет возможности правильно спеть мелодию. Как показали эксперименты, проделанные последнее время В. П. Морозовым [2], некоторые квалифицированные певцы оказываются в состоянии в условиях полного акустического заглушения чисто пропеть целую арию не сбившись с тональности и правильности вокальной позиции. Такое свойство, однако, обнаружено не у всех певцов. Многие певцы при пении в условиях заглушения поют неуверенно, детонируют. Это дало возможность В. П. Морозову условно разделить всех обследованных певцов на две категории. Одни, которые контролируют пение в основном по слуховым ощущениям, представляют «слуховой тип» певцов, а те, которые вполне устойчивы к заглушению, — «мышечный тип».

Певцы, контролируя свое пение в основном по слуховым ощущениям от звучания своего голоса, сильно зависят от акустической обстановки, в которой приходится петь. Изменение акустических условий мешает им точно осуществлять контроль над голосом. В разной обстановке они поют по-разному: то, что удается в классе, — не удается на сцене в связи с изменением условий слухового контроля. У таких певцов слабо развито мышечное чувство, и плохая мышечная память, что мешает им хорошо усваивать певческие навыки и прочно удерживать их в памяти. Наоборот, те певцы, у которых хорошо развит мышечный контроль и мышечная память, уверенно поют в любой

---

[1] И. П. Павлов, т. IV, стр. 375.

[2] В. П. Морозов. Вокальный слух и голос. «Музыка», М.—Л., 1965.

акустической обстановке, даже в условиях плохого слухового самоконтроля или при полном заглушении. Хорошо запоминая движения, они при пении ориентируются не только на слух, но и на мышечное чувство. Такое разделение на слуховой и мышечный типы певцов, разумеется, условно, и обычно каждый обладает и тем и другим видом контроля, но выражены эти системы контроля у разных певцов в разной степени. Наилучшим типом для пения следует считать певца, у которого хорошо развит и слух и мышечное чувство. Эти данные В. П. Морозова несомненно должны учитываться каждым педагогом в его практической работе.

Как и другие анализаторы, мышечный анализатор способен развиваться под влиянием систематической тренировки. Хотя голосовой аппарат состоит из многочисленных органов, где не все отделы подвластны волевому контролю, все же приспособление к пению происходит прежде всего под влиянием заложенной в нем произвольной мускулатуры, которой можно научиться управлять. Приспособление к певческой функции может происходить как при сознательном воздействии на те или иные группы мышц и органов, так и опосредствованно. При соответствующей тренировке певец может научиться хорошо различать дыхательные мышечные движения, гортанные и артикуляционные. Некоторые педагоги считают целесообразным привлекать внимание ученика к мышечным ощущениям той или иной части голосового аппарата, между тем как большинство держится опосредствованных методов воздействия на их работу.

Совершенство мышечного контроля, которое позволяет певцу петь в условиях полного акустического заглушения, объясняется прочными связями, которые образовались у певца между внутренним представлением о звучании и двигательным механизмом его воплощения. На основе двигательного опыта всякому представлению о движении обязательно сопутствует выполнение самого движения хотя бы в минимальной степени активности. Внимательно следя за звукообразованием ученика и мысленно образуя звук вместе с ним, вокальный педагог, как правило, шевелит губами, открывает рот, произносит слова, а иногда и напевает вслух. Каждый из нас встречал человека, идущего в одиночестве по улице и разговаривающего вслух. При активной внутренней речи она как бы прорывается наружу. Когда ребенок читает про себя, его губы обычно чуть-чуть шевелятся — он бессознательно проговаривает те слова, которые читает. Эти действия называются идеомоторными актами (от слова идео — идея, и моторный — двигательный). Движения могут быть весьма мало заметны, но при представлении о движении они всегда присутствуют и могут быть обнаружены специальной чувствительной аппаратурой.

И. П. Павлов пишет: «Давно было замечено и научно доказано, что раз вы думаете об определенном движении (т. е.

имеется кинэстезическое представление), вы его невольно, этого не замечая, производите. То же — в известном фокусе с человеком, решающим неизвестную ему задачу: куда-нибудь пойти, что-нибудь сделать при помощи другого человека, который знает задачу, но не думает и не желает ему помогать. Однако для действительной помощи достаточно первому держать в своей руке руку второго. В таком случае второй невольно, не замечая этого, подталкивает первого в направлении к цели и удерживает от противоположного направления»[1]. Подобные психологические опыты с неизменным успехом демонстрировал на эстраде В. Мессинг.

Известно, что мышечные движения играют большую роль в распознавании звуков. Мышцы помогают слуху! Если певца, не обладающего абсолютным слухом, спросить, какая нота звучит на фортепиано, то прежде чем ответить, он воспроизведет ее мысленно или вслух голосом, а потом уже даст ответ.

Слушая певца, мы обязательно воспроизводим внутренним слухом то, что он поет, и по закону «представление рождает движение» — включаем в действие голосовой аппарат. Поэтому после слушания хорошего певца у нас в горле возникает приятное ощущение, а после пения певца с зажатым голосом мы чувствуем неудобство в горле. Инструменталисты при исполнении мысленно пропевают исполняемое, и их голосовые связки оказываются после исполнения покрасневшими.

Интересно отметить, что слушатель-певец во время исполнения переживает исполняемое вместе с певцом-исполнителем, внутренне поет, вместе с ним, задерживает дыхание на длинных фразах, незаметно для себя проговаривает слова знакомой арии и т. п. Он всем своим существом включен в исполнение, и это обязательно отражается в незначительных движениях его мышц.

Таким образом, всякое пение «про себя» обязательно вызывает двигательную реакцию со стороны голосового аппарата.

Вокальный слух

Связь представления о звуке с движениями, которыми такой звук производится, является основой вокального слуха. В это понятие также включаются и другие ощущения: вибрационное, резонаторное и чувство подсвязочного давления.

Под вокальным слухом понимается способность улавливать не только особенности правильного певческого звучания, отличать их от неправильного, но и ощущать работу голосового аппарата, мышечно понимать то, что делает другой певец при том или ином звучании. Умение не только слушать звуча-

[1] И. П. Павлов, т. III, кн. 2-я, стр. 316—317.

ние голоса, но и представлять себе ясно его работу во время пения, ощущать, что делается в голосовом аппарате, — это и есть вокальный слух, которым должен владеть каждый певец и педагог. Вокальный слух развивается постепенно, по мере освоения вокальной техники. Начинающие петь обычно им не обладают. Начинающий певец не может себе ни представить в ощущениях, ни понять мышцами, как производится то или иное звучание. Постепенно, опираясь на слух, он начинает вырабатывать технику, и у него начинают формиваться многочисленные связи между слуховым представлением и его мышечным воплощением. На этой базе начинает развиваться способность представлять и ощущать работу голосового аппарата при пении. Таким образом, формирование вокального слуха происходит в процессе развития вокальных навыков. «...человек, умеющий петь, знает, как известно, наперед, то есть ранее момента образования звука, как ему поставить все мышцы, управляющие голосом, чтобы произвести определенный и заранее назначенный музыкальный тон; он может даже мышцами, без помощи голоса, спеть, так сказать, для своего сознания, какую угодно знакомую песню», — писал по поводу развития мышечных ощущений у певца И. М. Сеченов [1]. Во время занятий вокальный педагог анализирует технологию ученика, мышечно представляя себе работу его голосового аппарата. Когда поет ученик вокальный педагог внутренне поет все время вместе с ним и потому может подсказать нужный мышечный прием для исправления имеющихся недостатков. Ученик же только тогда может воспринять особенности вокальной технологии другого певца, когда он почувствует ее посредством мышц своего голосового аппарата.

Эту тесную взаимосвязь между представлением о звуке и работой голосового аппарата используют некоторые певца для того, чтобы правильно распеться перед выступлением, не тратя при этом реальной мышечной энергии. Достаточно бывает внимательно послушать пение хорошего певца, как аппарат приходит, благодаря внутреннему пению, в распетое состояние. Активное внутреннее пение «разогревает» голосовой аппарат не хуже действительного пения голосом. На основе этой взаимосвязи никогда перед выступлением не следует слушать плохое пение, неверное звучание. Нельзя и много слушать пения, так как голосовой аппарат может утомиться при слушании большого количества музыки.

С физиологической стороны в основе формирования вокального слуха певца лежит образование рефлекторных связей в коре между одновременно возбужденными ее участками. Во время пения певец одновременно слышит свой голос, получает кинестезические представления о работе голосового аппарата,

[1] И. М. Сеченов. Избранные произведения. стр. 71.

ощущает различные вибрационные явления, видит свои движения, если поет перед зеркалом, и т. п. Словом поскольку весь комплекс разнообразных ощущений действует одновременно и многократно, между этими всеми ощущениями образуются прочные связи.

Связи двигательных клеток коры мозга с другими областями коры, которую Павлов считал комплексным анализатором, многочисленны и разнообразны. «...кинэстезические клетки коры, — пишет И. П. Павлов, — могут быть связаны, и действительно связываются, со всеми клетками коры, представительницами как всех внешних влияний, так и всевозможных внутренних процессов организма. Это и есть физиологическое основание для так называемой произвольности движений, т. е. обусловленности их суммарной деятельностью коры»[1].

Таким образом, работа над голосом сопровождается развитием связей между всеми контролирующими звучание системами анализаторов. Вокальными движениями управляет комплекс органов чувств. В связи с этим каждый певец не только слышит внутренним слухом звучание, которое собирается произвести, но и ощущает его. По выражению французского исследователя Рауля Юссона, каждый певец имеет внутреннюю «телесную схему вокального звучания», в которую входят разнообразные ощущения от различных органов и частей голосового аппарата.

Соответственно этому, различные типы вокальной техники находят в этой схеме ощущений различное отображение. Несмотря на то, что ощущения певцов весьма индивидуальны, среди них можно выделить характерные и для того или иного типа звучания. Например, при одном типе звучания звук ощущается у зубов, при другом — в области темени и т. д. Это дало возможность Юссону классифицировать различные типы техники голосообразования по тем ощущениям, которые они вызывают. Несмотря на то, что весь ансамбль органов чувств в момент образования звука вступает в действие, только некоторые из них принимают участие в сознательном контроле за звукообразованием. Мы уже говорили, что хорошо развиваются только те ощущения, к которым привлекается достаточно большое внимание. Активность, сосредоточение внимания на деятельности какого-либо анализатора ведет к преимущественному развитию именно этого анализатора в их общем комплексе. Поэтому в «телесной схеме» звучания на первом плане могут оказаться разные виды чувствительности — у одних — больше мышечное чувство, у других — резонаторное. Если внимание ученика обращалось главным образом на резонаторные ощущения, — то они в вокальной схеме могут занять по развитости и яркости

---

[1] И. П. Павлов, т. III, кн. 2-я, стр. 316—317.

преимущественное место. Если — на мышечные ощущения работы дыхательного аппарата, то, следовательно, они могут сделаться ведущими в общем комплексе и т. д.

Резонаторные и другие ощущения, участвующие *в контроле за пением*

Важное место в контроле за певческим голосообразованием имеют резонаторные ощущения. Каждый певец хорошо знает, что при пении у него начинает ощутимо вибрировать грудная клетка и область лицевой части головы. Это дрожание принято называть грудным и головным резонированием. Резонаторные ощущения весьма ярки, хорошо ощутимы и также входят непременным моментом в формирование «телесной вокальной схемы» певца. Многочисленные рецепторы, воспринимающие вибрационные явления, расположены во всех тканях тела. Много их имеется и в тканях головного резонатора. Вибрационные явления в значительной мере помогают певцу в управлении процессом голосообразования. Интересные данные о роли вибрационного чувства, которые помогают контролировать голосообразование, экспериментально получил В. П. Морозов [1].

При помощи прибора переводящего звук голоса в вибрации, ощутимые рукой, он обнаружил, что певцы, которые при заглушении оказались не в состоянии хорошо петь, вновь обретали эту возможность, если начинали контролировать свое пение через вибрации прибора. Значит, вибрационные явления действительно помогают певцу в контроле за пением.

Вибрационным контролем обычно широко пользуются все певцы, придавая большое значение ощущениям головного и грудного резонирования. И этот путь регулирования вокальной функции следует считать правильным. Поэтому в педагогической практике необходимо фиксировать внимание учеников на тех резонаторных ощущениях, которые у них возникают при том или ином характере звучания. Для многих певцов резонаторные ощущения являются ведущими среди внутренних ощущений, и развиты они у таких певцов очень тонко. Например, по Лилли Леман, автору книги «Мое искусство петь», каждый звук тональной школы должен резонировать в определенном месте нёбного свода. Кроме перечисленных, у некоторых певцов отчетливо развиваются ощущения движения воздуха через голосовую щель, ощущения, связанные с изменением подсвязочного давления, с так называемым «посылом дыхательной струи». Обычно многие певцы и педагоги хорошо отличают плотное смыкание связок, при котором дыхание не тратится зря, от такой работы голосовой щели, когда оно утекает непро-

[1] В. П. Морозов. Вокальный слух и голос.

изводительно. Часто можно слышать, что певец поет «продутым» звучанием, что у него голосообразование с «утечкой». Нам встретились певцы, которые достаточно отчетливо ощущают те вихревые, турбулентные движения воздуха, которые у них возникают при прохождении воздушной струи через голосовую щель. Вообще же чувство работы воздушной струи наиболее ощутимо в местах сужений голосовой трубки, где имеется резкое изменение воздушного давления — в голосовой щели и в местах артикуляционных сужений при произношении согласных. Работа дыхания в голосовой щели, в частности, хорошо ощутима при разных видах атаки звука.

Таким образом, при голосообразовании включаются разнообразные контролирующие системы обратных связей, в результате действия которых процесс певческого голосообразования может осуществляться с большой точностью. Все эти виды контроля могут быть развиты, потому в процессе воспитания певца следует одновременно с развитием двигательных певческих навыков привлекать внимание к контролирующим системам, способствовать их развитию. Культура вокальных ощущений необходима для певца.

Зрение играет значительную роль в формировании представления о голосообразовании. Мы видим движения поющего человека, и это рождает соответствующие представления о том, какими движениями следует пользоваться при пении. Показ педагога, тренировка отдельных движений перед зеркалом — все это помогает усвоению нужных певческих навыков. Зеркало — хороший помощник при необходимости изолированной работы над укладами языка или над тренировкой мягкого нёба. Помогает оно и для того, чтобы следить за осанкой, постановкой головы, ртом в пении. Зрительный контроль, в тех отделах голосового аппарата, которые доступны для наблюдения, отлично помогает выправлению отдельных недостатков технологии.

Заключение

Пение управляется посредством многочисленных систем обратных связей. Все виды чувствительности, участвующие в контроле за деятельностью голосового аппарата, способны развиваться. В основе их развития лежит принцип образования связей и развития дифференцировок. Для успешного развития ощущений надо, чтобы в это время мозг был свободен от других деятельностей и чтобы дифференцировка велась от сильно разнящихся раздражителей к все более и более близким. Слух является главным регулятором вокальной функции. Однако поскольку певец не совсем верно себя слышит, вопрос чистоты интонации у певца не может быть сведен только к развитию слуха. Дело в умении выполнить то, что он диктует. Главным

помощником слуху в контроле за голосообразованием является мышечное чувство. Благодаря мышечному чувству контроль за голосообразованием может быть доведен до большого совершенства. Слух, мышечное чувство и другие ощущения при контроле за голосообразованием рефлекторно связываются друг с другом. Эти связи являются основой вокального слуха певца. Они позволяют не только слышать голос, но и ощущать работу голосового аппарата при пении. Благодаря вокальному слуху становится возможным понимать технологию поющего человека. Слушая певца, педагог автоматически воспроизводит его технологию, что помогает направлять развитие нужных приспособлений. Вибрационные ощущения помогают ориентироваться в качестве тембра. Зрение позволяет контролировать работу видимых отделов голосового аппарата. Некоторые певцы ощущают аэродинамические явления, происходящие в голосовом аппарате при пении. У разных певцов эти виды чувствительности развиты в разной степени, и поэтому внутренняя картина ощущений при пении у них не одинакова. Тонкое развитие контролирующих систем обратных связей позволяет управлять фонацией с большой точностью.

ВРАБАТЫВАЕМОСТЬ, РАСПЕВАНИЕ, СОСТОЯНИЕ ПЕРЕД ВЫСТУПЛЕНИЕМ

Врабатываемость

Свойство инертности нервных клеток является весьма важным их качеством, объясняющим многие повседневно встречающиеся факты поведения человека. Смена одной деятельности на другую — не простая задача. Предыдущая деятельность, в силу инертности, сказывается на последующей.

Повседневно известным фактом является более низкая работоспособность в начале какой-либо деятельности — физической или умственной, которая только через некоторый промежуток времени повышается и достигает нормального уровня. С первых слов лектор, даже опытный, еще не строит свою фразу, свою мысль так точно и гладко, как через 10—15 минут лекции. Первый и второй романсы в концерте певца менее совершенны в вокальном и исполнительском отношении, чем последующие. С первых шагов бегун не может взять максимального темпа. Тот, кто пишет, знает, что труднее всего начать. Наоборот, «расписавшись», не легко остановиться: мысли бегут одна за другой складно, логично, последовательно.

Все это — внешнее выражение свойства инертности нервных клеток. Для того чтобы хорошо, полноценно работать, надо «втянуться в работу», «настроиться», «собраться», «разогреться», «размяться», «распеться» и т. п. Это втягивание организма

в ту или иную работу, так называемая врабатываемость, — общее свойство всех людей. У разных людей оно протекает по-разному, в зависимости от сложности и характера деятельности, которую предстоит выполнить и от индивидуальных свойств и состояния нервной системы человека. Один певец после 2—3 первых произведений уже обретает полную форму, наступает полноценная исполнительская деятельность с максимальными показателями. Другой распевается только к концу первого отделения и лучшие образцы исполнения показывает во втором. Бывают такие исполнители и такие концерты, когда врабатываемость тормозится и только «на бис» певец оказывается способным показать в полном объеме и голос и исполнительское дарование.

Это объясняется особенностями нервной системы исполнителя и состоянием ее на данном выступлении. Утомление, волнение, характер исполняемых произведений, аудитория и, главное, индивидуальные особенности нервной системы сказываются на времени врабатываемости.

На спортивных соревнованиях гимнасту, плавцу, лыжнику, прыгуну с трамплина или слаломисту и др. дается две, а иногда три попытки выполнить нужное упражнение и засчитывается лучший результат. Как показали наблюдения, почти во всех случаях вторые попытки дают лучший результат. Однако артист или певец не имеет этой возможности и с первых же звуков должен выполнять исполнительскую задачу с возможным совершенством.

Естественно, что время врабатываемости для певца должно быть минимальным, чтобы полная работоспособность наступила возможно раньше. Плохо, если певец в первом отделении концерта или в первом действии оперы еще не «распелся» или артист не «разыгрался». Исполнение должно быть полноценным с самого начала.

Вопрос врабатываемости, как мы видим, имеет большое практическое значение, так от него зависит полноценность исполнения на концерте или уровень достижений на уроке. Именно поэтому перед уроком или выступлением надо хорошо настроиться, собраться, мобилизовать себя внутренне и затем хорошо «распеться», т. е. ввести организм в работу, которую предстоит выполнить.

С точки зрения нервной системы это объясняется преодолением инертности нервных процессов и необходимостью определенного времени, чтобы возникли и протекали с нужной скоростью те двигательные певческие стереотипы, которые предстоит выполнить.

Мышцы способны включаться в работу быстро. Но пение, как и всякая другая физическая работа, требует сдвигов и в системе дыхания, и кровообращения, и в других системах, призванных обслуживать этот вид деятельности. Для того чтобы

эти системы включались в обеспечение певческой работы, нужно более долгое время. Как мы помним, управлением этими системами и органами занимаются вегетативные центры, находящиеся в подкорковой области. Они более инертны, чем корковые процессы, и, как отметил академик К. М. Быков, вообще разные органы и системы имеют разный «пусковой период» — «каждый орган отсчитывает свое время по-своему». Все эти процессы как в коре мозга, так и в подкорковых областях можно путем тренировки заставить протекать более подвижно и в том согласовании, которое нужно для выполнения певческой деятельности. Потому тренировкой можно сократить время врабатываемости.

Чем лучше тренирован человек, тем короче время врабатываемости при прочих равных условиях. Индивидуальные качества нервной системы играют в этом процессе весьма большую роль. Особенно это относится к качеству подвижности. Высокая подвижность нервной системы позволяет включиться в работу скорее, чем в случае инертности ее.

Как мы уже упомянули, настройка до работы, до урока пения, до выступления уже подготавливает включение в работу. Как показали наблюдения, предстартовое и стартовое состояние спортсменов, так же как и предконцертное или предэкзаменационное состояние певца, вызывает в его нервной системе те сдвиги, которые позволяют быстро включиться в работу. Правильный режим перед выступлением с сосредоточением внимания на предстоящей программе подготавливает организм к полноценному выполнению художественно-исполнительских задач и сокращает время врабатываемости. Потому большие певцы и артисты чрезвычайно бережливо относятся к себе перед выступлениями, не позволяя себе выходить из творческого состояния сосредоточенности, собранности.

Мысль о предстоящем выступлении поднимает тонус нервной системы, возбуждает подкорковые центры, что вызывает внутреннее волнение. Волнение обычно повышается при прибытии на концерт или в театр, где должно состояться выступление. Вид театра, зала, публики, закулисной обстановки, разговоры перед спектаклем — все это создает привычную для опытного певца атмосферу перед выступлением. Эти раздражители рефлекторно вызывают необходимые, подготавливающие пение сдвиги в нервных процессах. Создается рабочая установка певца еще до начала пения.

Умеренные, привычные для опытного артиста раздражители, о которых мы уже упомянули выше, повышают тонус и работоспособность нервной системы. У неопытного певца те же раздражители могут вызвать индукцию тормозного процесса и помешать выполнению певческой деятельности.

Таким образом, условные разражители, связанные с ожидаемой певческой деятельностью: мысль о ней, обстановка пред-

стоящего концерта, вид товарищей по выступлению — все это переводит организм в рабочее певческое состояние еще до фактического пения и тем уменьшает период врабатываемости.

Этот момент весьма существен и в проведении учебных занятий по сольному пению. В лучших школах, в частности в старой итальянской, как и в школах многих ведущих педагогов прошлого и современности, являлось обязательным присутствие всех учеников класса на занятиях. Кроме того, что такое требование позволяет глубоко постичь метод педагога и развить вокальный слух, оно заставляет внутренне сосредоточиваться еще до пения, настраиваться, что вызывает необходимые сдвиги в нервной системе. В результате этого фактическое занятие пением начинается в условиях уже подготовленного к пению организма.

Одним из недостатков современной системы воспитания голоса является, между прочим, то, что студенты в силу занятости и перегрузки приходят в лучшем случае точно к своему уроку, не имея возможности внутренне собраться перед ним. Следовательно, педагогу всегда приходится преодолевать инертность, заставлять ученика собраться, настроиться уже в процессе тренировочного занятия. При общей небольшой продолжительности урока — это большая непроизводительная трата энергии и времени. Хорошо настроившись к уроку или выступлению, мы тем самым укорачиваем время врабатываемости в начале пения и приучаем себя к необходимой дисциплине и режиму перед пением.

Распевание

Наряду с внутренней настройкой к предстоящему исполнению, необходимо хорошо распеться, т. е. привести мышечную систему в рабочее состояние. Распевка певца аналогична разминке спортсмена или разогреванию балерины.

Правильно распеться — это значит успешно выполнить последующее певческое задание. На практике каждый певец, относящийся с уважением к своей профессии, считает себя обязанным каждый день распеваться, прежде чем перейти к пению произведений с полной отдачей. Для распевания берутся упражнения, вокализы или удачные произведения, хорошо настраивающие голосовую функцию. Это зависит от вкуса, привычки и степени тренированности певца.

Если певец хорошо тренирован, профессионален, то распевание может занимать мало времени. При больших перерывах распевание занимает более значительный отрезок времени. У опытного профессионала повышены функциональные возмож-

ности нервной системы и потому период врабатываемости сводится к минимуму. Некоторые профессионалы могут выходить на сцену почти не распеваясь. Однако каждый певец все же всегда стремится «попробовать» свой голос, т. е. привести его в рабочее состояние, в состояние «наготове». Это становится необходимым, если предстоит сразу петь сложные произведения, требующие хорошо «разогретого» голосового аппарата. Всем известно, что только в состоянии распетости можно успешно выполнить наиболее сложные исполнительские задачи.

Действие распевания на вокальную функцию имеет двоякий характер. С одной стороны, в результате распевания преодолевается инертность и достигается необходимая активность нервных процессов. С другой стороны, характер распевки, темп упражнений, которые для нее употребляются, задания, которые при их исполнении ставит себе певец, вводят в работу и соответствующие нервные координационные механизмы. Темп упражнений, ритм, динамика, характер исполнения — все это вводит в работу нужные стереотипы и соответственно сказывается на последующем пении.

Э. Карузо, например, в дни, когда пел лирические партии, распевался на упражнениях и вокализах лирического плана, требующих светлого, легкого звучания, подвижности. В дни, когда ему предстояло петь драматические партии, — соответственно менялся и характер распевочных упражнений. Они были широкого звучания, пелись более темным, насыщенным, массивным звуком.

Давно практиками было отмечено, что сходный характер распевания особенно благоприятен для последующего пения. Распевание по своему характеру должно подводить певца к пению соответствующих произведений. Таким образом распев может создать соответствующую звуковую и психологическую настройку в определенном плане, чем и следует всегда пользоваться. Это не значит, разумеется, что распевание должно состоять только из упражнений аналогичных по характеру произведениям, которые певец будет исполнять. Оно может обнимать широкий круг координаций, так как певцу часто приходится петь произведения разноплановые.

Из свойства инертности и влияния предыдущей работы на последующую вытекает и ряд выводов в смысле составления программ концертов. Надо всегда учитывать ту настройку, которую создают произведения в их последовательном исполнении. Поэтому важно, во-первых, уметь быстро переключаться с одного характера работы голосового аппарата на другой, что связано с постоянным поддержанием состояния тренированности; во-вторых, перед концертом вновь программу в той последовательности, которую предстоит выполнить и на эстраде.

Распевочная часть урока

В методике обучения пению распеванию отводится чрезвычайно большое место. Однако не следует смешивать два понятия: распевание как разогревание голосового аппарата, т. е. то общее воздействие его на организм, которое было описано выше, и распевание как отработку техники голосообразования и голосоведения. Между тем в практике вокальной педагогики и практике певцов иногда наблюдается такое смешение.

Если сопоставить это с занятием спортсмена, то это смешение «разминки» и тренировки. Разминка — это те разнообразные общие упражнения, которые приводят организм спортсмена в рабочее состояние. В конце разминки даются упражнения, подводящие к тренировке, к тем гимнастическим комбинациям или другой двигательной деятельности, которую предстоит выполнять во время тренировочного занятия. Тренировка — это отработка движений, выработка новых координаций, это достижение высших результатов мышечной деятельности.

То же самое и у певца. Первые упражнения не должны ставить перед учеником сложных задач. Первая часть упражнений по времени для разных учеников должна быть посвящена распеванию в буквальном смысле этого слова (т. е. в смысле «разминки» спортсмена) и затем уже переходить в распевание, ставящее определенные вокально-технические задачи. Формирование качественного певческого звука, как и всех основных видов вокальных движений: легато, стаккато, беглость, скачки на большие интервалы и т. п. — как правило, вырабатываются на упражнениях. Ровность голоса, ровность гласных, развитие полного диапазона, динамики — все это прежде всего результат работы на специально подобранных системах упражнений.

Работа над техникой голосообразования и голосоведения — это развитие новых двигательных вокальных стереотипов и умение их сохранять и варьировать в зависимости от различных музыкальных заданий. Эта работа по точной дифференцировке движений, по выработке координаций будет проходить успешно тогда, когда инертность нервных процессов будет преодолена и организм певца приобретет состояние «распетости». Высокие результаты по выработке тех или иных дифференцировок возможны только в состоянии распетости. Часто в классе можно слышать такой диалог: «Почему у меня сегодня не получается верхняя нота? Что я делаю не так? Ведь на прошлом уроке все так хорошо получалось!» — «Ты сегодня просто еще мало распелся, или вчера много поработал голосом, устал, — отвечает педагог, — а делаешь ты то, что надо, техника верная».

С точки зрения физиологии это надо интерпретировать так: нервная система сегодня не находится в достаточно активном состоянии, чтобы выполнить максимально трудные задания. Эта недостаточная активность зависит или от непреодоленной еще инертности нервных клеток (нераспетость) или от заторможенности их вследствие чрезмерного, длительного и сильного возбуждения накануне (усталость).

Строя занятие, надо учитывать то время, которое требуется ученику для распевания, и тот момент, когда уже можно перейти к занятию над совершенствованием техники. Методический подход здесь будет разным. Мы уже считаем возможным не указывать на то, что надо весьма последовательно нагружать голосовой аппарат ученика во время распевки — это принадлежит к азбучным истинам вокальной педагогики.

Методическое различие в «распевочной» и «рабочей» частях урока состоит в том, что вначале, в «распевочной» части, следует давать привычные упражнения, не требующие от ученика особого внимания, всегда выполняющиеся верно, т. е. хорошо впетые. Умеренная сила голоса и работа на центре диапазона голоса способствуют стабильному, правильному выполнению этих упражнений. Таким образом, «разогревание» голосового аппарата и повышение активности нервной системы будет проходить в условиях выполнения привычных, несложных заданий. Тем самым создаются условия для преодоления инертности и одновременного подкрепления уже хорошо установившихся координаций.

На этом первом этапе распевки педагогу не следует делать много замечаний, быть придирчивым, настойчиво добиваться того максимально хорошего качества звучания, которое он слышал в голосе ученика на предыдущих уроках. Следует понимать, что пока инертность не будет преодолена, эти лучшие качества, «последние достижения» в звучании, могут не проявиться. Если же настойчиво толкать ученика на поиски этого звучания в таком недостаточно распетом состоянии, — то это поведет не к укреплению найденных координаций, а к включению добавочных напряжений из желания достичь искомого звучания «во что бы то ни стало». Правильнее будет спокойно распевать, разогревать ученика до тех пор, пока лучшие качества звучания не проявятся сами, как следствие верного постепенного распева. В этом случае они возникнут на основе ранее найденных навыков и будут служить их укреплению.

Только по мере распевания голоса педагогу следует давать все более и более сложные вокальные задания и проявлять максимум требовательности и настойчивости. Особенно сложные дифференцировки, предельно сложные комбинации (трель, филировка и т. п.), как и предельно высокие звуки диапазона, требующие высокой степени собранности внимания, надо давать во второй половине занятия, в кульминационной фазе

урока. В этот период налицо полная распетость и вместе с тем еще не наступили даже легкие признаки утомления.

Таким образом, в распевку певца входят две различные фазы, специфику которых надо учитывать при построении методики урока.

Последовательность распевочных упражнений и их характер не следует оставлять изо дня в день одним и тем же. При сохранении одной и той же последовательности упражнений может легко образоваться привычка — стереотип их повторения, что затруднит в дальнейшем пользование каждым из них в отдельности. Кроме того, связавшись между собой, упражнения могут сделать певца своим рабом — распевание не будет осуществляться иначе, как пропеванием всех целиком упражнений в привычной последовательности. Поэтому лучше варьировать их порядок, менять их характер.

Определенная последовательность упражнений распевки может быть целесообразной лишь в начальном периоде работе с учеником, когда он усваивает основные технические навыки. В этом случае стереотипизация помогает выполнению сегодня того, что было достигнуто вчера, а также помогает ученику дома более точно воспроизвести то, что он делал на уроке в присутствии педагога.

Для подвинутых учеников и молодых певцов необходимо всегда разнообразить распевочные упражнения, чтобы быть в состоянии в любой момент выполнить любые вокальные задания, как этого требуют художественные произведения. Подвинутым ученикам в ежедневные упражнения-распевки следует включать трудные ходы и отдельные трудные места из произведений, находящихся в работе, которые следует в виде упражнений транспонировать по полутонам вверх и вниз.

Начинающие и малоподвинутые ученики, как мы уже упоминали, не должны петь даже распевочных упражнений без учителя, дабы не разрушить неправильным пением намечающиеся правильные координации. Распеваться молодые певцы могут самостоятельно только тогда, когда у педагога будет уверенность, что при самостоятельном пении ученик достаточно точно сохранит те координации в работе голосового аппарата, которыми он пользуется в классе, в присутствии учителя.

Время врабатываемости у певцов может быть весьма различным. Есть индивидуумы, которые должны очень долго распеваться, чтобы обрести состояние распетости, и чем дольше они поют, тем лучше у них звучит голос. Другие — обладают обратными качествами. Каждый певец должен знать особенности своего голосового аппарата и то время, которое ему требуется, чтобы обрести полную вокальную форму. Также и педагог обязан учитывать время врабатываемости каждого ученика, чтобы наиболее рационально строить урок. Время врабатываемости и соответственно время распевки меняется от

урока к уроку в зависимости от многих причин, в частности от соблюдения режима дня, режима вокальной нагрузки, от общего тонуса организма и психической настройки.

По мере тренировки время врабатываемости всегда сокращается, что позволяет быстро входить в состояние распетости. В среднем достаточно 10—12 минут для того, чтобы полностью распеться.

Состояние перед выступлением

Перед выступлением, кроме внутренней настройки, о которой мы говорили выше, также необходимо распеться. Распевание перед выступлением должно включать привычные распевочные упражнения. Пение привычных, впетых упражнений, кроме того что приводит голосовой аппарат в рабочее певческое состояние, помогает в борьбе с излишним волнением, что, как мы уже писали, может привести к затруднению в выполнении намеченной исполнительской задачи.

И. П. Павлов писал, — «Сильное возбуждение от эмоций повышает возбудимость коры, и это быстро ведет раздражение ее к пределу и за предел ее работоспособности» [1]. Сильные волнения перед выступлением, вследствие этого, могут повести к торможению нервной системы и невозможности петь. К аналогичному состоянию может привести и слишком длительное ожидание выступления. Длительное волнение, даже умеренное, приводит к утомлению нервных клеток, к апатичному состоянию.

Во всех этих случаях пение привычных упражнений или легких, хорошо впетых произведений оказывает благоприятное влияние на нервную систему, повышая ее функциональные возможности, и создает предпосылки к успешному выступлению.

Если нервная система слишком возбуждена, певец сильно волнуется, то и в этом случае пение привычных упражнений оказывает благотворное влияние, приводя к более спокойному течению возбуждения. Распевание снимает лишнее возбуждение при перевозбуждении и возбуждает при апатии.

Говоря о слишком сильном возбуждении нервной системы перед выступлением, нужно указать и на благоприятную роль слова в снятии этого мешающего момента. Словами можно снять излишнее возбуждение. Поэтому умелое использование внушения словом — в виде совета, беседы, перед выступлением может оказать большую услугу певцу. Педагог должен использовать могучее действие слова для воздействия на ученика перед выступлением: успокоить слишком возбужденного, подбодрить, активизировать апатичного.

---

[1] И. П. Павлов, т. III, кн. 2-я, стр. 207.

Заключение

Никакая работа не удается сразу в полную силу. Надо в нее втянуться, вработаться. Это свойство связано с преодолением инертности нервных процессов. Время врабатываемости сокращается при тренировке. Распевание — это врабатываемость певца. К ней надо относиться с вниманием. Нельзя приступать к пению без распевания, это может привести к нежелательным последствиям. Распевание певца включает два момента: разогревание, т. е. действительное распевание, и работу над совершенствованием техники. Методически их не следует смешивать. Выступление требует определенной настройки нервной системы и хорошего разогревания голосового аппарата на распевочных упражнениях. Распевание следует вести в стиле предстоящего пения.

УТОМЛЕНИЕ

Нервная система и развитие утомления

Каждый певец хорошо знает, что пение, это не только работа голосового аппарата и мышц — это большой нервный труд. Потому, говоря об утомлении в пении, следует сразу отметить, что процесс утомления нельзя сводить только к утомлению мышц, хотя таковое и может наступить.

Утомление выражается в падении работоспособности в результате произведенной работы. Это падение работоспособности возникает вследствие того, что наступают определенные функциональные сдвиги в нервной системе певца. Кора больших полушарий мозга, являющаяся наиболее высоко организованным органом, наиболее чувствительным «сторожевым пунктом организма», по словам И. П. Павлова, — подвержена и наиболее быстрой утомляемости. И. П. Павлов писал, что нервная клетка коры больших полушарий «...владеет высшей реактивностью, а следовательно, стремительной функциональной разрушимостью, быстрой утомляемостью» [1].

Современная физиология считает, что в возникновении явления утомления главная роль принадлежит центральной нервной системе. Еще И. М. Сеченов писал: «Источник ощущения усталости помещают обыкновенно в работающие мышцы; я же помещаю его... исключительно в центральную нервную систему» [2].

---

[1] И. П. Павлов, т. IV, стр. 210.

[2] И. М. Сеченов. Избранные сочинения. т. II, стр. 861.

Пение — творческий труд, связанный с выполнением сложных исполнительских задач, и, кроме того, — это мышечный труд прежде всего. Известно, насколько утомительным является пение концерта или исполнение оперной партии, какой большой подготовки и нервной настройки они требуют. Во время выступления отдается огромная нервная энергия, так как выступление происходит в состоянии сильного эмоционального возбуждения. Поэтому часто после спетого концерта или выступления в опере певец сохраняет это возбуждение, вернувшись домой, не может успокоиться, даже уснуть. Частые бессоницы артистов — результат большого перевозбуждения на спектакле. На следующий день результат выступления сказывается в понижении работоспособности, некоторой вялости и разбитости. Разумеется, все это протекает у разных певцов в разной форме.

Не только во время выступления, но и в процессе тренировки, в период нахождения, установления и закрепления певческих навыков, во время занятий затрачивается значительный нервный труд.

Активная мышечная работа, которая происходит при пении, есть результат интенсивной деятельности нервных центров, заведующих движением. Если петь долго и интенсивно, т. е. заставлять двигательные нервные центры находиться в состоянии повышенной интенсивной деятельности продолжительное время, то функция их нарушается, что выражается прежде всего в изменении равновесия между возбудительным и тормозным процессами. Начинает преобладать тормозное состояние, нарушается тонкая координация, изменяются и условия питания нервных клеток и мышц, что мешает работе контролирующих систем. Все это ведет к нарушению голосообразования. Сначала пропадают тонкие нюансы, страдают края диапазона, но певец еще может петь, потом он охрипает, голос «садится», пение становится невозможным.

Факторы, препятствующие утомляемости

Однако имеются многочисленные способы, позволяющие нервной системе бороться с развивающимися явлениями утомления. Есть большое количество факторов, поднимающих активность нервной системы. Многочисленные раздражители нервной системы могут оказать на нее возбуждающее действие. Одним из них является эмоциональный фактор.

Если работа нравится, т. е. выполняется эмоционально и эмоции положительны, то она не вызывает утомления, та же работа по принуждению вызывает утомление значительно скорее.

Почти любая скучная, монотонная, однообразная работа, как правило, очень быстро вызывает усталость. Такая же работа при смене впечатлений усталости не вызывает. Не случайно, что при длительном марше солдаты поют, и монотонность движения скрадывается, усталость меньше. Известно возбуждающее влияние, которое производит музыка при монотонной физической работе. Эмоциональное переживание исполняемого повышает деятельность центральнной нервной системы, позволяет легче преодолевать трудности произведения и бороться с утомляемостью.

Весьма большое значение имеют обратные связи, несущие в центральную нервную систему возбуждающее влияние от работающих мышц, от рецепторов слухового, вибрационного и других анализаторов. Известно, например, что раздражения, поступающие в кору головного мозга от тройничного нерва, иннервирующего кожу лица, рта, носовой и придаточных полостей носа, возбуждают деятельность центров, управляющих работой голосового аппарата, помогают бороться с утомляемостью.

Этим между прочим, вероятно, и объясняется облегчение голосообразования, когда «включаются резонаторы», т. е. когда певец испытывает сильные вибрационные ощущения в голове. Эти вибрации по нервным путям оказывают стимулирующее влияние на нервные центры, заведующие деятельностью голосового аппарата.

Чрезвычайно большое влияние на снижение утомляемости могут оказывать и сигналы второй сигнальной системы — речь. Слова одобрения, поощрения и поддержки помогают более легко выполнять ту или иную работу. В педагогической практике эти влияния должны применяться широко. Пение в условиях постоянного недовольства педагога, раздражительности, недружелюбия подавляют ученика, понижают работоспособность, резко повышают утомляемость. Одно из важнейших правил педагогики — сделать урок интересным, т. е. повысить эмоциональное состояние ученика — основывается в частности, на стимулировании деятельности нервной системы, на лучшем протекании возбудительного и тормозного процессов, на меньшей утомляемости нервной системы.

О том, что в утомлении основную роль играют процессы, протекающие в центральной нервной системе, а не в мышцах, убедительно показывает опыт с внушением. В гипнотическом состоянии человек способен выполнить такие мышечные напряжения, какие он в жизни делать не может.

Интересны опыты, проделанные в состоянии гипноза, когда испытуемому при работе с поднятием тяжелого груза внушалось, что он поднимает легкий, а при поднятии легкого — что он тяжелый. Явления утомления развивались быстрее в том случае, когда груз был легким, а загипнотизированный думал, что

это тяжелый груз. Такие опыты убедительно показывают, что утомление связано с процессами, происходящими в нервной системе и, что слово, убеждение, представления могут иметь чрезвычайно существенное значение в развитии или предупреждении процесса утомления.

В пении внушение и самовнушение, т. е. воздействие посредством слова, имеет чрезвычайно большое значение для выполнения сложных творческих задач, ставящихся перед голосовым аппаратом. Уверенность, ободряющее слово помогают выполнять голосовые задачи.

На развитие процесса утомления оказывает большое влияние состояние вегетативного отдела нервной системы. Функциональные свойства нервов и мышц зависят от действия вегетативной нервной системы, регулирующей обмен веществ в этих тканях. Образно говоря, подвоз необходимых для функции нервов и мышц материалов и вывоз шлаков, продуктов деятельности, лежит на этом отделе нервной системы. Воздействие через вегетативную систему, например посредством активизации ее симпатического отдела, может существенно повлиять на предупреждение развития явления утомления. Действие некоторых медикаментозных средств, типа фенамина имеют подобное воздействие, влияя на обмен веществ утомленных клеток.

Таким образом, основные явления, связанные с утомлением, развиваются в центральной нервной системе.

Утомление в мышцах

Однако при утомлении происходят нарушения и в самих мышцах. Утомление в мышце выражается в том, что амплитуда ее сокращений становится все меньше и меньше, фаза расслабления все больше и больше увеличивается, а само расслабление становится все менее и менее полным, наконец, оно перестает осуществляться и наступает судорожное состояние (контрактура). Мышца на ощупь имеет жесткий, «одервенелый» характер, ощущается тяжесть, появляется отечность и боль. Нужен отдых, массаж, чтобы она расправилась.

Явления утомления, развивающиеся в мышцах, сложны по своему характеру. При утомлении мышцы недостаточно пополняются запасом питательных веществ, необходимых для их работы, поэтому при некоторых видах спорта рекомендуют во время прохождения дистанции есть сахар. Это помогает работе утомленных мышц. Мышцы потребляют во время работы много кислорода и поэтому должны хорошо кровоснабжаться. В них накапливаются продукты обмена веществ, шлаки, в частности молочная кислота, и необходима усиленная циркуляция лимфы и крови для ее удаления.

Все эти явления меняют возбудимость мышц, повышают их вязкость. Нужен покой и массаж для того, чтобы привести к норме все эти нарушения обмена веществ в мышце.

Как известно из последних исследований, голосовые мышцы и нервный аппарат гортани являются совершенно особыми по сравнению с другими мышцами и нервами человеческого тела, о чем мы подробно расказываем в главе о гортани. Здесь же следует подчеркнуть, что явления переутомления в гортани вызывают субъективно те же ощущения, что и в других мышцах: тяжесть, неудобство, одервенелость и просто болезненные, судорожные ощущения. Естественно, что звук при этих явлениях бывает резко изменен. Особенно страдают края диапазона, отмечается резкое понижение силы голоса и динамических возможностей, резко меняется тембр за счет уменьшения числа и интенсивности высоких обертонов и появления дополнительных призвуков.

Сильные степени утомления могут повести к несмыканию связок, иногда протекающему по типу частичного пареза.

Индивидуальные свойства нервной системы и утомление

Для певца, чтобы быть неутомимым в пении, важно не только иметь достаточно сильную и устойчивую к утомлению нервную систему, но и найти верные приспособления в работе голосового аппарата, которые позволяют голосовым мышцам работать с наименьшим напряжением при максимальном акустическом эффекте.

Голосовой аппарат человека устроен индивидуально. Поэтому среди лиц речевых профессий и певцов встречаются такие, которые пользуются своим голосовым аппаратом неправильно (с точки зрения обычных представлений) и тем не менее не испытывают утомления. Другие же певцы, в общем достаточно успешно овладевшие верной певческой координацией, не имеют настоящей выносливости, что делает их недостаточно профессиональными. Очевидно, индивидуальные свойства нервной системы и гортани позволяют в некоторых случаях успешно и неутомимо работать вне зависимости от использования голосового аппарата. В других же случаях неутомимость может появиться только вследствие целесообразного его использования.

Нагрузка и утомление. Виды мышечной работы

Однако существует общий закон для оптимальной работы, произведенной мышцами. Наукой установлено, что мышцы могут произвести наибольшую работу при сред-

ней силе мышечных сокращений и средней их частоте. Это так называемый закон средних нагрузок, который сохраняет свое значение и для певческой двигательной деятельности.

Как мы знаем, педагогика давно им практически пользуется, давая средние нагрузки на голосовой аппарат как в смысле диапазона, силы, так и в смысле длительности пения. Для каждого человека эти средние нагрузки разные, в зависимости от индивидуальных свойств голосового аппарата, но каждый певец должен их соблюдать, желая иметь наибольшую работоспособность.

К сожалению, многие учащиеся пению не соблюдают этого закона, перегружают голосовой аппарат, переутомляют его, желая скорее достичь силы голоса, высоких нот, возможности петь долго.

Хочется привести здесь один опыт, проделанный над физкультурниками, наглядно показывающий, что средняя сила нагрузки приводит к наилучшему развитию силы и работоспособности мышц. Две группы спортсменов в равных условиях и равное время занимались развитием мышц рук путем подтягивания на перекладине. При этом одна группа тренировалась в подтягивании обычным способом, т. е. поднимая весь вес своего тела, а вторая подтягивалась с облегчением, т. е. с уменьшенным весом (часть веса снималось путем груза, подвешенного к спортсмену через блок). Через несколько месяцев возможности обеих групп сравнили, предложив дать максимальное количество подтягиваний в равных условиях. Оказалось, что та группа, которая тренировалась, поднимая свой вес с облегчением, развила силу и выносливость значительно больше, чем та, которая поднимала весь свой вес. Таким образом, этот эксперимент ясно показал, что мышцы лучше всего развиваются, приобретают силу и возможность длительной работы, при умеренной нагрузке и поднятие слишком большого веса не так способствует развитию этих качеств, как поднятие умеренного.

Певец, пользующийся средними нагрузками в тренировке своего голосового аппарата, успеет больше, чем тот, кто будет пользоваться слишком большими нагрузками. Это должен ясно понимать каждый, кто заинтересован в успешном развитии своих вокальных данных.

Как известно, работа мышц может протекать в разных режимах. Так, например, при ходьбе мы имеем дело с циклической работой, где одни движения сменяют другие и затем цикл повторяется снова и снова. Понятно, что при циклическом характере работы, связанном с попеременным включением мышц, также циклически последовательно возбуждаются и тормозятся соответствующие двигательные нервные клетки коры мозга. Поэтому такая работа может совершаться долгое время при относительно малом утомлении.

При статической работе — сохранении непрерывного сокращения одних и тех же мышц и, следовательно, постоянного возбуждения одних и тех же нервных клеток, утомление наступает очень быстро. Каждый знает, как трудно поддерживать длительно даже несложное положение, т. е. «застыть» в одной позе. Даже просто вытянутую вперед руку трудно удержать в застывшем положении несколько минут подряд. Постоянное возбуждение одних и тех же нервных клеток ведет к их быстрому истощению.

Также утомительны и максимально большие усилия, так как они связаны с максимальной же тратой энергии со стороны нервных клеток.

Таким образом, чтобы достигнуть наименьшего утомления, надо по возможности избегать длительных статических усилий и максимальных напряжений или, если их нельзя избегнуть, стараться чередовать их с расслаблением. Пение, в основном протекает в виде бесконечной смены движений, связанных с артикулированием слов и пропеванием мелодии всегда разнообразной по своему строению, требующей разной динамики нюансов. Все же в педагогике приходится наблюдать, как некоторые преподаватели требуют неких застывших состояний, насильственных удержаний, определенных позиций того или иного органа. Нам приходилось это наблюдать в отношении положения гортани, языка, глотки. Такие действия следует употреблять весьма осторожно, как временный прием, чередуя статические усилия с отдыхом. Важно не позволять появляться «застывшим» состояниям, особенно в гортани. Следует всегда следить за свободой, за отсутствием чувства скованности в какой-либо части голосового аппарата. Скованность быстро ведет к усталости.

Каждый учащийся петь должен стремиться к овладению разными вариантами верного звукообразования и к умению гибко переходить от одного к другому, например от более светлого звучания к более темному. Смена их позволяет голосовому аппарату меньше утомляться. Это же следует учитывать при составлении концертных программ.

Переутомление и его предупреждение

Описанные явления утомления при разных типах мышечной работы обычно проходят после непродолжительного отдыха. Тренировку голосового аппарата следует планировать так, чтобы явления утомления успевали полностью бесследно пройти. Отсюда вытекает тот режим общий и певческий, которому должен подчиняться певец. Если явления утомления были значительны и не успели пройти до следующего за-

нятия, они могут накапливаться от урока к уроку. Поскольку в основе развития певческих навыков лежит постоянная, ежедневная тренировка, эти явления утомления, не проходя от занятия к занятию, могут привести в конце концов к переутомлению, перетренировке.

Это состояние у певца может выражаться как в изменившихся голосовых возможностях, так и в общем самочувствии, настроении.

Первые признаки нарушения звучания обычно незаметны ученику, но педагог уже замечает не совсем полную подчиняемость голосового аппарата, затем начинает отходить мокрóта и ученик замечает тяжесть в аппарате, при дальнейшем пении голос перестает звучать, «садится». Часто появляется ощущение зажатости в горле, колющие, ноющие ощущения. Общим симптомом переутомления от пения является нежелание петь. Обычно певец с жадностью ждет занятий, а тут отмечается вялость, и часто явное принуждение себя к занятиям.

Певец не чувствует радости, подъема от пения. Если ему удается достигнуть достаточной активности, то с большим трудом, благодаря настойчивым стараниям. Это состояние длится не долго, снова переходя в апатичное, с пониженным тонусом.

Педагог верно сделает, если на несколько дней вовсе прекратит занятия и посоветует полный отдых от пения — спорт, прогулки и перемену обстановки. Насиловать себя в таком состоянии — недопустимо. Хроническое утомление нервных клеток ведет к их истощению. Попытка работать с утомленным голосовым аппаратом может привести к катастрофе. С усталостью спорить не следует. «Вовремя перерывать работу от ощущения усталости значит часто надолго сохранить свою работоспособность для будущего»[1], — пишет замечательный русский физиолог А. Ухтомский.

В результате неумеренной работы без отдыха накапливающееся утомление может повести к так называемым зажимам. Механизм этого явления сводится к тому, что по мере развития утомления перестает осуществляться достаточное торможение. Мышцы-антагонисты не успевают хорошо расслабиться, отдохнуть, и последующее сокращение падает на недостаточно расслабленные мышцы, в результате мышцы почти не отдыхают, находясь беспрерывно в возбужденном состоянии. В норме сокращения одних мышц должно сочетаться с расслаблением их антагонистов. Поскольку они недостаточно расслабляются, то сокращение мышц сопровождается сопротивлением плохо расслабленных антагонистов. Движения становятся неточными, малоэкономными, « в помощь», в результате иррадиации про-

[1] А. Ухтомский. Собрание сочинений, т. III, изд. ЛГУ, 1952, стр. 134—135.

цесса возбуждения, включаются мышцы, не требующиеся для данной работы.

Все это делает движение неуклюжим, скованным, неэффективным, сильно утомительным. В результате продолжения мышечной деятельности в таких условиях резко повышается утомляемость, которая приводит к судорожному состоянию. У певца «перехватывает» горло, неприятные и часто болевые ощущения сжимают гортань. Тянущие, колющие боли распространяются на мышцы шеи.

Такие состояния зажатия сигнализируют о высшей степени утомления голосового аппарата. После них голосовой аппарат требует длительного времени (недели и месяцы) для того, чтобы восстановить работоспособность.

Среди общих явлений, характерных для состояния переутомления, можно отметить общую раздражительность, быструю утомляемость от пения, желание лечь и отдохнуть днем, бессонницу ночью.

Возникновению состояния перетренировки способствуют пение в нездоровом состоянии и недавно перенесенные грипп, ангина, простудные и другие заболевания, ослабляющие организм. У людей с недостаточно устойчивой нервной системой это состояние возникает более легко.

С физиологической стороны состояние переутомления можно характеризовать как своеобразный невроз, т. е. нарушение деятельности нервных клеток вследствие перенапряжения. Переутомление — это нарушение высшей нервной деятельности коры головного мозга. Как правило, оно есть следствие нерациональной вокальной нагрузки, протекающей на фоне ослабленного тем или иным образом организма. В ослаблении общего тонуса организма могут иметь большое значение угнетающие психические моменты.

Лучшим средством, предупреждающим переутомление, является сохранение верного общего и вокального режима. Недаром ему отводится такое большое место в построении режима занятий крупными педагогами во все времена. Если степень переутомления еще не значительна, то иногда бывает достаточно снизить нагрузку, изменить характер упражнений, переменить произведения, на которых ученик утомлялся, на другие, более простые, и состояние переутомления проходит. Надо всегда учитывать, что многие певцы чрезвычайно болезненно переносят молчание, поэтому снижение нагрузки и изменение характера произведений, вместе с другим факторами общего порядка, часто приносят большую пользу в преодолении состояния переутомления.

Не надо думать, что полный отдых в форме абсолютного «ничего-неделания» является всегда наилучшим. Как показали наблюдения, переход к другой мышечной работе или вовсе к другой деятельности, ведет к лучшему восстановлению работо-

способности утомленных нервных центров. По закону индукции, в связи с переходом возбуждения на другие области коры, занятие новой деятельностью развивает глубокий тормозной процесс в переутомленных предыдущей работой центрах и способствует скорейшему восстановлению утомленных клеток.

Активный отдых, связанный со сменой деятельности, создает лучшие условия для восстановления работоспособности. Следует всегда помнить, что смена работы одной группы мышц на другую способствует наилучшей работоспособности обеих групп мышц. Умение пользоваться разными приемами также способствует наиболее длительной работе голосового аппарата без утомления.

Переключение с привычной профессиональной певческой деятельности на другую, особенно если она может быть связана с переменой обстановки, является одним из лучших вариантов активного отдыха.

Утомление нельзя рассматривать как только отрицательный фактор. Естественное утомление является фактором, благодаря которому совершенствуются функции организма и приобретается выносливость. Однако утомление, так или иначе возникающее при тренировке, должно чередоваться с полноценным отдыхом, тогда оно ведет к улучшению деятельности нервной системы. Организм реагирует на утомление торможением, что способствует улучшению функциональных свойств нервной системы и приводит к развитию все большей и большей выносливости к нагрузкам. Так чередование утомления и отдыха ведет к приобретению новых, лучших качеств, к повышению работоспособности.

Заключение

Утомление — процесс, закономерно развивающийся после проделанной работы. Утомляется прежде всего центральная нервная система, а затем — мышцы. Есть ряд факторов психического, физиологического, медикаментозного характера, позволяющих бороться с явлениями утомления при пении. Для приобретения выносливости следует тренировать голосовой аппарат на средних нагрузках. Выносливость к вокальной нагрузке зависит от правильности работы голосового аппарата, от особенностей работы центральной нервной системы и особенностей устройства голосового апарата. Смена различных приемов пения повышает возможность петь долго. Статические нагрузки, скованность и однообразие ведут к быстрой утомляемости. Накапливаясь, утомление ведет к переутомлению. Надо избегать этого состояния, соблюдая правильный режим нагрузок и отдыха. Верная смена нагрузок и отдыха ведет к выработке выносливости.

3. ЗНАЧЕНИЕ ИНДИВИДУАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ РАЗЛИЧИЙ В ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Психология и пение

Павловское учение установило, что в основе психических явлений лежат физиологические закономерности деятельности нервной системы. И. П. Павлов показал, что психическая деятельность — это высшая нервная деятельность. Со времен Сеченова и Павлова стало возможным рассматривать организм как единое целое, в то время как ранее он представлялся разделенным на физиологическую и психологическую части, не связанные друг с другом.

Однако психика имеет свои качественные особенности, что прекрасно понимал И. П. Павлов. Он лишь утверждал, что изучение психических явлений должно вестись на основе анализа механизмов физиологической деятельности головного мозга, так как психика есть продукт его. Психологию как науку, изучающую внутренний мир человека, его субъективную жизнь, его психические качества, он считал естественно необходимой наукой.

«Психология, — писал он, — как формулировка явлений нашего субъективного мира — совершенно законная вещь, и нелепо было бы с этим спорить. На этой основе мы действуем, на этом складывается вся социальная и личная жизнь... Благодаря психологии я могу представить себе сложность данного субъективного состояния» [1].

Пение — явление, связанное со всеми сторонами психической жизни человека. Ученик поет потому, что у него есть интерес и желание заниматься этой деятельностью. Потребность, склонность заниматься пением обычно связана со способностями к музыке и пению, в свою очередь тесно связанными с развитием музыкального слуха, ритма, ладового чувства и т. п., т. е. с развитием слуховых ощущений. В процессе исполнения певец передает свои музыкальные представления, свои чувства, творчески преломляя замысел композитора. Пение на публике, как и процесс овладения вокалом, требуют большого волевого напряжения. Успех в овладении певческим голосом и в творческой деятельности вообще требует определенных черт характера, без которых при работе на сцене не обойтись.

Интересы и склонности, чувства и желания, ощущения и представления, воля и характер — все это психологические категории, изучаемые психологией.

Каждый ученик — неповторим как индивидуальность не только в смысле анатомического строения и особенностей своих

[1] «Павловские среды», т. II, стр. 415—416.

функций, но и в смысле психологических качеств. В успехе певческой деятельности, как и в обучении пению, психологические качества ученика играют решающую роль. При хороших музыкальных способностях, при воле, целеустремленности, «одержимости» в достижениии цели ученик с посредственным голосом часто достигает большего успеха, чем ученик с отличными вокальными данными, но с недостатками в психическом комплексе. Вялый, малоинициативный, неволевой, легко отвлекающийся, несобранный человек, как и малоэмоциональный, не цепкий, — вряд ли может рассчитывать на успех в вокальном деле.

Обычно в психологии рассматривают психические процессы, подразделяя их на познавательную, эмоциональную, волевую сферы, а затем рассматривают деятельность человека и психические свойства личности.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ

ПОЗНАВАТЕЛЬНАЯ СФЕРА

К познавательной сфере относятся: ощущения, восприятия, внимание, память, мышление, воображение. Хотя все они важны для певца и играют свою роль в процессе его развития, мы только кратко коснемся их.

Физиологические механизмы, лежащие в основе психологических явлений, мы рассмотрели ранее и применили их для анализа некоторых психологических категорий, таких, как навыки и ощущения, что позволяет нам в настоящем разделе лишь дополнить этот материал.

Ощущения

Под ощущением в психологии понимается способность органов чувств отражать в нашем сознании отдельные свойства предметов и явлений внешнего мира, действующих на них в данный момент, а также способность отражать состояние и работу органов внутри нашего тела. В настоящем разделе мы остановимся на явлении адаптации.

Органы чувств, и в частности слуховой орган, способны к адаптации, к приспособлению. Для того чтобы видеть в полутемной комнате, надо в ней провести несколько минут, чтобы глаза привыкли, адаптировались. То, что ярко после полутемной комнаты, кажется плохо освещенным после солнечного освещения. После сильно соленого нормально посоленное блюдо кажется совсем пресным.

Указанный закон имеет отношение и к слуху. После тишины и умеренный по силе звук кажется достаточно сильным. Опытные певцы хорошо знают этот закон, стараясь использовать все динамические возможности для наибольшей выразительности. Не давая полного голоса и пользуясь широко mezzo voce и piano, они достигают большого впечатления мощи голоса при forte. Неопытный певец сразу выдает звук большой силы, а ухо, адаптируясь к этому уровню, не удовлетворяется его forte, так как на слишком громком фоне оно не производит должного впечатления.

Певцу надо помнить, что впечатление громкости и действительная сила не всегда совпадают. В этом явлении адаптация играет заметную роль.

Благодаря ощущениям мы знакомимся с отдельными свойствами предметов и явлений, и чем больше разных ощущений сигнализируют нам о свойствах предмета, тем полнее мы его воспринимаем.

Восприятие

Восприятие это более сложный процесс отражения действительности в нашем сознании, когда явление или предмет выступают в виде целостного образа. Таким образом, простейшие психические процессы — ощущения входят в состав более сложного процесса — образного, целостного восприятия действительности.

Зритель воспринимает игру актеров на сцене, педагог воспринимает пение ученика, ученик во время пения воспринимает работу своих мышц и звук, который при этом получается, и т. д. Здесь в восприятии играют роль многие ощущения, но главным образом зрительные и слуховые.

Однако восприятие предметов и явлений не является простой суммой ощущений. Воспринимая, мы вспоминаем другие подобные образы, узнаем знакомые или решаем, что это ранее не встречавшиеся, сравниваем, сопоставляем и делаем заключения, находим взаимосвязь с другими явлениями, т. е. воспринимаем осмысленно.

Ф. Энгельс писал: «К нашему глазу присоединяются не только другие чувства, но и деятельность нашего мышления» [1].

При восприятии предметов или явлений мы ощущаем радость, грусть или раздражение, т. е. эмоционально переживаем воспринимаемое. Наше внимание может быть направлено на выделение в воспринимаемом явлении или предмете каких-либо частностей. Воспринимая работу своего голосового аппарата, можно направить внимание на работу дыхательных мышц, а можно перенести его на связочные, резонаторные ощущения

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XIV, стр. 493.

или на работу артикуляционного аппарата. Благодаря направленности внимания мы можем выделить желаемые частности.

Целостное восприятие предметов или явлений обусловливается деятельностью комплексных раздражителей, одновременно действующих на различные анализаторы. При этом образуются ясные представления о предмете в целом, о соотношении его частей, становится четкой структура предмета. Мы знаем структуру стола и вне зависимости от конкретных особенностей того или иного стола: его величины, цвета, формы — легко узнаём, что стол. Мы узнаем мелодию вне зависимости от того, на каком инструменте она сыграна или каким голосом спета. Таким образом, при восприятии мы абстрагируемся от конкретных раздражителей и воспринимаем объект в целом как определенным образом структурно связанную систему его частей.

Когда мы воспринимаем какие-либо явления или предмет, то на нас действуют различные раздражители, но не все они воспринимаются одновременно и в разной мере четко и ясно нашим сознанием. Сознание выделяет в каждый данный момент какой-либо один объект восприятия, а остальные воспринимаются лишь как фон. Сосредоточивая свое внимание на дыхании поющего ученика, мы в это мгновение перестаем достаточно четко воспринимать его артикуляцию и т. д.

В выделении объекта восприятия большую роль играет указание педагога. Обращая внимание ученика на восприятие тех или иных особенностей звучания, тех или иных вибрационных ощущений, того или иного мышечного чувства, мы тем самым как бы организуем это восприятие. Только сосредоточив свое внимание на той или иной частности в данном явлении, ученик начинает воспринимать его ясно и полно. Совершенно естественно, что во время пения у ученика всегда возникают различные ощущения, связанные с этим процессом, однако не все они воспринимаются им и не все способны осознаваться. Указание педагога позволяет выделить из этого комплекса ощущений те элементы, на которые следует обращать внимание.

Очень важно, чтобы у ученика во время пения была четко поставленная задача в смысле фиксации тех или иных ощущений. Для восприятия весьма важна задача, которую преследуют, воспринимая какое-либо явление. Так, например, для вокального педагога, обычная задача постоянно сводится прежде всего к оценке правильности работы голосового аппарата, к правильности звуковедения и звукоизвлечения. Это иногда мешает восприятию пения как художественного явления. Вокальный педагог и обычный, неискушенный слушатель по-разному воспринимают пение. Совершенно очевидно, что в восприятии явлений огромную роль играет предыдущий опыт и восприятие в сильнейшей степени зависит от интеллекта. Музы-

кальный человек с развитыми музыкальными способностями и большим слуховым опытом скорее выделит в звучании голоса певца интересующие его моменты.

Специализированные восприятия

В процессе занятия различными видами деятельности у человека развиваются специализированные восприятия, или, как говорят, сложные ощущения. У лыжника есть чувство лыжни, у горнолыжника — чувство снега, у футболиста — чувство мяча и т. п. Все эти сложные чувства, специализированные восприятия, строятся на взаимодействии высокоразвитых ощущений.

В чувство снега, лыжни входят тонкие ощущения скольжения ног с надетыми на них лыжами, чувство равновесия, зрительные ощущения и т. п. Все эти сложные чувства, специализированные восприятия, развиваются в процессе деятельности и вне ее не существуют. При прекращении занятия ею эти ощущения теряются, поэтому после долгого перерыва в занятиях не сразу можно восстановить в совершенстве ранее достигнутый уровень ее выполнения. Эти специализированные восприятия дают возможность исключительно точного и успешного выполнения деятельности.

У квалифицированного певца в процессе освоения вокала также развиваются специализированные восприятия, сложные чувства, не имеющиеся у лиц, не связанных с пением. К таким сложным ощущениям следует отнести восприятие певцом своего звука, в которое входят не только слуховые ощущения, но и различные ощущения от работающих мышц голосового аппарата, от резонаторно-вибрационных явлений, которые возникают при пении, от движения дыхательной струи по голосовому тракту и т. д.

Чувство звука, как и чувство опоры — сложные специализированные восприятия, связанные с пением. Певец, пользуясь ощущением звука, может «направить его к зубам или в затылок», сделать его «собранным или рассеянным», «резонирующим» и т. д. Опытный певец хорошо ощущает свой звук, и это сложное чувство звука позволяет ему хорошо справляться с различными вокальными заданиями.

Чувство опоры — также является сложным специализированным восприятием работы голосового аппарата во время пения. В это чувство входят и слуховые ощущения от звучания, и ощущения напряжения мышц дыхания, и связочно-гортанное чувство, и ощущение от поднятого подсвязочного давления (чувство столба воздуха) и, наконец, вибрационные резонаторные ощущения. Явления опоры разбираются нами в специальном разделе работы.

В сложном восприятии мы можем отдельно воспринимать те или иные ощущения в зависимости от нашего предыдущего опыта или указания педагога. Поэтому задачей педагога всегда является привлечение внимания ученика к интересующим его ощущениям. Правильное певческое звучание воспринимается не только слухом, но и рядом других внутренних ощущений, по которым можно достичь большого совершенства анализа работы голосового аппарата. Между определенными качествами звучания и сопутствующими им ощущениями устанавливаются прочные и четкие связи, по которым опытный певец точно контролирует работу голосового аппарата.

Наблюдение и наблюдательность

О наблюдении и наблюдательности в театральном и вокальном искусстве говорят много. Наблюдательность обогащает артиста, помогает ему в создании образов. Большие артисты отличались хорошо развитой наблюдательностью. Вспомним, как Ф. И. Шаляпин умел подмечать тонкие характерные черты поведения людей, их привычки, манеру держаться, внешний облик. К наблюдательности призывал артистов К. С. Станиславский.

Под наблюдением понимается преднамеренное, планомерное восприятие какого-либо явления с целью его изучения. Обычно мы воспринимаем явление из интереса или просто в силу необходимости поскольку оно протекает вблизи или очень ярко — например, проходит поезд, идет пароход, летит самолет, громко играет музыка и т. п. В отличие этого непроизвольного восприятия, наблюдение всегда сознательно и произвольно. Оно диктуется ясно поставленной целью выявить в явлении те или иные его особенности.

Наблюдение тем успешнее, чем больше оно обогащает человека. Молодой певец, как и педагог, должен уметь наблюдать пение, т. е. активно познавать певческий процесс, должен вести наблюдение с ясной целью выявить нужные механизмы образования звука. Так же активно надо наблюдать за исполнением мастера. В наблюдение всегда включается мышление, и наблюдающий не просто смотрит на явление, не просто слушает голос, но анализирует его, сравнивает и сопоставляет с предыдущим слуховым опытом и делает на основе этого определенные умозаключения.

В развитии наблюдательности у ученика большое значение имеет педагог. Если он будет постоянно наталкивать ученика, обращать его внимание на те или иные особенности звучания, мышечные ощущения и движения, то постепенно приучит его как к наблюдению за собой во время пения, так и к наблюдению за другими певцами.

Наблюдательность как свойство человека заключается в умении подмечать характерные особенности предметов и явлений, которые на первый взгляд кажутся малозначимыми и малозаметными. Наблюдательность развивается в результате привычки обращать внимание на окружающие явления, подмечать их особенности, сравнивать их, находить взаимосвязь явлений и т. п. Часто наблюдательность связана с деятельностью человека, с его направленностью, любознательностью.

Ко всему, что интересно и связано с основными жизненными устремлениями человека, он относится внимательно и проявляет хорошую наблюдательность, в то время как другие явления жизни проходят для него незаметно. Однако наблюдательность как свойство личности в целом можно развить и приучить себя быть наблюдательным вообще.

Наблюдательность — важнейшее, необходимое качество для успеха в любой деятельности. Певец должен приучить себя к самонаблюдению и наблюдению за другими поющими. Это в сильной степени благоприятствует продвижению на сложном пути овладения певческим искусством. Надо приучить себя подмечать малейшие изменения звука, точно фиксировать, запоминать ощущения, сопровождающие пение, постоянно контролировать и сопоставлять ощущения с предыдущим опытом. Наблюдательность обязательна как для педагога, так и для ученика.

Внимание и его свойства

Наше внимание характеризуется направленностью психической деятельности на определенный объект. Это явление объясняется концентрацией возбуждения в определенной области коры. При этом, по закону индукции, остальные части коры оказываются заторможенными, и поэтому человек, внимательно наблюдающий что-либо, не воспринимает или плохо воспринимает в этот момент все остальное. Концентрирование возбуждения на объекте внимания обеспечивает хорошее закрепление в памяти его особенностей. Внимание — это свойство нашего мозга, которое участвует во всех других психических процессах, связанных с познавательной и волевой деятельностью. Можно быть внимательным в восприятии или в анализе ощущения, можно внимательно слушать, запоминать, можно действовать с большим вниманием, можно внимательно решать задачу, т. е. производить мыслительные операции и т. п.

Внимание — важнейшая способность нашей психики, обеспечивающая успешность протекания различных психических явлений. Когда мы внимательны, то психическая деятельность

протекает очень четко, направленно и с большой активностью. При внимании — любая работа спорится: движения точны, аккуратны, в них нет ничего лишнего, мысли ясны, мозг хорошо анализирует, обобщает, и образуются прочные связи, и все хорошо запоминается. *Внимание организует нашу психическую деятельность.*

Как в обучении пению, так и в исполнительской деятельности успех в большой степени определяется внимательностью ученика или артиста. «Лучше петь двадцать минут внимательно, чем два часа невнимательно», — говорит известная певица и педагог Полина Виардо. Действительно, обычно, внимательное отношение обеспечивает хорошее запоминание материала, успешное развитие новых координаций. Работать внимательно — первое условие успешных занятий как для педагога, так и для ученика. Полина Виардо говорила: «Вообще, раз усевшись за рояль, необходимо сосредоточить все свое внимание на том, что хочешь делать, не позволяя себе отвлекаться. Если же не чувствуешь расположения к труду, то лучше прекратить занятия, отложив его до более удобного времени» [1].

На уроке ученик обязан быть предельно собранным и внимательным. Все остальные мысли, отвлекающие внимание, должны быть оставлены за дверями класса. Дело в том, что внимание способно отвлекаться, рассеиваться. В этих условиях материал урока будет усваиваться весьма плохо и не будет прочно фиксироваться памятью.

Есть *люди вообще* внимательные, собранные, т. е. умение быть внимательными характеризует все их поведение. Чем бы они ни занимались, они умеют не выпускать объект из внимания, умеют работать не отвлекаясь. У таких людей работоспособность и успешность овладения любым делом — велика. Другие, наоборот, легко отвлекаются, им трудно сосредоточиться на чем-либо одном, поэтому усвояемость материала у них невелика.

Внимание может собираться и отвлекаться. Собирает, концентрирует внимание то, что интересно или важно для выполнения основных жизненных задач. Певец или ученик всегда внимателен к любым замечаниям и мнениям об их пении, даже если они сказаны вскользь или переданы через третье лицо, поэтому все эти мнения хорошо запоминаются и хранятся в памяти, так как для певца пение — это самое главное дело в жизни.

Заставить ученика быть внимательным и развивать его внимание — важнейшая задача педагога. Еще замечательный русский педагог Ушинский сказал, что педагогика — это наука о заинтересовывании. Сделав предмет интересным, мы тем

---

[1] Виардо-Гарсиа. «Час упражнений», экзерсисы для женского голоса, ч. I, М., Музсектор, 1924, стр. 2.

самым привлекаем к нему внимание ученика, а все, к чему мы относимся со вниманием, хорошо усваивается. Например: случается, что ученик бывает невнимателен при пении упражнений, он думает лишь о произведениях или, что иногда к сожалению встречается, о тех верхних звуках, которые в них есть. Для того чтобы сделать его внимательным, надо довести до его сознания, что успех верхних нот кроется в овладении элементами техники, которые даются в упражнениях. Если педагог сумеет быть убедительным — то внимание ученика сконцентрируется на упражнениях и усвоение технических элементов будет идти успешно.

Это общее правило для концентрации внимания на желаемом объекте путем убеждения в необходимости выполнения определенных моментов, следует применять каждому педагогу. Например: если ученик не держит необходимого режима жизни или певческого режима и никакие требования педагога не приводят к успеху, то лучшее средство — убедительно доказать, как это может помешать в достижении его главной цели — стать певцом.

Произвольное внимание — это умение его сосредоточить посредством волевого усилия. О нем очень хорошо писал К. С. Станиславский, приучавший своих учеников сужать круги внимания, заставлять себя быть внимательным к ограниченному кругу явлений и предметов. Этим произвольным концентрированием внимания можно заставить себя целиком уйти в роль и перестать воспринимать тормозящее влияние зала. Произвольное внимание можно выработать у любого человека приучая его быть предельно внимательным к определенным предметам, хотя бы недолгое время.

Развитие внимания

Для того чтобы развить внимание надо всегда работать внимательно, не допуская проявлений невнимательности. Постепенно приучая себя быть внимательным к выполнению небольших по времени заданий, можно приучить себя к внимательности вообще. Главное, не разрешать себе работать невнимательно, кое как, позволять себе отвлекаться. Это может привести к привычке вообще работать невнимательно.

Известную роль в повышении внимания на уроке играет и внешняя обстановка. Присутствие лишних людей, посторонние разговоры, хождение по классу, заглядывание и т. п., а также отсутствие творческой атмосферы — все это не способствует собранности, концентрированности внимания. Подобные отвлекающие моменты должны быть исключены. Концентрация внимания лучше удается когда мозг отдохнул,

в утренние часы. Вечером, после работы, нервная система усталая и быть сосредоточенным трудно.

Большую роль в развитии внимания может сыграть активность самого ученика, который не просто пассивно выполняет задание учителя или слушает его объяснения, но сам ищет объяснения того или иного явления, экспериментирует над своим голосом, пробуя формировать его в той или иной манере. Такие эксперименты, самоанализ и обсуждение с педагогом того или иного характера звучания или движения, технического момента повышают активность внимания. Наоборот, монотонность, механическоее повторение одних и тех же упражнений без реакции со стороны педагога притупляют внимание, снижают активность и утомляют ученика.

Трудно быть долго внимательным к какому-либо одному явлению или объекту. Внимание приводит к утомлению соответствующих нервных клеток. Поэтому следует переключать внимание на что-либо иное, чтобы уставшие нервные клетки могли отдохнуть. После такого переключения можно опять возвратиться к прежнему объекту внимания. Это позволяет долго работать без утомления. На этом же принципе основан переход с умственного труда на движение: производственная гимнастика, принцип чередования урока и перемены и т. п.

Так и на вокальном уроке, который связан с интенсивным напряжением внимания, необходимо после 10—15 минут занятий дать 3—5 минут перерыва, поговорить с учеником о чем-нибудь другом, сыграть что-либо на рояле и т. п.

В отличие от преднамеренного внимания, которое связано с волевым его напряжением (мы готовимся быть внимательными, выбираем объект внимания, исходя из своих задач, держим это внимание, не позволяя ему отвлекаться), ряд явлений и предметов привлекает наше внимание или своей новизной, или яркостью и силой, или потому, что связаны с резкими изменениями силы, темпа и т. п. Вошедший в класс чужой человек, особенно незнакомый, невольно привлекает к себе внимание и отвлекает от основной задачи.

Громкая игра или пение в соседнем классе также привлекает невольно наше внимание. Однако можно привыкнуть работать и в такой обстановке, но внезапная тишина вместо привычного пения, как и пение после привычной тишины, обязательно привлечет наше внимание. Оно называется непреднамеренным и должно учитываться при организации занятий.

Весьма важным свойством внимания является возможность его распределять при выполнении сложной деятельности между рядом объектов. «Разве это не обычная вещь, — пишет И. П. Павлов, — что мы, занятые главным образом одним делом, одной мыслью, можем одновременно исполнять другое дело, очень привычное для нас, т. е. работать теми частями полушарий, которые находятся в известной степени торможения

по механизму внешнего торможения, так как пункт полушария, связанный с нашим главным делом, конечно, является тогда сильно возбужденным?..» [1]

Лектор, читающий лекцию, одновременно следит за реакцией аудитории, и это не прерывает связности изложения материала, не отвлекает его. Студенты записывают существенное в лекции, одновременно слушая, что говорит педагог далее.

Профессиональный певец, занятый исполнением роли, своей творческой задачей, одновременно контролирует свое поведение, контролирует и направляет свое звучание, успевает видеть дирижера, и это не отвлекает его от творчества. Следовательно, певческая деятельность, как и многие другие деятельности, связана не только с умением концентрировать свое внимание, но и с умением его распределять.

Возможность распределять свое внимание не является природным свойством. Она приобретается в процессе деятельности человека и имеет условно-рефлекторную природу. Неопытный лектор будет запинаться и останавливаться, если будет следить за аудиторией, и поэтому чаще всего пользуется конспектом, стараясь не отрывать от него глаз. Студент, не умеющий записывать лекции, будет слушать ее урывками, когда будет отрываться от письма. Неопытный певец выходя на сцену, то забывает глядеть на дирижера, то не следит за звуком, а когда начивает думать о звуке и следить за дирижером, выбивается из роли. Очевидно, чтобы распределять внимание между несколькими объектами, надо в совершенстве овладеть теми навыками, между которыми оно должно быть распределено. Только тогда, когда пение будет в основном технически правильным, можно перенести центр внимания на творческую деятельность. И когда навык записи лекции будет выработан, можно одновременно писать и хорошо следить за мыслью лектора.

Поэтому при начальных занятиях надо приучать ученика к сосредоточению внимания на технике пения для выработки и укрепления необходимых координаций, оставляя творческой задаче лишь небольшую его часть. На поздних этапах, когда техника пения в основном освоена, центр внимания следует перенести на выполнение творческой задачи.

К распределению внимания, как и к сосредоточению его на чем-либо одном, следует приучать ученика с первых шагов. Оба эти вида внимания совершенно необходимы для успеха в занятиях пением.

Даже в процессе освоения самой технологической стороны пения внимание надо постепенно тренировать на распределение его между деятельностью различных органов, групп мышц и различными ощущениями. Надо быть всегда внимательным к

[1] И. П. Павлов, т. IV, стр. 428.

звуку своего голоса, но одновременно надо верно выполнять ряд мышечных действий: опускать свободно челюсть, не поднимать плеч, обращать внимание на резонаторные ощущения и т. п. Поскольку сразу распределить внимание обычно не удается, следует его известное время концентрировать на одном или двух объектах, и только когда внимание к ним станет привычным и навык выработается, — переносить его на другие.

Каждый ученик должен знать особенности своего внимания и работать над недостающими его качествами.

Память, ее виды и особенности

Под памятью понимается свойство нашей психики, выражающееся в запоминании, сохранении и воспроизведении прошлого опыта. Все что мы ощущаем, чувствуем, все наши переживания и мысли, наши движения, действия — все это не исчезает бесследно, а сохраняется нашей памятью. Благодаря этому свойству наш повседневный опыт не пропадает, а все время обогащает психику. Накопленные благодаря нашей памяти представления, чувства, мысли позволяют нам правильнее поступать, вернее решать задачи сегодняшнего дня. Мы всегда ценим опытного человека благодаря тому, что он имеет в памяти огромное количество материала по данному виду деятельности и этот материал позволяет ему действовать безошибочно и точно. Опытный врач, опытный педагог, опытный артист — это люди, хранящие в своей памяти все знания, умения, чувства, нужные для успешного выполнения этих видов деятельности.

Память — необходимое для жизни свойство нашей психики. Хорошей считается такая память, когда человек быстро запоминает материал (сознательно или бессознательно), надолго удерживает его в памяти и воспроизводит его точно.

Мы помним, что всякое воздействие на нервную систему оставляет в ней след. Эти воздействия могут быть производимы как непосредственными раздражениями — звуком, зрительными впечатлениями, так и словом, т. е. путем словесных объяснений, рассказов, напоминаний, приказаний и т. п. Следы от раздражений, имеющие характер временных нервных связей или ассоциаций, составляют физиологическую основу памяти.

Для певца, как и для других музыкантов-исполнителей, необходима отличная музыкальная и двигательная память. Музыкантам-исполнителям приходится запоминать и воспроизводить поистине огромный музыкальный материал. Каждый исполнитель хранит в памяти весь свой репертуар, воспроизведение которого занимает многие и многие часы. Какое же колоссальное количество звуковых и двигательных связей должна хранить память исполнителя! Каждый обучающийся пению

должен знать как общие свойства памяти, так и особенности своей собственной. Он должен развивать свою память.

Как известно, память отличается большими индивидуальными особенностями как по своему типу, так и по способности к быстроте запоминания, прочности удержания и точности воспроизведения. М. Н. Ермолова запоминала наизусть роль после одного ее прочтения. С. В. Рахманинов запоминал произведение и мог его воспроизвести после одного прослушивания. Однако большинство людей не обладают такой феноменальной памятью. Многие ученики-певцы обладают просто плохой памятью, не фиксируют точно ритм или высоту, а некоторые отличаются удивительным свойством всегда путать слова и вступления. Поэтому педагог и ученик должны выполнять основные правила, которые способствуют выработке профессиональной памяти.

Запоминание материала может быть непреднамеренным и может совершаться с намерением запомнить то или иное явление. Но даже непроизвольное запоминание бывает различно в отношении разных явлений. Ведь все, что действует на человека в течение каждого дня, как-то откладывается в памяти, но одни явления и факты запоминаются лучше, чем другие. Как показывает практика, лучше запоминается то, что связано с непосредственными задачами человека, с его внутренними устремлениями, с основными линиями его жизни. Певец, даже не задумываясь об этом, точно и прочно запоминает все, что связано с певческим голосом, хорошо помнит содержание программ того или иного артиста, особенность звучания его голоса, запоминает манеру голосообразования, особенности исполнения, манеру держаться на сцене и т. п. Художник невольно запоминает форму, краски и легко по памяти воспроизводит их. Музыкант невольно легко запомнит музыкальную ткань и т. п. Мать невольно запоминает все сказанное о ее ребенке, а также все поведение ребенка. Все, что является предметом нашего интереса, будь то наша интимная жизнь или же наша профессия, — все это непроизвольно хорошо запоминается. Следовательно память избирательна.

Это качество памяти легко понять, так как основой запоминания служат следы-ассоциации — условные связи, а последние тем легче, быстрее возникают и прочнее удерживаются, чем более силен возбудительный процесс. К тому, что нам интересно, мы внимательны, и поэтому возбудительный процесс силен, а вместе с этим силен и след в нервной системе, который он оставляет, т. е. прочна возникающая ассоциация или связь.

Преднамеренное запоминание. Развитие памяти

Однако в жизни нам недостаточно этого непроизвольного запоминания. Часто приходится запоминать что-то нужное, необходимое, то, что человек себе поставил целью запо-

мнить: слова арии, иностранный текст, музыку и т. п., вне зависимости от того — нравится ли нам она или нет. При таком преднамеренном запоминании человек специально употребляет некоторые приемы, чтобы лучше выполнить поставленную себе цель. Цель — желание запомнить — мобилизует внимание, вследствие чего запоминание удается лучше.

Основным приемом всякого запоминания является повторение. Известна латинская пословица: «повторение — мать учения». Конечно, в основе принципа многократного повторения лежит укрепление через каждое повторение уже образовавшихся связей. Однако и многократное повторение может не привести к прочному запоминанию, если не будет поставлена цель — запомнить.

Мы часто не в состоянии описать явление или предмет, с которым постоянно встречаемся, так как не ставили себе целью запомнить его. Например: какого цвета глаза у знакомых вам людей или сколько ступенек у лестницы вашего дома. Как показали исследования психологов, для запоминания необходима ясная установка на длительное и прочное закрепление, удерживание в памяти. Это приводит к лучшему запоминанию, чем предложение запомнить на короткий срок. Важно иметь ясную установку на время запоминания. Можно «уложить» запоминаемое в долговременную память, а можно запомнить на короткий срок.

Для того, чтобы повторение имело максимальный эффект в смысле запоминания материала, следует избегать превращать его в механическое бессознательное повторение. Наоборот, важно сделать предмет запоминания интересным, найти в нем интересные возможности, привлечь к нему мышление, сознание, заставить этим сознанием активно осмыслить запоминаемое. В вокальном произведении текст как словесный, так и музыкальный следует обязательно подвергнуть подробному анализу и осмыслить его.

Для певца мало механически учить мелодию или запоминать слова текста. Надо найти логику произведения, понять его форму, значение частей, структуру мелодии и сопровождения, почувствовать основные изменения гармонии и ритма. Надо «обработать сознанием» этот материал. Такая осмысленная обработка материала резко улучшает его запоминание. Следует всегда стремиться развивать в себе осмысленное запоминание, опирающееся на многократное повторение.

Чем больше смысловых связей будет найдено как в самом произведении, так и связей с предыдущим опытом знакомства с подобными ситуациями, явлениями и т. п., тем скорее и прочнее будет запоминание. Каждое повторение при ясном понимании содержания материала позволяет точнее опреде-

литься логическим связям, укрепляет и углубляет найденные ассоциации.

Сказанное целиком относится и к запоминанию вокальной техники, т. е. к запоминанию звуков и ощущений, связанных с правильным голосообразованием или голосоведением. Бессознательное, механическое распевание, пение без осмысливания технологии звукообразования, без цели запомнить звучание и воспроизвести нужные для этого движения не ведет к хорошему запоминанию.

С этой точки зрения развитие ассоциаций и привлечение сознания к осмыслению технологии пения может сыграть весьма большую роль в запоминании и удержании техники деятельности. Весьма часты случаи, когда естественно правильная работа голосового апарата у певца (например, у «от природы» поставленных голосов) не сохраняется, т. е. не закрепляется прочно, несмотря на повторение деятельности, так как техника не была осознана, не были установлены логические ассоциации, не проанализировано взаимодействие и последовательность действия частей голосового аппарата, связь их работы с соответствующими слуховыми и другими ощущениями.

Как нам сообщил народный артист Н. С. Ханаев, он на всю жизнь сохранил благодарность к пианисту-концертмейстеру М. И. Сахарову, который заставил его в начале певческой карьеры осознать свою технику, провести через сознание свои певческие движения и ощущения. Это осмысление, запоминание движений и ощущений при правильной технике голосообразования и звуковедения позволило ему сохранить правильную технологию образования голоса до старости [1].

Запоминание звучания голоса, вокально-технических движений и сопровождающих их разнообразных ощущений является необходимым для прочной фиксации вокальной технологии. Только механическое и неосмысленное, т. е. не включающее образования логических связей пение, еще не создает прочного запоминания его технологии. Надо обязательно привлекать внимание, сознание ученика к фиксации особенностей техники.

Повторение очень важно распределять во времени. Запоминание — большой нервный труд, и многократное повторение без перерыва ведет к быстрому утомлению соответствующих групп клеток. Поэтому его следует так распределять во времени, чтобы за один прием не давать большего количества повторений, чем это может быть воспринято с достаточной легкостью. Как показывает практика, чтобы хорошо запомнить, следует ежедневно повторять материал, т. е. укреплять связи, пока они еще свежи и не подверглись угасательному торможению — забыванию.

---

[1] Из личной беседы с Н. С. Ханаевым.

Конечно, запоминание на свежую голову, когда нервная система отдохнула, совершается значительно более успешно. В запоминании играет большую роль возможно более раннее и частое воспроизведение заучиваемого материала. Воспроизведение требует большой активности от нервной системы, и потому связи хорошо крепнут, упрочиваются при попытке воспроизвести материал.

Большое значение в запоминании играет количество и качество материала, который следует выучить. Если произведение короткое — его можно учить целиком. Большие произведения, после охвата его в целом при прослушивании, целесообразно заучивать по частям.

Очень важно сразу правильно укладывать запоминаемое в память, не допуская ошибок при разборе. Ошибки — это неверные связи, которые хотя и затормозятся при последующем правильном выучивании, но никогда не исчезнут и при неблагоприятных условиях волнения всегда могут выявиться. Потому важно брать медленный темп и заучивать сразу без ошибок небольшой абзац произведения. Это полностью относится и к двигательной вокальной памяти. Разучивать произведение голосом надо сразу в верной вокальной позиции, не допуская «нащупывания» голосом, неопертого пения и т. п.

Для воспроизведения материала, т. е. для оживления установившихся в процессе заучивания временных связей, иногда требуется какой-либо раздражитель, рефлекторно с ними связанный. Материал может ожить непроизвольно, в силу какой-либо ассоциации, а может быть оживлен волевым приказом вспомнить его. Непроизвольное оживление материала — весьма частое явление. Певец, меньше всего думая об этом, постоянно внутри себя поет какую-либо мелодию, возникшую в результате случайных ассоциаций.

Однако в творчестве и в занятиях мы всегда имеем дело с преднамеренным воспроизведением. Ясная цель — воспроизвести, исполнить произведение, оживляет все необходимые системы связей, заложенные в процессе выучивания в слуховой и голосовой сферах. Чем прочнее эти связи, тем полноценнее и точнее возможно их воспроизведение. Нередко материал кажется ученику настолько знакомым, и ему думается, что он его действительно знает, однако знание материала отсутствует, так как связи недостаточно крепки и воспроизведение показывает, что ученик ошибается, не может точно спеть ни музыкальный, ни словесный текст. Надо развивать точное, глубокое знание материала путем осмысления его и повторения, не доверяясь обманчивому чувству знакомства. Чувство знакомости и действительные знания — различные явления. Только безошибочное воспроизведение показывает, что произведение крепко сидит в памяти.

Память различных людей отличается индивидуальными особенностями. Одни лучше запоминают мелодию; другие — словесные формулировки или числовые величины; третьи обладают прекрасной зрительной памятью и т. п. Различают два основных типа памяти: образный, связанный с конкретными предметами и явлениями, т. е. с первой сигнальной системой, и логический — связанный со словом, с опосредствованным познанием мира, со второй сигнальной системой. Большинство людей сочетают в себе оба типа памяти. Однако память, как мы уже упоминали, связана с профессией. Та область, которая постоянно привлекает наше внимание, вызывает развитие соответствующих анализаторов — у художников — глаза, у музыкантов — слуха и т. п.

Педагог должен знать достоинства и недостатки памяти своих учеников, чтобы добиться гармонического развития обоих типов памяти с преимущественным развитием той, которая нужна для данной профессии. Для певца — это музыкальная, слуховая память и двигательная память, связанная с голосообразованием — вокально-двигательная память.

Память, может быть значительно развита, если внимание постоянно сосредоточивать на запоминании. Надо развивать в себе привычку запоминать, анализировать запоминаемое, припоминать и удерживать в памяти. Любой вид памяти может быть развит постоянной тренировкой. Иногда у ученика бывает плохая двигательная память при хорошей слуховой. Следует постоянно обращать внимание ученика на двигательное чувство, заставлять его запоминать, контролировать движения. В конце концов это приведет его к привычке хорошо контролировать и запоминать движения.

Мышление

Начиная распевать ученика, педагог иногда тут же прекращает занятия, говоря: «Тебе сегодня петь не следует, пойди к врачу, у тебя голосовой аппарат не в порядке». Педагог не видит голосового аппарата ученика, но сделал заключение о его состоянии посредством анализа звучания голоса. Такое опосредствованное познание явлений характерно для мышления.

Педагог узнал о заболевании голосового аппарата потому, что им на основании предыдущего опыта уже установлена связь между звучанием голоса и состоянием голосового аппарата. Врач ставит диагноз о заболевании сердца или легких не видя этих органов, а лишь благодаря внешним признакам, на основе предыдущего опыта, обобщений. Осознание связи явлений, обобщение сходных явлений дают возможность поз-

навать то, что мы непосредственно не наблюдаем, а также предсказывать ход событий. Опытный педагог, например, может верно предсказать, как будет развиваться голос того или иного ученика, а врач — течение заболевания. Процесс обобщенного, опосредствованного познания действительности и есть мышление.

Когда мы мыслим, то мыслим при помощи слов. Рассуждая, думая, мы это делаем посредством внутренней речи. Мы говорим словами, а слова выражают определенные понятия. Понятия возникают на основе обобщения существенных свойств предметов или явлений. Когда мы, например, употребляем понятие «певческий голос», то оно основано на обобщении существеннейших черт многих весьма индивидуальных по характеру певческих голосов. При этом для определения — певческий ли это голос или нет, не имеет значения, кто поет — мужчина или женщина, ребенок или старик, высокий или низкий голос. Потому и слова, выражающие определенное понятие, всегда несут в себе обобщение. Слова: стол, рояль, педагог, ученик, петь, говорить — выражают общие понятия, а не конкретный стол, рояль и т. п.

Мысленно обобщая, выделяя существенные, характерные свойства предметов, мы должны отвлечься от несущественных. Этот мыслительный процесс называется абстракцией. Абстрагируя, мы отвлекаемся мыслью от конкретных свойств предметов и явлений. Однако желая иллюстрировать какое-либо абстрактное положение, применить его на практике, мы его конкретизируем.

Есть и другие операции, которыми мы пользуемся при мышлении: мы анализируем и синтезируем, сравниваем, сопоставляем явления по ассоциации, выводим общие положения из истинности частных (индукция) или идем от общих к частным (дедукция), устанавливаем причины и следствия.

Эти мыслительные операции мы производим постоянно в процессе наших суждений, умозаключений или при образовании понятий, в форме которых течет мыслительный процесс. Мысль начинает активную работу тогда, когда жизнь ставит какой-либо вопрос, задачу. Мышление начинается с вопроса. Желая ответить на вопрос, решить поставленную задачу, человек обычно выдвигает несколько гипотез и проверяет их. В процессе проверки он высказывает определенные суждения, делает умозаключения.

В приводимом в начале раздела примере прежде чем послать ученика к врачу, педагог решил сложную задачу, выдвигая последовательно различные гипотезы. Прежде всего устанавливается факт, что голос не имеет обычных качеств, не звучит. Действительно не звучит или просто еще не распелся, не разогрелся? Когда факт установлен, есть ясное суждение, что

голос не в порядке, возникают гипотезы — от чего это произошло. Неверная техника? Переутомление от предшествующего пения? Заболевание? «В уме» оценивается техника — она правильная. Опрос показывает отсутствие возможности перегрузки голосового аппарата. Эти гипотезы отпадают. Очевидно, что это заболевание. Сопоставляя звучание голоса, вид ученика, его поведение, педагог приходит к заключению, что он действительно болен, и отправляет его к врачу. Конечно, решение такой задачи опирается на знание и опыт.

Для того чтобы успешно решать задачи, необходимо владеть достаточными знаниями в соответствующей области. Для вокального педагога необходимо владеть широким кругом знаний, имеющих отношение к голосу и его воспитанию, без чего нельзя успешно решать многочисленные вопросы, ежечасно ставящиеся практикой преподавания. В этом отношении — книга лучший помощник. В ней изложен богатый опыт множества людей. Приобщившись к этим знаниям и умея применить их, педагог может быстрее и лучше справляться с практическими задачами.

Педагог должен развивать в себе критическое мышление, уметь хорошо взвешивать работу своей мысли и быть осторожным в своих действиях при работе с учеником. Надо уметь отказываться от привычных приемов, которые у данного ученика не приводят к желаемому результату. Практика является единственным критерием истинности выдвинутых гипотез.

Н. А. Римский-Корсаков говорил: «Настоящий педагог не должен претендовать на непогрешимость, на то, что он все знает и никогда не ошибается; наоборот, он всю свою жизнь неутомимо ищет, и только иногда ему удается найти «что-то» [1].

Педагог должен много работать, чтобы обладать достаточно совершенными понятиями о голосе и его воспитании. Необходимо приучить себя к наблюдательности, научиться видеть проблемы где они имеются, ставить себе вопросы, находить причинно-следственные взаимоотношения.

Тот, кто не привык к самостоятельному мышлению, — не видит никаких проблем, у него не возникают вопросы по поводу происходящего. Для такого педагога — голос и его качества — нечто само собою разумеющееся. Между тем как для мыслящего педагога — голос полон вопросов и проблем. Чем больше он познает это явление, тем интереснее и многограннее оно становится. Открываются новые проблемы, возникают новые вопросы, требующие ответа, что возбуждает мысль, заставляет ее активно работать.

Ум педагога должен быть гибким. Педагог не может стандартно решать ставящиеся перед ним задачи. Он должен уметь распознать индивидуальность ученика, учесть конкретные осо-

---

[1] А. Б. Хесин. Из моих воспоминаний. М., ВТО, 1959, стр. 50—51.

бенности данного индивидуума. Важным качеством ума является умение охватить явления в целом, широта ума. Подходя к воспитанию певца, надо уметь охватить всю проблему в целом, как она рисуется у данного индивидуума. При этом необходимо не упускать существенные частные моменты, отдельные недостатки. Но никогда эти частные моменты не должны заслонять проблемы в целом.

Педагог обязан работать над развитием и воспитанием своего ума, своих мыслительных способностей, развивать их в ученике. Надо ставить перед учеником вопросы, помогать ему решать их, заставить сравнивать, сопоставлять звучания, ощущения, приучать логически мыслить, показывать, что является *причиной, а что следствием* и т. п. Н. Ушинский писал: «...сравнение — есть основа всякого понимания, всякого мышления. Все в мире мы узнаём не иначе, как через сравнение...» [1] Верное взаимодействие творческого воображения и мышления — необходимые условия творческой деятельности.

Бездумное пение не может привести ни к развитию артистического таланта, ни к успешному овладению ремесленными качествами голосообразования.

Воображение

Воображение — особая форма психической деятельности, заключающаяся в создании новых образов, представлений и идей. Воображая, мы мысленно представляем себе то, чего на самом деле мы ранее никогда не переживали. Воображение, основываясь на материале прошлого опыта, создает новые представления и образы. Материалом для воображения всегда является реальная действительность — все те впечатления, представления и образы, которые мы когда-то воспринимали, те чувства, которые ранее переживали.

Воображением можно ясно нарисовать себе картину того, о чем написано в книге. Воображение позволяет по чертежу представить себе деталь, по партитуре — реальное звучание. Это так называемое *воссоздающее воображение*, опирающееся на описание явления в виде слов или нотных знаков. В творческой деятельности исполнитель имеет дело с этим видом воображения, когда ему приходится на основе словесного текста и музыки воссоздавать в яркой форме образы, переживания и чувства. Для того чтобы выразить содержание произведения, надо себе ярко представить описываемые события, воспроизвести их в своей фантазии, в своем воображении.

[1] Н. Ушинский. Собрание сочинений, т. 7, изд. АПН, 1947, стр. 332.

Однако исполнительская деятельность не сводится только к воссозданию в образной форме того, что описано в произведении. Исполнитель, если он творец, вкладывает в свое исполнение так много личного материала, умеет так по-новому убедительно исполнить произведение, что даже из малоценного в художественном отношении материала создаются настоящие шедевры. Стоит, например, вспомнить исполнение Ф. И. Шаляпиным романса Кенемана «Как король шел на войну» или романсов таких композиторов, как Лишин, Малашкин и т. п.

Под творческим воображением понимается создание новых образов, не подсказанных описанием или изображением и включенных в творческий процесс. Творческое воображение — непременный участник творческого процесса. Воображение всегда входит в любую деятельность. Чтобы мы ни делали, какую бы задачу себе ни ставили, мы прежде всего всегда мысленно вообразим себе, как будет выполняться это действие или задача, а потом уже приступаем к ее реализации.

Когда артист получает новую роль, певец начинает знакомиться с новым произведением, в работу сейчас же включается воображение. В воображении артист рисует себе картину действий персонажа, воображает его взаимоотношения с окружающими, рисует себе общую обстановку, в которой проходят события, его внешний вид, манеру держаться — словом создает в воображении живой образ, черпая для этого материал из своей памяти, из своих жизненных впечатлений. Исполнительская деятельность немыслима без развитого творческого воображения. Поэтому развитию воображения отводится такое большое место в системе воспитания артиста у К. С. Станиславского.

Способность к воображению бывает развита у разных людей в разной степени. Одни способны легко вообразить себе любую ситуацию. Им достаточно легкого волевого приказа представить себе что-либо, как воображение тотчас начинает строить одну картину за другой. Причем эти картины могут быть чрезвычайно ярки и точны. У других воображение работает с трудом, оно вялое и быстро иссякает.

Между тем для певца, как для всякого исполнителя, необходимы яркие внутренние видения того, что он исполняет, нужна способность легко вообразить себе любую ситуацию. Эта способность может быть развита путем соответствующей тренировки фантазии. Необходимо будить в ученике воображение, не допускать пения формального, без ясных, ярких представлений о ситуации, которую ему следует выразить. Ученик всегда должен ясно понимать, к кому обращены слова, которые он произносит, почему он их произносит, в какой ситуации и т. п.,

т. е. ярко, конкретно и возможно более точно представить себе то, о чем он поет.

Всякая творческая фантазия требует материала для творчества. Материалом для воображения служат знания, личный опыт, впечатления. Потому всякий артист-певец должен копить эти впечатления, обогащаться ими и запоминать свои чувства. Знакомство с жизнью композитора, автора произведения, поэта, либреттиста, на текст которого написано произведение, знакомство с эпохой, в которой они жили или которую описывают, — все это обогащает исполнителя образами и видениями. Большую помощь здесь могут оказать и иконография, и литературно-исторические источники.

В настоящее время каждый молодой певец знает, как, например, Ф. И. Шаляпин готовил материалы для роли Грозного в «Псковитянке» Римского-Корсакова, долго беседуя с историком Ключевским об этой эпохе, общаясь с большими художниками, скульпторами, воплощавшими этот образ и эту эпоху, и т. п. Стоит вспомнить, как Л. В. Собинов собирал материал для своего Лоэнгрина. В результате большой работы ему удалось создать убедительный и совершенно новый по характеру трактовки образ рыцаря Грааля.

Важнейший материал для творческого воображения дает наблюдательному художнику повседневная живая жизнь. Наблюдательный артист, а это качество, как мы уже говорили, ему совершенно необходимо, пытливо схватывает и фиксирует своей памятью то бесконечное разнообразие людских типов, с которыми он встречается. Он запоминает внешний вид и манеру держаться, и манеру говорить, мимику, особенность поведения, манеру носить одежду, проявление эмоций и т. д. Все это является материалом, из которого артист будет затем лепить нужный образ.

Внутренняя жизнь самого художника — также материал для творчества. Чем она разностороннее, богаче, тем большим материалом он обладает для своей творческой фантазии.

Воображение весьма тесно связано с эмоциональной жизнью человека. Наши чувства будят воображение, и наоборот, ярко воображая, мы переживаем воображаемое, т. е. активизируем сферу чувств.

Особое место в развитии воображения у музыканта играют музыкальные впечатления. Важно уметь понять язык музыки, найти связь между музыкальными переживаниями и другими впечатлениями. Музыка — своеобразное отражение жизни в форме звуков, это — особый язык. И для развитого в музыкальном отношении человека она полна значения, вызывая у него многочисленные ассоциации. Эти ассоциации связаны со всем внутренним миром человека, с переживанием им впечатлений от природы, от взаимоотношений с людьми, от различных явлений окружающего мира, от произведений ис-

кусства и т. п. Конечно, язык музыки часто бывает лишен той конкретности, которой отличаются словесные описания. Однако музыкой можно выразить то, чего нельзя описать словами. Это специфическое средство общения между людьми, при помощи которого они могут или непосредственно передавать друг другу свои впечатления, переживания, или запечатлевать их в форме нотных знаков.

В вокальной музыке, обычно связанной со словами, сам текст подсказывает содержание, которое должен выразить исполнитель. Однако в ряде произведений текст создает лишь общую картину, настроение, не разворачивая четко выраженного действия, и музыка является ведущим рассказчиком и выразителем идеи, наиболее ценной в художественном отношении стороной произведения.

В оперном произведении всегда ясна драматическая ситуация. Исполнитель, для того чтобы быть убедительным в своем творчестве, должен ярко нарисовать себе картину, увидеть внутренним ви́дением ситуацию, поверить в реальность происходящего, тогда и публика будет ему верить. Для этого следует разобрать поведение действующего лица по его внутренней линии, разметить задачи каждого куска, о чем он говорит и что должен донести в нем исполнитель. В соответствии с этими задачами певец должен привлечь свою фантазию, чтобы ярко увидеть, почувствовать и найти нужные приемы выразительности.

То же следует делать в тех камерных произведениях, которые построены в форме драматической декламации, мелодического речитатива, или в произведениях, где ясна драматическая фабула. К таким произведениям, например, можно отнести «Два гренадера» Шумана, «Старый капрал» Даргомыжского, цикл «В детской» Мусоргского, «Мы сидели с тобой» Чайковского, «Вчера мы встретились» Рахманинова и т. п.

Более сложные задачи в смысле воображения ставят те романсы, которые выражают созерцание природы, различные состояния человека без четкого определенного разворачивания сюжетной линии, где слово — лишь тема для лирического излияния музыки. Здесь должны возникнуть те ассоциации, которые музыка рождает у исполнителя. В таких произведениях музыка является основным выразительным элементом, а слово не носит самодовлеющего характера, подсказывая лишь весьма обобщенно настроение. К таким романсам следует отнести, например, «Баркаролу» Шуберта, «Орешник» Шумана, «Островок», «Сирень», «Иву», «Ветер перелетный» Рахманинова, «Уноси мое сердце» Чайковского и др.

Здесь развитое воображение так же необходимо, как в исполнении любого вокального произведения, однако выразительным средством больше служит голос, чем слово.

Певец-артист должен уметь не только ясно представить себе

ту или иную ситуацию, образ, состояние, но и быстро переходить от одного к другому. В программе концерта приходится петь различные произведения. Следовательно, воображение должно быстро переключаться. Уже с первых нот вступления необходимые образы должны возникать в воображении исполнителя с тем, чтобы начало пения уже было подготовлено верным творческим состоянием. Исполнитель обязан всегда быть в музыке, быть в творческом состоянии. Музыка должна создавать в его воображении необходимые образы и состояния.

К. С. Станиславский оставил нам замечательные образцы образного воплощения музыки на сцене в режиссерском рисунке опер, которые он ставил. Для него невозможно было движение на сцене вне музыки. Музыка рождала в нем яркое воображение, что вело к верному сценическому воплощению. Так, во вступлении к ларинскому балу в «Евгении Онегине» Чайковского на первых тактах присутствующие прислушивались, потом переглядывались, догадывались, что прибыл полковой оркестр и слова «Вот так сюрприз, никак не ожидали» логично подготовлялись этими действиями. К. С. Станиславский сумел прочесть в музыке вступления эти действия, оживить своим воображением вступительные такты. Исполнитель должен вводить в действие свое воображение с первых тактов вступления, тогда начало пения будет верно подготовлено. Следует научить ученика перед началом пения вводить в действие воображение, не допуская пения без ясных образов, идей и мыслей, как говорят, «с пустыми глазами».

Воображение в вокальной педагогике

В вокально-педагогической деятельности воображение столь же необходимо, как и в любой другой. Для педагога важно уметь вообразить себе, что будет, если он даст ученику тот или другой прием, каково будет звучание голоса в том или ином произведении, представить себе, что делается в голосовом аппарате ученика, когда он им неверно пользуется, — где происходит зажим, как работает дыхание и т. д. Как и в другой деятельности, педагог производит в воображении эксперименты, представляет себе будущий тембр голоса ученика, прослеживает в воображении дальнейший путь его развития и т. п.

Критерием правильности работы нашего воображения является практика. Для того чтобы воображение вело нас по правильному пути, надо иметь прежде всего хороший запас материала для его работы, а затем — проверять его на практике.

В соответствии с той деятельностью, которой занимается че-

ловек, у него развивается больше зрительное, слуховое или эмоциональное воображение. Однако во всех случаях сильным воображением можно обладать только тогда, когда накоплен для этого воображения достаточный материал. Для развития воображения важно не только накопление этого материала, но и активное его использование. Постоянно воображая, представляя, т. е. активно оперируя им, мы тем самым способствуем его развитию.

В педагогическом процессе развития вокально-технических навыков очень важно заставлять ученика все время активно пользоваться своим воображением. Это дает возможность связать развивающиеся технические навыки с определенными образами и избежать формального звукообразования («звукодуйства»). Певец обязательно должен ясно представить себе тот образ, который ему предстоит воплотить, о чем мы подробно говорили в разделе связи техники и исполнительства.

Воображение необходимо и при работе над вокальной техникой. Слуховое, двигательное, вокальное и другие виды воображения зависят от накопленного материала. Надо сначала вообразить себе, как будет осуществляться тот или иной вид звуковедения, атаки, опоры при том или ином вокальном задании. Надо уметь в воображении переноситься с одного типа упражнений на другой, по рассказу или показу воображать, каковы будут ощущения и действия при той или иной задаче. На способности вообразить ощущение или звучание основаны многие педагогические приемы. По рассказу и показу педагога ученик воображает «подъем купола», «направление звука», в ту или иную часть нёба, «раскрытие глотки», пресловутое ощущение «горячей картошки во рту» и т. п., а потом воспроизводит их голосом.

Эту способность воображать и представлять себе тот или иной характер звука, в зависимости от исполнительской задачи или педагогических требований, необходимо развивать в каждом ученике. В равной мере это относится и к двигательным, вибрационным и другим представлениям, участвующим в осуществлении певческого звучания.

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ СФЕРА

Мы уже писали, что музыка — это особая форма сообщения, что надо научиться понимать этот язык раньше, чем начинать учиться пению. Вырабатывать технику пения необходимо в связи с теми образами, которые она вызывает.

Музыку называют языком чувств. Действительно, музыка очень удобная форма для выражения этого психического процесса. Под чувством, или эмоцией, понимается переживание человеком своего отношения к окру-

жающей действительности. Слушая хорошее исполнение, человек чувствует удовольствие, получает радость. В зависимости от отношения к человеку, мы чувствуем при встрече с ним радость или чувство неприязни. Исполнитель-певец переживает различные чувства в своей деятельности: чувство напряжения, иногда страха перед выступлением, которое сменяется чувством разрешения, удовлетворения, радости, подъема после удачного исполнения и т. п.

Описать словами чувства бывает не так просто. Это не получается так полно, как о них говорит язык музыки. Чувства возникают, нарастают, доходят до какой-то кульминационной фазы, разрешаются, меняются, текут во времени. Все это хорошо передает музыкальная форма сообщения, где каждый звук, пауза, смена гармонии — говорит об эмоциональных переживаниях. Музыкальное сообщение — это обмен эмоциями, и оно рассчитано на эмоциональное восприятие. Естественно, что исполнитель-певец должен хорошо понимать этот язык и уметь передавать это эмоциональное сообщение.

Иногда в быту слово «чувство» употребляется неверно в применении к ощущениям. Говорят: «вы чувствуете запах?» — между тем запах мы можем только ощущать, но переживаем при этом чувство удовольствия или неудовольствия. Другими словами, ощущения говорят нам о реальных свойствах предметов, а чувство — это наше переживание этих свойств.

Характер наших переживаний может иметь положительный или отрицательный характер, что определяется соответствием или несоответствием переживаемых явлений с потребностями. Если наш голос сегодня хорошо звучит и нам удается выполнить те вокально-исполнительские задачи, которые были намечены (это было нашей потребностью), то нас охватывает положительная эмоция радости, удовольствия, счастья. Если эта потребность не была удовлетворена, то мы огорчены, нас охватывает отрицательная эмоция, вплоть до глубокого отчаяния.

Мы всегда стремимся к тому, что доставляет нам удовлетворение, удовольствие. Мы стараемся общаться с людьми, которые нам приятны, работать в той области, которая приносит нам удовлетворение, радость, видеть то, что нам нравится. Эмоции побуждают нас к активной деятельности. Пение для большинства занимающихся связано с огромным удовольствием и удовлетворением. Певцы, как правило, влюблены в свою специальность, не представляют себе жизни вне искусства.

Если явления доставляют нам отрицательные эмоции, мы стараемся их избегать, т. е. эмоции, опять-таки заставляют действовать, только в ином направлении. Эмоции обладают побудительной силой, и в этом их большое значение для человека.

В педагогической практике, когда в результате урока ученик уходит окрыленный, радостный, уверенный в успешном овла-

дении поставленной задачей, а педагог видит нормальное продвижение ученика и испытывает удовлетворение от затраченного труда, — образуется хороший творческий контакт. Если и у ученика, и у учителя в результате занятий постоянно возникают отрицательные эмоции: ученик чувствует неудобство в пении, не понимает, чего хочет педагог, нервничает, огорчается, злится или замыкается, а педагог раздражается, чувствует глубокое неудовлетворение и т. д., то, как правило, контакт не образуется и педагог должен совсем расстаться с таким учеником.

Важно так вести занятия, чтобы у ученика всегда возникали положительные эмоции. Даже тогда, когда занятия связаны со многими трудностями, неудачами, всегда следует подбадривать ученика, не давать ему огорчаться, увлекать его музыкой, никогда не показывать своего огорчения, неудовольствия и раздражения.

Эмоции ученика, возникая в результате переживания им певческого процесса, сами влияют на пение. Как и во всякой деятельности, в пении, возникающие эмоции могут оказать как положительное, так и отрицательное влияние на певческий процесс. Эмоции могут носить активизирующий (стенический) характер, повышать жизненный тонус организма, увеличивать его энергию и силу, а могут иметь депрессивный (астенический) — снижающий его жизнедеятельность.

Так например, чувство радости, удовольствия, возникающее от пения, повышает тонус организма, вместе с которым пение начинает удаваться лучше. Это связано с увеличением возбуждения, с изменением в результате радостной эмоции, протекания всех нервных процессов в коре мозга. Однако чрезмерное волнение, чрезмерное возбуждение отрицательно сказывается на певческой функции. Точные координации, — а пение требут таковых, — как мы помним, связаны с развитием дифференцировочного торможения. При чрезмерном возбуждении, в силу иррадиации, мозг в известной мере растормаживается и движения могут потерять свою точность, как это и наблюдается на практике.

Именно поэтому в первое время занятий пением следует, как правило, избегать сильно эмоциональных произведений, чрезмерного возбуждения ученика. Их можно давать на более позднем этапе, когда связи очень прочны, навыки выработаны, и в этом случае уже не будет происходить растормаживания. Наоборот, возбуждение скажется лишь положительно на пении. Пение требует большой активности от организма, поэтому эмоциональный подъем необходим при пении, будь то урок или выступление. Однако допустимая степень этого подъема должна зависеть и от подвинутости ученика и от его индивидуальных качеств в смысле эмоциональности.

Если у ученика на уроке преобладают астенические чувства: подавленность, неуверенность, страх, благодушие, заторможенность, то пение всегда удается хуже, так как тонус нервной системы при этих состояниях понижен. Педагог должен быть психологом и учитывать состояние ученика, уметь привести его в хорошее расположение духа любым путем. Он должен уметь «находить ключ» не только к голосу ученика, но и к его психологии, к его характеру. Необходимо уметь путем ли отвлечения от беспокоящих или тормозящих моментов, путем ли увлекательного рассказа, яркого исполнения прекратить отрицательные эмоции, астенические чувства, заставить его перестроиться внутренне. Если это не удается, то лучше в такой день не проводить занятия, так как вокальные неудачи только усугубят это состояние.

Степень эмоциональной отзывчивости, или можно сказать эмоциональной одаренности, бывает весьма различной. Бывают студенты малоэмоциональные, и в задачу педагога входит разбудить недостающую эмоциональность путем подбора соответствующего репертуара, эмоционального показа голосом, выразительным аккомпанементом. В других случаях у весьма эмоциональных и отзывчивых на музыку студентов приходится ограничивать репертуар, давая произведения спокойные, не позволяющие проявлять яркие эмоции.

Богатство чувств — необходимое условие для развития насыщенной, полноценной внутренней жизни человека. Творческая деятельность требует внутреннего горения, большой эмоциональности. Трудно себе представить, чтобы равнодушный, сухой человек мог бы быть творцом.

Любая исполнительская деятельность всегда требует яркой эмоциональности, только тогда она будет иметь силу воздействия на публику.

Эмоции тесно связаны с деятельностью подкорковых центров, где находятся центры, управляющие деятельностью вегетативной нервной системы. Возникнув в результате деятельности коры, возбуждение иррадиирует в подкорку, которая меняет деятельность ряда внутренних органов и систем, в том числе сообщает иной тонус и нервной системе. Именно поэтому эмоции всегда выражаются в ряде вегетативных реакций: меняется дыхание, сердцебиение, люди бледнеют или краснеют, потеют или покрываются «мурашками», дрожат, ощущают пересохшее горло и т. п.

Сильнейшим образом под влиянием эмоций меняется двигательная сфера. Эмоции всегда выражаются в мимике, в характере движений, в речи. Под влиянием эмоций в голосе меняются тембр и высота, на которой человек говорит, манера формирования слов и быстрота речи и т. п. Например, часто на экзамене речь ученика под влиянием отрицательных эмоций становится слабой, плохо слышной, го-

лос прерывается. Наоборот, в состоянии возбуждения человек говорит громко, повышенным тоном, быстро.

Голос певца — замечательный инструмент, который может выразить удивительно полно разнообразные состояния человека. Меняя тембр, динамику, манеру произнесения слова, можно одними голосовыми средствами глубоко раскрывать содержание произведения, создавая вокальный образ.

Артист-певец должен использовать все средства, которыми эмоциональные переживания героя могут быть переданы слушателю. Голос, мимика и жест должны принимать в этом участие и всегда определяться внутренним состоянием исполнителя.

Человек способен запоминать свои эмоциональные состояния, а исполнитель при помощи фантазии должен оживлять нужные эмоциональные воспоминания, включать их в творческий процесс.

Нужно тренировать ученика на оживление эмоциональных состояний не только предлагая ему при исполнении произведения вспоминать то или иное настроение, переживание, но и в упражнениях. Каждое упражнение можно исполнять с определенной эмоциональной окраской. Так, например, профессор М. Э. Донец-Тессейр (Киев) на определенном этапе развития вокальных навыков предлагает ученику петь упражнения то весело, то томно, то гневно, то презрительно, то насмешливо и т. д. Такая тренировка вызывает требуемые эмоциональные состояния и соответствующие им изменения в вокально-техническом воплощении, в тембре, в динамике, в звуковедении.

При исполнении произведений степень эмоционального захвата не должна переходить определенных границ. Она не должна мешать правильному звукообразованию и звуковедению, нарушать основы вокальной техники с одной стороны, и нарушать общее творческое состояние, требующее хорошего контроля своих действий, правдивости переживаний — с другой. Она не должна приводить к действительному натуральному переживанию.

Как пишет, например, А. В. Нежданова, когда она на сцене плакала настоящими слезами, реально переживая состояние Виолетты, это не производило на публику впечатления. Отмечали это также и другие большие певцы. Искусство заключается в том, чтобы художественными средствами, в художественной форме творчески воплощать чувства, эмоции, но не в натуралистическом их переживании на сцене.

Богатый внутренний мир художника-исполнителя, развитая эмоциональная память и выработанные навыки помогут средствами голоса выразить эти переживания. Они должны составлять тот материал, из которого исполнитель творчески отбирает все необходимое для отображения в художественной форме раз-

личных психологических состояний и переживаний персонажа вокального сочинения.

Как в певческой деятельности, так и в процессе овладения техническими навыками различные певцы по-разному переживают свое пение. Для одних экзамен, ответственный спектакль является активным стимулом и связан с большим подъемом эмоционального состояния. Есть ученики, которые на экзамене поют лучше, чем в классе. Другие перевозбуждаются, или, наоборот, испытывают эмоции страха, подавленности и поют значительно хуже.

На активность эмоциональных переживаний влияют: индивидуальные особенности нервной системы певца, а также степень подготовленности к выступлению, знание репертуара, здоровье голоса, величина и квалифицированность слушательской аудитории, чувство ответственности, партнеры по спектаклю, срепетированность с дирижером, концертмейстером и многие другие моменты.

Однако основное значение имеют, конечно, индивидуальные особенности нервной системы певца, связанные как с типом нервной деятельности, так и с волевыми качествами, с характером. Даже в сложных ситуациях ответственных выступлений при ряде неблагоприятных моментов (болезнь голоса, ответственность, несрепетированность и др.) певцы с сильной, уравновешенной нервной системой и волевым характером не испытывают отрицательных эмоций. Наоборот, чувство уверенности в благополучном исходе выступления, бодрость не покидают артиста. Другие певцы, с слабой или неуравновешенной нервной системой, легко робеют, огорчаются при неудаче, впадают в состояние уныния, их быстро покидает вера в успех.

Характер певца, его морально-волевые качества, его мировоззрение, направленность личности определяют характер и активность его эмоциональных переживаний.

Настроение

Одним из эмоциональных состояний человека является настроение. Мы всегда находимся в каком-либо настроении — хорошем, т. е. когда наша жизнедеятельность повышена, или дурном, когда она понижена. Настроение характеризуется небольшой силой эмоционального переживания и, обычно, достаточно большой длительностью его. Часто мы не знаем причины, вызвавшей то или иное настроение, в других случаях она нам точно известна. Когда человек в хорошем настроении, чувствует бодрость, энергию, все удается хорошо; вялость, упадок энергии ведет к неудаче. Поэтому каждый человек, а тем более певец, должен всегда стремиться так организовать свою жизнь,

чтобы, по возможности, быть в жизнерадостном, бодром настроении.

Одним из важнейших моментов, способствующих этому, является верный режим дня, физическая культура, наличие глубокого, устойчивого интереса к своей деятельности и успешность ее выполнения.

Каждый человек должен знать причины плохого настроения и научиться быть хозяином его. Основным моментом здесь является успешность или неуспешность в осуществлении наших основных линий жизни, наших наиболее существенных потребностей. Например, для певца — это главным образом певческая деятельность. Если с этой стороны все идет успешно, — настроение певца обычно хорошее и вывести его из этого состояния разными неприятностями не так легко. Среди причин, вызывающих то или иное настроение, надо отметить наши мысли, переживания, отношение к нам людей, общую окружающую обстановку, и, наконец, состояние здоровья, сон и многое другое.

В воле человека поставить свою жизнь в такие условия, создать себе такой режим жизни, работы, окружить себя теми людьми, той обстановкой, которая будет создавать у него постоянно бодрое, жизнерадостное настроение. Умение удовлетворить свои основные потребности, свои главные устойчивые и глубокие жизненные интересы — основное условие для радости.

ВОЛЕВАЯ СФЕРА

Воля и успех

Под волей понимается способность сознательно, планомерно и неотступно действовать для достижения поставленных перед собою целей. Волевой человек тот, кто умеет добиться поставленной цели, несмотря ни на какие препятствия, стоящие на пути к ее достижению. Успех в любом виде деятельности связан с волей человека. Только тот достигает успеха, кто волей умеет преодолеть препятствия, стоящие на пути к заветной цели.

Певческая деятельность — труднейший вид искусства, и поэтому биография любого выдающегося певца пестрит фактами, свидетельствующими о воле, которая помогала ему преодолевать огромное число препятствий, стоявших на пути к овладению искусством пения. Достаточно вспомнить, например, биографии Ф. И. Шаляпина, А. В. Неждановой и Л. В. Собинова, прочесть книги о певцах В. П. Шкафера и С. Ю. Левика, чтобы понять, сколько препятствий даже к простому профессионализ-

му, не говоря уже о высотах искусства, лежит на пути молодого певца.

Повседневная практика и история вокального искусства показывает, что настоящего профессионализма в пении чаще всего достигают не столько отличные голоса, сколько люди с средними вокальными данными, но с отличными музыкальными способностями, а главное, с ярко выраженными волевыми качествами, с «актерским характером», как иногда говорят. Именно неполноценность психологического комплекса, и в основном воли, мешает большинству обучающихся пению достигнуть выдающихся результатов.

Молодые певцы, которые плохо развиваются, обычно винят все окружающие обстоятельства, ссылаются на всевозможные объективные причины и никак не могут понять, что, как правило, причина заключена в них самих, в слабости их воли, в малом развитии интеллекта, недостаточной работоспособности и т. д.

Волевой человек, поставив себе целью сделаться певцом, умеет понять, на каком этапе развития что нужно делать, умеет найти недостающее, умеет побороть все жизненные невзгоды, так называемые «объективные причины», перед которыми другие пасуют. В том и сила волевого человека, что он может заставить себя развить все необходимые для профессионализма качества, будь то вокал, музыкальность, сценическое поведение и т. д. Волевой человек умеет подчинить всю свою жизнь задаче достижения поставленной цели. Когда говорят о жертвенном отношении к искусству, а этим качеством и характеризовались все крупнейшие певцы, то подразумевают волевые действия, направленные к единой цели и связанные с многими лишениями, жертвами в других сферах жизни.

Естественно, для того чтобы жертвовать многим ради искусства, надо испытывать горячее желание достичь намеченной цели. Для тех, кто способен к жертвенному отношению в искусстве, оно является самой важной духовной потребностью. Именно потребности, духовные или материальные, заставляют нас действовать, напрягать нашу волю, внимание, мышление. Любовь к искусству заставляет певца искать путей к овладению им, заставляет его действовать.

В основе волевой деятельности лежат действенные желания. Ведь желать можно и хорошей погоды. Но это будет не действенное, пассивное желание. Активное, действенное желание побуждает нас добиваться поставленной цели. Само собой понятно, что если цель неясна, если она не так уж желанна, не является нашей насущной потребностью, то не из-за чего напрягать нашу волю и преодолевать препятствия. Только сильные мотивы заставляют напрягаться волю.

Таким образом, волевой акт всегда сознателен и протекает в форме ряда психических процессов: потребность заставляет

нас искать способ ее удовлетворения. Это приводит к осознанию цели, которую надо достигнуть, и представить себе способы, нужные для ее достижения. Для этого мы совершаем ряд мысленных операций и рассуждений, которые приводят к определенному решению. Вслед за этим уже идет осуществление решения, т. е. само волевое действие, и связанное с ним преодоление препятствий. Фактическое действие, протекающее всегда в форме мышечной деятельности, является конечным и важнейшим звеном этой цепи.

Действительно, если посмотреть, например, как совершается волевой акт при выступлении студента на концерте, то можно легко обнаружить все эти характерные моменты.

Ведущим в этом действии является осуществление цели — стать артистом-певцом, что связано с удовлетворением важнейшей духовной потребности молодого человека, с его страстной мечтой — постигнуть певческое искусство. Конкретное выступление, потребующее от него много энергии, воли и связанное с рядом отрицательных эмоций страха, волнения и т. д., является одним из моментов на пути к достижению этой цели. Оно воспринимается как одна из необходимых ступенек, приближающих к цели, и потому певец активно готовится к нему, что также требует немалых волевых усилий.

В день выступления, и особенно с приближением выхода на сцену, молодой певец находится во власти различных желаний. Понимая необходимость выступления, он, с другой стороны, неуверен в своих силах, боится за голос, за степень подготовленности репертуара и т. п. Отсюда желание отказаться от сегодняшнего выступления, отсрочить его, сослаться на нездоровье. Мысль ищет лазейку для отказа. Происходит борьба желания не выступать со стремлением к цели. Эта внутренняя борьба, требующая энергии и часто ярко эмоционально окрашенная, приводит, при наличии твердой воли к решению, выступить во что бы то ни стало. Внутреннее препятствие побеждено волей, певец начинает выполнять волевое действие — идет на эстраду и осуществляет принятое решение — поет, т. е. проявляет свою волю посредством мышечной деятельности. Выйти на эстраду и выполнить поставленную цель — исполнить программу в соответствии с задуманным исполнительским планом — это волевой поступок.

Воля проявляется именно в реализации принятого решения. Мало хотеть, желать и понимать, что это нужно, рассуждать и принимать решения. Важно выполнять поставленные задачи, принятые решения. Реализуя принятое решение, человек, имеющий волю, подчиняет себя целиком выполнению этой задачи. Его мысли, слова, действия — все направлено на осуществление поставленной цели. Воля проявляется в действиях и поступках человека. Простейшим проявлением воли является мышечное движение.

Одновременно с внутренней борьбой, которая сопровождает всякое проявление воли, певцу на пути к своей цели с первых же шагов приходится преодолевать много внешних препятствий, совершать много волевых действий и поступков. Надо побороть многое, чтобы сделаться певцом: поступить учиться, держать экзамены, много лет напрягать свою волю в постижении вокального искусства и всех полагающихся в консерватории дисциплин, приучать себя петь на публике, на экзаменах и т. д.

Волевые усилия, которые необходимы для достижения цели могут иметь различный характер, но они всегда сознательны и всегда связаны с преодолением трудностей. Работая в классе, ученик должен проявлять свою волю и в сосредоточении своего внимания, и в борьбе с отвлекающими обстоятельствами, и в активизации работы мышления, в напряжении памяти, обострении своих ощущений, сопровождающих пение. Наконец, певец мышечно работает, а всякая работа мышц совершается при наличии волевого усилия.

Как мы помним, мышечное движение, мышечное напряжение всегда является следствием возбуждения соответствующих нервных центров и представляет собой конечное звено сложных рефлексов. Ведь наши произвольные движения, в строгом смысле, всегда отраженные, то есть являющиеся ответом на определенные раздражения. И. П. Павлов писал: «...механизм волевого движения есть условный ассоциативный процесс, подчиняющийся всем описанным законам высшей нервной деятельности» [1].

Всякое внешнее проявление воли всегда связано с мышечной работой. Желая что-либо сделать, мы обязательно достигаем этого посредством мышечных движений. Во всяком произвольном движении выражается воля человека.

В пении, когда приводится в действие большой и сложный комплекс мышц голосового, дыхательного и артикуляционного аппаратов, требуется определенное волевое напряжение на согласованную их работу, на выполнение стереотипов. Еще большее волевое усилие приходится употреблять тогда, когда мы занимаемся совершенствованием навыков, выработкой новых, более удовлетворяющих нас по акустическому результату координаций.

Физиологически волевое усилие связано с преодолением тормозных процессов, с преодолением инертности нервной системы, с заменой или ломкой стереотипов. Например, перевод нервных центров из тормозного в деятельное состояние требует усилия воли, поэтому начало движения требует проявления воли. Когда мы меняем установившиеся движения, их характер, нам

[1] И. П. Павлов, т. III, кн. 2-я, стр. 229.

требуется волевое усилие, чтобы заменить один стереотип движения на другой. При прекращении установившегося движения надо преодолеть инертность нервной системы и проявить волевое усилие для торможения движения.

«Власть ее (воли. — *Л. Д.*) во всех случаях касается только начала или импульса к акту и конца его, равно как усиления и ослабления движения...» — пишет И. М. Сеченов. В остальном же произвольное, т. е. выученное, движение совершается автоматически. Однако в свое время выработка каждого произвольного действия требовала воли, которая затем по автоматизации навыка уже играет роль пускового механизма этого движения.

В пении таким моментом, где воля проявляется наиболее отчетливо, является его начало. Известно, что труднее всего — начать петь. Однако и выполнение поставленных художественных исполнительских целей, осуществление замысла требует непрерывного волевого усилия.

Если в занятиях воля распущена, внимание не сконцентрировано на достижении поставленной цели совершенствования вокала, — пение не будет улучшаться.

Волевой человек. Развитие воли

Волевой человек на уроке собран, подтянут, не отвлекается ничем. Он сконцентрирован на выполнение поставленной педагогом вокально-технической или исполнительской задачи. Воля ученика проявляется не только на уроке, но и вне класса. Волевой ученик находит время подготовить, продумать, проанализировать, выучить все, что следует, и к следующему уроку прийти во всеоружии, чтобы максимально использовать время, отведенное для него концертмейстером и педагогом. Он умеет так подчинить все остальные жизненные задачи основной цели, что успевает выполнить все, что надо, для ее наилучшего и быстрого осуществления. Поэтому волевой ученик отличается дисциплинированностью и большой работоспособностью.

Ученик со слабой волей легко распускается, отвлекается, выпускает из внимания основную цель, не борется неотступно, последовательно, действенно за ее осуществление. Потому он позволяет себе прийти на урок с невыученными произведениями, опоздать, «забежать» на урок, т. е. прийти внутренне несобранным, неподготовленным. На самом уроке такой ученик скучает на упражнениях, он вял, не хочет активно преодолевать трудности, связанные с напряжением внимания, необходимым для развития точных мышечных движений, для выработки тонких слуховых, вибрационных и других ощущений. Он не напрягает всю свою волю, чтобы выполнять требования педагога и концертмейстера. Он стремится получить удовольствие и не хочет

преодолевать препятствия, хочет достигнуть цели при наименьших усилиях.

Между тем успех в обучении пению всегда требует большой воли, больших усилий, и не только в занятиях, но и во всем поведении ученика. Большой воли, в частности, требует умение при любых внешних условиях соблюдать строгий режим дня и режим работы. Обычно все сталкиваются с большими трудностями в поддержании размеренного, разумного режима жизни. Между тем от него в большой мере зависит успешность каждого урока, а каждый успешный урок приближает ученика к цели. Обучающийся должен проявлять большую волю, чтобы избегать петь слишком трудные дня него произведения, не форсировать, не брать высоких нот и т. п. Он должен уметь отказаться от некоторых развлечений и излишеств в жизни, которые выбивают его из режима.

Суммируя сказанное, можно сказать, что волевой ученик — это тот, кто убежден в важности и правильности поставленных перед собой целей, кто сознательно решил посвятить себя искусству, и это устойчивое решение проводит неукоснительно и планомерно, несмотря ни на какие препятствия. Он характеризуется энергией и настойчивостью в преодолении препятствий, он обладает силой воли, чтобы заставить себя выполнить принятое решение. Волевой человек — тот, кто имеет власть над собой, кто умеет себя удержать от необдуманных, неверных действий. Самообладание, решительность, сила воли, настойчивость — эти качества волевого человека, которыми должны обладать и ученик и педагог для успеха в педагогическом процессе.

Воля, как и другие психические категории, не является чем-то прирожденным. Воля, как говорят, выковывается в процессе жизни, в деятельности человека. Есть моменты, которые ослабляют ее, другие — способствуют развитию. Поэтому каждый, кто хочет работать над развитием волевых качеств, должен их знать.

Прежде всего всегда должна быть ясность, ради чего будет напрягаться воля, т. е. сознательная цель, которая зависит от мировоззрения человека, от его потребности. Решения, которые принимаются для достижения этой цели, должны быть всегда выполнимыми. Невыполнимые решения демобилизуют волю. Однако и выполнимые решения всегда содержат препятствия, но препятствия, которые можно реально одолеть. Даже небольшая победа над препятствием закаляет человека, делает его более волевым. Для того чтобы выработать в себе волю, надо начинать с небольшого: приучать себя бороться с небольшими препятствиями, например вставать в определенное время, делать зарядку, поддерживать строгий распорядок дня, режим жизни и работы, не позволять себе отвлекаться, удерживать себя от желаний, идущих вразрез с принятым решением.

Раз принятое решение надо выполнять во что бы то ни стало — так развивается чувство долга. Чувство ответственности перед самим собою и перед людьми за свои действия и поступки надо вырабатывать в себе постоянно. Воля крепнет и развивается только в борьбе с препятствиями, но эти препятствия должны быть посильны для преодоления.

Мышечные движения — простейшее проявление воли, чтобы овладеть сложными движениями, надо сначала овладеть простыми. Постепенное усложнение заданий, повышение трудности будет развивать волю певца в их преодолении. Непосильные задачи будут развращать волю, демобилизовывать ее. Поэтому подход к овладению сложными координациями, требующими большого волевого усилия для своего выполнения, должен быть всегда постепенным. Тренировка воли на преодолении малых препятствий укрепляет ее и, в конце концов, человек оказывается способным выполнить очень сложное задание, требующее большой смелости, решительности, выносливости.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Певческая деятельность

Певческая деятельность, как и всякая другая, вызывается стремлением человека удовлетворить свои интересы, свою потребность. Каким бы видом деятельности человек ни занимался, он должен ясно сознавать цель, которую он хочет достигнуть посредством этой деятельности. К занятию каким-либо видом деятельности человека побуждают определенные мотивы. Чаще всего к занятиям пением молодого певца толкает любовь к нему и то большое удовольствие, которое он получает от пения. Однако приходится сталкиваться и с совсем другими побудительными причинами, такими, как обманчивая легкость этого вида деятельности, материальная заинтересованность, желание «быть на виду» и т. п. Само собой понятно, что мотивы, по которым человек начинает заниматься певческой деятельностью, характеризуют его личность. Эти мотивы могут быть очень высоки, исходить из очень высоких побуждений, а могут быть весьма примитивны, низменны. Для педагога всегда важно понять — что привело того или иного ученика к нему в класс, каковы были мотивы поступить учиться пению.

Навыки и творчество

Всякая деятельность для своего выполнения требует владения многими умениями и навыками. Эти выработанные умения и навыки составляют

технику данного вида деятельности. Певец, прежде чем выйти на эстраду, должен овладеть целым комплексом навыков: научиться владеть голосом, научиться петь с аккоманементом, научиться читать ноты и т. п. Нельзя заниматься деятельностью не освоив ее техники. Только когда освоена техника, сознание может быть сконцентрировано на выполнении самой деятельности. Таким образом, ключ к овладению деятельностью лежит через ее технику, через выработку автоматически протекающих операций-навыков, позволяющих сознанию заниматься решением сложных творческих задач. Чем выше техника деятельности, тем меньше она занимает певца, тем лучше он может сосредоточиться на творчестве.

Для певца основным выразительным средством является голос, и поэтому его совершенная обработка позволяет с большой гибкостью и полнотой эмоционально выражать в прекрасной вокальной форме идейное содержание. Это является одной из основных забот певца и педагога.

Мастерство в вокальном искусстве — это умение владеть большим количеством навыков и употреблять их так, как требует творческая задача. Мастер гибко владеет разнообразными навыками, делает с голосом то, что хочет. Мастер играет своим звуком, окрашивая его бесчисленным количеством тембровых оттенков, меняя динамику и акценты. Малоквалифицированный певец ограничен в навыках и в лучшем случае может все спеть в одной манере.

Чем полнее певец овладел навыками пения, тем лучше он может воплотить в художественной форме идею произведения.

Естественно, что степень владения голосом, мимикой и телом — всеми выразительными средствами артиста-певца — оказывает свое влияние на протекание творческого процесса создания образа у исполнителя. Только, тот кто в совершенстве владеет техникой пения и актерским мастерством, может рассчитывать на полноценное воплощение своих творческих устремлений. Потому выработке навыков в процессе обучения следует уделять самое большое внимание.

Овладение навыками — условие проявления творчества. Пение, как искусство исполнительское, по своей природе всегда предполагает творческий элемент, так как певец не просто переводит механически ноты и текст в звуки голоса, а всегда воссоздает произведение, т. е. в той или иной мере проводит его через себя.

Творчество и ремесло

Всякую деятельность можно выполнять творчески, а можно — ремесленно. Ремесленник также овладеет техникой деятельности, но, выполняя ее, он не стремится по-новому

решить задачи, с ней связанные. Наоборот, творческий подход всегда связан с нахождением нового, своеобразного и ценного. Как часто бывает, что слушая в исполнении крупного мастера хорошо известное произведение, слышанное до этого множество раз, вдруг начинаешь находить в нем новые красоты, новое содержание! Вот такое раскрытие, или, как часто говорят, «новое прочтение», и есть творческое решение исполнительской задачи.

Творчество всегда связано с учетом особенностей, с проявлением инициативы, с преодолением штампов и шаблонов. Оно выражается в умении найти оригинальное решение задачи, в результате которого получаются продукты высокой общественной ценности. Ф. И. Шаляпина мы считаем великим творцом, так как он создал галерею замечательных, оригинальных и живых образов, даже в тех операх, где штампы были чрезвычайно сильны. Он заново открыл миру оперы Мусоргского, дал совершенно иной подход к решению вопроса игры и вокального воплощения образа для оперного певца. Ф. И. Шаляпин и слово «штамп» — совершенно несовместимы. Это великий новатор в оперном искусстве.

Певец-ремесленник использует для исполнения уже готовые образцы, копирует, поет так, а не иначе потому, что так «поют все», потому что так принято петь данное произведение или так принято трактовать данный образ. Однако копировка не всегда является плохим качеством. Плохо, когда исполнитель останавливается на этом, не идет дальше. Использование хороших образцов — вполне закономерный процесс. Многие художники, писатели начинали с подражания большим мастерам. Влюбленность в того или иного крупного мастера ведет к вполне естественному желанию ему подражать. Однако для человека, наделенного творческим талантом, это только этап, на котором он не останавливается. В дальнейшем он творчески перерабатывает опыт того, кого он прежде копировал. Достижения прошлого входят в его общий опыт, из которого он черпает материал для творчества.

Плох тот педагог, который учит так, как его самого учили когда-то, не сдвинувшись со старых позиций, не обогатив свой опыт.

Творчество возможно в любом виде деятельности. Везде можно работать так, что в результате будет создаваться новое, ценное, лучшее, более рациональное, более полезное для общества.

Общие моменты, характерные для творчества

Хотя творчество в разных областях деятельности протекает по-разному, оно всегда характеризуется наличием единых общих моментов.

Прежде всего никакой творческий подход невозможен без глубоких знаний в данной области, без накопления большого багажа, без огромной предварительной работы, обдумывания, вынашивания идеи и т. п. Творческое решение любой задачи требует большого подготовительного этапа работы. Известно, как много, долго большие артисты, художники копят материал, из которого потом создаются высокохудожественные образы, замечательные картины, скульптуры. Творчество невозможно без подготовительного этапа, во время которого накапливается материал для будущей работы. Поэтому работа певца над каким-либо образом или художественным произведением начинается с ознакомления с различными материалами об эпохе, данном персонаже, о данном произведении, композиторе, авторе текста. Все это обогащает фантазию, будит мысли, рождает замыслы, заставляет брать из запаса жизненных наблюдений те, которые смогут служить кирпичами для будущего здания.

Творчество всегда предполагает не только сбор материала, но и значительные интеллектуальные усилия. Человек творческий постоянно сосредоточен своим вниманием, своим сознанием на предмете творчества. Это входит у него в привычку и постепенно начинает совершаться почти автоматически.

Певец, занятый другим делом, ловит себя на мысли, что он внутри все время что-то поет, ищет какие-то интонации, повторяет какие-то привязавшиеся музыкальные фразы из того или иного произведения и т. п. Поэт постоянно мысленно рифмует, пишет стихи, а композитор оперирует музыкальным материалом.

Однако эта привычная занятость любимым делом, принимающая характер автоматизма, на этой стадии подсознательной деятельности останавливается. Найденные находки затем с полным включением сознания обрабатываются, переделываются, шлифуются и, в зависимости от общей идеи замысла, входят или не входят в окончательный вариант.

Ф. М. Достоевский писал: «Когда пишу что-нибудь, то думаю об этом и когда обедаю, и когда сплю, и когда с кем-нибудь разговариваю»[1]. П. И. Чайковский в письме к фон Мекк от 24 июня 1878 года пишет: «Иногда я с любопытством наблюдаю за той непрерывной работой, которая сама собой, независимо от предмета разговора, который я веду, от людей, с которыми нахожусь, происходит в той области головы моей, которая отдана музыке. Иногда это бывает какая-то подготовительная работа, то есть отделываются подробности голосоведения какого-нибудь перед тем проектированного кусочка, а в другой

[1] Цит. по учебнику «Психология». Учпедгиз. М., 1962, стр. 343.

раз является совершенно новая самостоятельная музыкальная мысль, и стараешься поудержать ее в памяти»[1].

Творчество — это всегда огромный труд, труд сознательный, обычно связанный с большим волевым усилием. Только через постоянный, целеустремленный труд создаются значительные явления во всех областях человеческой деятельности. Замечательно сказал о важности труда для творчества П. И. Чайковский. «Работать нужно всегда, — пишет он, — и настоящий честный артист не может сидеть сложа руки, под предлогом, что он не расположен. Вдохновение это такая гостья, которая не любит посещать ленивых. Она является к тем, которые призывают ее. Весь секрет в том, что я работал ежедневно и аккуратно. В этом отношении я обладаю над собой железной волей, и когда нет особенной охоты к занятиям, то всегда умею заставить себя превозмочь нерасположение и увлечься — я положил себе во что бы то ни стало каждое утро что-нибудь сделать и добьюсь благоприятного состояния духа для работы»[2].

То же говорил и Ф. И. Шаляпин, на которого любят ссылаться некоторые молодые певцы как на пример человека вдохновения, замечательного таланта, которому все давалось просто и легко. «Я вообще, — пишет он, — не верю в одну спасительную силу таланта без упорной работы. Выдохнется без нее самый большой талант, как заглохнет в пустыне родник, не пробивая себе дороги через пески... Следуя хорошим образцам, я и после успехов, достаточных для того, чтобы вскружить голову самому устойчивому молодому человеку, продолжал учиться у кого только мог и работал»[3].

О важности огромного всепоглощающего труда на всех этапах творчества говорят все выдающиеся представители искусства и науки.

Вдохновение является особым состоянием, во время которого человек с чрезвычайной полнотой погружается в процесс творчества как своим сознанием, так и своими чувствами. Писатели, художники и музыканты в состоянии вдохновения ярко переживают все эмоциональные состояния, через которые проводят своих персонажей. Известно, что П. И. Чайковский плакал, когда писал сцену гибели Германа в опере «Пиковая дама», а Флобер ощущал во рту вкус мышьяка, когда писал сцену отравления мадам Бовари. Общеизвестны слова А. С. Пушкина «...над вымыслом слезами обольюсь». Однако глубокое эмоциональное переживание отнюдь не исключает сознательности. Наоборот, сознание в состоянии вдохновения

---

[1] П. И. Чайковский. О композиторском творчестве и мастерстве. М., Музыка, 1964, стр. 49.

[2] Цит. по учебнику: Б. М. Теплов. Психология. М., Учпедгиз, 1953, стр. 215.

[3] «Ф. И. Шаляпин». Двухтомник, т. I, стр. 253—254.

максимально обострено, внимание собрано, мысли кристально чисты, память активна, ясна. Вдохновение характеризуется высочайшей активностью нервной деятельности, где содружественно работают и интеллектульная и эмоциональная сферы.

Однако это состояние вдохновения, в котором родились многие замечательные страницы книг, высокохудожественные полотна живописцев, блестящие озарения ученых, открывавших новые законы и т. п., хотя и характерно для творческого процесса, но не обнимает его в целом. Творчество не сводится к состоянию вдохновения. Творчество — это прежде всего труд, постоянная целеустремленная работа, озаряемая вспышками вдохновения. Как мы уже говорили, само вдохновение рождается из труда. Нельзя пассивно ждать вдохновения. Чем интереснее для человека творческая задача, чем больше он влюблен в свое дело и отдается ему целиком, тем скорее и чаще это состояние возникает.

Творчество певца

У людей разных специальностей творческий процесс протекает по-разному, но указанные общие моменты в тех или иных вариантах присутствуют всегда.

Искусство певца действенно и впечатляет только тогда, когда ясна идея, замысел и когда она воплощена в яркой эмоциональной и технически совершенной художественной форме. Таким образом, певец всегда должен сочетать в своем исполнении рациональное и эмоциональное начало — мысль и эмоцию.

Д. Дидро в «Парадоксе об актере» так говорит об этом: «Актер, обладающий только разумом и способностью суждения, — холоден; тот, который обладает только воодушевлением и чувствительностью, — безумец. Только некое согласование здравого смысла с пылкостью делает человека прекрасным!»[1] Та же мысль выражена у В. Г. Белинского в словах: «Если бы явился актер, который бы с бурным и страстным вдохновением Мочалова соединил трудолюбие, строгое, добросовестное изучение сценического дела и — результат всего этого — искусство Каратыгина — тогда мы имели бы истинно великого актера»[2].

Как мы видим, для того чтобы быть совершенным артистом, необходимо развивать и рациональную, и эмоциональную сферы и в совершенстве владеть техникой. Для этого певец должен приучить себя как к постоянному накоплению материала для

---

[1] Д. Дидро. Парадокс об актере, т. V, «Academia», 1938, стр. 21.

[2] В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VIII, изд. АН СССР, М., 1955, стр. 533.

творчества, так и к постоянному труду в этой области. Развитие наблюдательности, запоминания явлений, фактов, эмоциональных переживаний, чтение книг, знание искусства, живописи, развитие интеллектуальных способностей обязательны для певца. Приобретение широкого кругозора, выработка ясного мировоззрения, и отсюда эстетических взглядов, — также необходимы певцу. Ведь сознание в процессе творчества будет отбирать материал для будущих образов исходя из отношения певца к действительности, из его мировоззрения, эстетического вкуса. Творческая фантазия не есть фантазирование вообще. Работа воображения в процессе творчества направляется сознанием, которое в свою очередь действует согласно эстетическим взглядам художника, согласно его мировоззрению.

Именно идейность делает творчество глубоким, значительным. Советский исполнитель-певец в своей творческой деятельности исходит из материалистического, марксистско-ленинского понимания жизни общества, природы, людей. Поэтому в отборе материала для создания образа, в средствах для его выполнения он естественно выделит то, что социально значимо, что показывает данное явление как выражение определенных общественных отношений.

Например, образы Онегина, царя Бориса, князя Игоря для советского артиста, режиссера, дирижера не могут быть просто абстрактными фигурами пресыщенного, скучающего барина, преступника-царя или благородного князя. Они обязательно будут трактоваться как порождение определенных общественно-исторических условий жизни людей, с рельефным показом тех сторон образа, в которых эта общественная обусловленность особенно ярко проявляется. Глубокая идейная насыщенность, глубокое проникновение в стиль, в замысел композитора и яркое воплощение — все это характеризует наших выдающихся отечественных музыкантов-исполнителей и приносит им заслуженные лавры на международных конкурсах.

Когда певец знакомится с произведением, с ролью, у него еще нет ясного исполнительского замысла, идеи, плана. По мере развития творческого воображения, на основе предыдущего опыта и в соответствии с эстетическим мировоззрением, замысел возникает вначале в очень общем виде. Затем он перерабатывается сознанием, изменяется, дополняется различными наблюдениями, деталями и догадками. Такой аналитический период работы над образом, где один вариант исполнения борется с другим, где возникают новые идеи, где в равной мере работает сознание, воображение и интуиция, — обязателен для работы над произведением.

В результате большой умственной творческой работы от первичного замысла остается лишь то, что было в нем действительно ценного, остальное же лишнее, мало характерное и ложное отбрасывается. Затем замысел дополняется нужными и важ-

ными деталями, иногда вовсе перерабатывается и принимает, наконец, законченный вид.

У исполнителя этот процесс является не только поиском интеллектуальным — здесь работает не только память и воображение, но и поиском выразительных средств, т. е. действенным поиском. Варианты динамики, темпа, строение фраз, интонации, акценты, игра тембров, слово — все это требует своего нахождения для наиболее полного воплощения замысла. Поэтому аналитический период включает в себя многочисленные пробы исполнения, где певец отбирает нужное и отбрасывает ложное или менее характерное и наконец приходит к окончательному варианту. Но замысел исполнения и те образы, которые при этом возникают у творческого человека, меняются, в соответствии с этим поиск выразительных средств бывает бесконечным.

У творца поиск лучшего часто длится всю жизнь. Известно, например, что Ф. И. Шаляпин всю жизнь искал наиболее совершенного воплощения Мефистофеля в «Фаусте» Гуно и, хотя создал незабываемый образ, всегда был им неудовлетворен. Он признавался, что это одна из самых больших неудовлетворенностей в его жизни.

Творчество в вокальной педагогике

В разделе о связи техники и исполнительства мы уже коснулись того, как исполнитель отбирает технические приемы для воплощения своих художественных замыслов. Надо отметить только, что творчеству нельзя научить, можно лишь создать условия для его проявления. Творческий элемент у ученика педагог должен всегда воспитывать, относиться к нему с уважением, поддерживать его, никогда не подавлять, даже если молодой исполнитель еще весьма далек от верной интерпретации произведения. Это лучше, чем подсказ более верного решения образа.

Для педагога-вокалиста творческий подход связан с умением понять и раскрыть способности каждого ученика. Личный певческий опыт здесь недостаточен. Здесь нужны и глубокие разносторонние знания, и творческая интуиция. Интуиция — творческая догадка — также должна питаться накопленным опытом и знаниями. Для вокального педагога необходимо накопление как практического опыта работы с учениками, так и глубокая разносторонняя теоретическая подготовка, развитие наблюдательности, тонкого вокального слуха.

Г. Панофка — известный певец и педагог середины прошлого столетия, автор популярных и в наше время вокализов — пишет по этому поводу так: «Чему может научить педагог, который может лишь хорошо петь? — Только вкусу, стилю и фразировке». — И далее — «...Вполне очевидно, что для формирования и

развития голоса нужно знать многое другое, кроме пения... что более необходимо педагогу, чем красивый голос»[1].

Педагог, творчески относящийся к своему делу, постоянно занят в мыслях этой работой. Он анализирует недостатки учеников, ищет путей к их исправлению, подыскивает в уме те приемы, те упражнения, которые наиболее целесообразны для того или другого ученика и т. п. Вокальная педагогика должна быть всегда творческим трудом. По своей природе она требует творческого подхода к каждому ученику. Ведь каждый молодой певец — это индивидуальность как по своей физической, так и по нервно-психической конструкции. Понять ученика, суметь распознать его вокальные и исполнительские данные, воспитать из него артиста-певца — эта задача, требующая творческого отношения.

Педагоги-ремесленники — это те, кто без достаточно глубоких знаний заставляют всех учеников делать одно и то же, обычно то, что умеют делать сами. Метод в их руках превращается в догму. Одна и та же система прикладывается ко всем ученикам без достаточного учета их индивидуальностей. Приемы: открывай рот так-то, клади язык в такую-то позицию, держи гортань на том-то уровне, дыши только так, а не иначе и т. п., механически применяются ко всем ученикам. Педагоги-догматики лишены творческого начала. Они не любознательны, не интересуются наукой и не идут далее своего метода.

О вреде догматического подхода для вокального педагога и о необходимости творческого раскрытия индивидуальности каждого ученика Г. Панофка на первых же страницах своей книги «Искусство пения» пишет: «Я полагаю, что исключающая все другие мнения и, следовательно, педантическая (т. е. догматическая. — *Л. Д.*) система была бы... вредна... для педагога пения...» и далее — «Нужно было бы написать столько методик пения, сколько имеется учеников»... «от хорошего педагога пения требуется такая наблюдательность, интуиция, которые помогли бы ему раскрывать способности, характер учеников и путь, по которому надлежит повести каждого из них»[2].

ПСИХИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ЛИЧНОСТИ

Задатки и влияние среды на их развитие

Мы коротко коснулись ряда психических процессов, протекающих у человека в его деятельности. Теперь остановимся на тех психических свойствах личности, которые харак-

[1] L'arte del canto. Vademecum del cantante. Teoria e practica per tutte le voci de E. Panofca, op. 81, Milano, F. Lucca, 1853, p. 3.

[2] Там же, стр. 3.

теризуют каждого человека, на его интересах и склонностях, на его способностях, на его характере и темпераменте.

Каждый ученик несет в себе своеобразное сочетание интересов и склонностей, имеет различные способности, отличается своеобразным темпераментом и характером. Эти свойства составляют индивидуальность человека и вырабатываются в процессе жизни.

Все люди от природы родятся не одинаковыми. Они различны как по структуре своего тела, так и по протеканию физиологических процессов, а главное, они отличаются по структуре и особенностям функции нервной системы. Центральная нервная система, кора мозга имеет большие индивидуальные различия, а кроме того, она несет в себе следы опыта предшествующих поколений. Это служит основанием к тому, что разные виды деятельности у разных людей удаются по-разному. Эти врожденные различия людей по анатомо-физиологическим особенностям носят название задатков.

Однако, несмотря на эти природные различия людей, основным, определяющим фактором формирования качеств личности, является среда, в которой она формируется. Воздействия, которые переживает человек в течение своей жизни, формируют основные качества его личности. Его сознание, мировоззрение, являясь отражением общественного сознания, общественных идей, определяет его интересы, склонности и черты характера. Биографические данные часто дают нам ключ к пониманию того, почему ученик имеет те или иные черты характера, те или иные склонности, интересы и т. п. Воздействие среды, через которую он прошел, в частности влияние воспитания, обучения, подражания, имеют определяющее значение в формировании личности.

Интересы и склонности

Ученика приводит в класс интерес к музыке и пению, склонность заниматься именно ею, а не чем-либо другим. К. С. Станиславский говорил о людях «актерского склада», понимая под этим общую направленность личности заниматься этим видом деятельности. Когда нас что-либо глубоко и постоянно интересует, то в этом направлении постоянно сосредоточено наше внимание. Наличие стойкого, глубокого интереса к пению, склонность им заниматься — залог успеха в этом деле. Человек, который увлекается то одним, то другим, — разбрасывается. Для успеха в деятельности важна устойчивость интереса, своего рода одержимость, которая характерна для большинства крупных деятелей искусства.

Однако, разумеется, при наличии основного, главного инте-

реса важно интересоваться и другими областями деятельности. В широте интересов отражается содержательность психической жизни человека. Для большинства выдающихся людей характерны разносторонние интересы при одном, центральном, ведущем, составляющем как бы стержень всей жизни. Интересы толкают человека к познанию. Они обладают побудительной силой, заставляя человека действовать для удовлетворения своих интересов. Поэтому многие выдающиеся личности поражают нас своими многосторонними и глубокими знаниями.

Артист-певец не должен замыкаться только в рамки своей специальности. Бедность интересов показывает узость человека, ограниченность его внутренней жизни. Между тем для творческой деятельности необходима широта охвата жизненных явлений, полноценная внутренная жизнь и разносторонность интересов, объединенных одним, главным, центральным.

Глубокий устойчивый интерес толкает человека к познанию всего, что с ним связано, превращая часто жизнь таких людей в сплошной подвиг. Действительно, большие люди в науке и искусстве — это подвижники. Они умеют все подчинить главному интересу и активно действовать для его удовлетворения, поэтому они и не скучают. Для них дело и все связанное с ним полно неиссякаемого интереса.

Наличие глубокого устойчивого интереса — залог успеха как в вокальном исполнительстве, так и в вокальной педагогике. Для педагога, имеющего педагогический дар, голос — источник постоянного интереса. Все, что связано с голосом, с пением, с музыкой, со смежными специальностями, имеющими непосредственное отношение к искусству пения или к вокальной педагогике, вызывают у него неослабевающий интерес. Поэтому он с увлечением отдается педагогической деятельности, — в ней он находит удовлетворение своего интереса. Каждый новый ученик ставит перед ним новые задачи и побуждает к их творческому решению. Не имея такого интереса, — лучше не браться за эту трудную деятельность.

Способности и одаренность. Талант

Каждого ученика характеризует своеобразный комплекс способностей. Одни, имея отличные музыкальные способности, не имеют сценических или вокальных данных. У других, наоборот, отсутствуют музыкальные данные, а третьи сочетают в себе все, что надо для пения, и мы их называем одаренными. Одаренность — это своеобразное сочетание врожденных свойств-задатков, которые позволяют развиться всем способностям, нужным для любого вида деятельности.

Человек не рождается с готовыми способностями, но у разных людей имеются разные задатки. О способностях человека мы судим по тому, как ему удается та или иная деятельность. Способным к рисованию мы называем того ребенка, которому легко удается изобразить на бумаге предложенный предмет. Музыкально способны те, кто легко запомнит и воспроизводит мелодию, ритм, кто выразительно поет, играет. Для всякой деятельности надо иметь ряд способностей. Для певца кроме способностей чисто музыкальных надо иметь вокальные и сценические.

Певческий голос также является одной из способностей человека. Для того чтобы сделаться певцом, надо иметь определенные задатки к этому роду деятельности. Наличие певческого голоса предопределяется определенными задатками, в которые входит природная структура и особенности функции голосового аппарата, а также природные особенности нервной деятельности — системы управления певческой функцией. Способности развиваются в процессе деятельности, и иногда с очень раннего возраста. Поэтому детям стараются всегда давать возможность разнообразного проявления своих способностей. В играх, танцах, пении они находят ту почву, на которой способности имеют возможность проявиться и развиться. Однако наилучшее развитие способностей происходит в процессе обучения данной деятельности. Обучение способно их довести до высочайшей степени развития.

Общеизвестно значение раннего развития способностей. Когда, например, музыкант начинает заниматься с раннего детства, то музыкальные способности разворачиваются особенно полно. Когда нервная система очень чутка, когда организм еще формируется, целенаправленная тренировка вызывает не только образование новых связей и совершенствование нервных процессов в коре, но и анатомо-физиологические изменения в организме, благоприятствующие данному виду деятельности.

Для певцов, которые обычно начинают обучаться будучи взрослыми, — ситуация значительно менее благоприятная, чем для музыкантов других специальностей. Там имеется планомерное музыкальное развитие и постепенный рост техники — приобретение и укрепление необходимых движений, навыков начиная с детского возраста. Певец, даже если он имел возможность планомерного музыкального развития и имел выработанные автоматизмы в пении, например если он пел в хоре с детства, должен после мутации начинать как бы заново осваивать пение. Вся система его двигательных навыков претерпевает коренную ломку. В лучшем случае к началу обучения он имеет хорошо развитые музыкальные способности. В худшем — приходит и музыкально неподготовленным.

От способностей необходимо отличать навыки, умения, приобретенные ранее. Малоспособный, но

успевший приобрести необходимые навыки ученик может показаться с первого взгляда более одаренным, чем способный, но никогда не учившийся. Оценить способности можно лишь в процессе занятий и недостающее — развить. Нервная система отвечает на систематические целенаправленные воздействия развитием недостающих качеств. При той огромной любви к делу, которая характеризует всех талантливых людей, у них всегда развиваются те способности, которые прежде отставали.

«Талант развивается из чувства любви к делу, возможно даже, что талант, — в сущности его, — и есть только любовь к делу, к процессу работы», — несколько парадоксально утверждал А. М. Горький. Конечно, талант — это комплекс удивительно развитых способностей, нужных для творческой деятельности, и связан он с природными задатками и особенностями деятельности нервной системы. Однако слова Горького подчеркивают мысль, что развитие таланта определяется направленностью личности, работоспособностью, любовью к делу.

Художественный и мыслительный типы восприятия жизни

Способности находятся в прямой связи с типологическими особенностями нервной системы индивидуума. Люди, обладающие сильным типом нервной системы, обычно являются вообще способными людьми, так как у них хорошо и прочно образуются связи в нервной системе. Слабый тип может обладать хорошими способностями, но он легко утомим и для такой активной деятельности, как пение, мало подходящ.

И. П. Павлов выделил «художественный», «мыслительный» и смешанный типы нервной деятельности на основе преимущественного развития у того или иного человека первой и второй сигнальной системы. «Художественный» тип воспринимает явления жизни так, как они есть, непосредственно, в образной, чувственной форме. «Мыслители» больше познают действительность посредством абстрактного мышления. Они действуют логическими категориями, анализируют явления, сопоставляют, находят зависимость, выявляют причинно-следственные связи и т. п. Это тип восприятия жизни характерен для ученых, мыслителей.

Большинство людей сочетают оба эти типа достаточно гармонично. Для большинства крупных певцов было характерно непосредственное, чувственное восприятие действительности, т. е. «художественный» тип нервной деятельности. Таким типом отличались, например, Ф. И. Шаляпин, А. В. Неждановa, Н. А. Обухова, Э. Карузо. Все они были весьма впечатлительны, непосредственны, иногда даже наивны, отличались обостренной чувствительностью, воспринимая жизнь такою, как она есть. Это давало им огромный образный материал для творчества,

который затем отбирался, осмысливался при решении творческих исполнительских задач. В этом процессе, разумеется, уже участвует вторая сигнальная система, т. е. мышление.

Темперамент

Одним из основных свойств личности является ее темперамент. Темперамент человека выражается в быстроте и силе эмоциональных реакций, в общей подвижности, быстроте речи, мимике. Физиологическая сущность темперамента человека — это индивидуальность силы, подвижности и уравновешенности нервных процессов. Хотя эти качества нервной системы даны человеку от рождения, но они под влиянием среды значительно изменяются. Основные черты типа темпераментов были выделены еще в античное время.

Сангвиник — человек подвижный, с быстрой, яркой речью и быстрыми движениями, живо отзывающийся на различные явления, что всегда выражается во внешнем поведении. Сангвиник стремится к смене впечатлений, неудачи и неприятности не выбивают его из колеи, он их легко переживает.

Флегматик — человек спокойный, уравновешенный, невозмутимый, его трудно вывести из себя. Его стремления устойчивы, постоянны, настроение мало меняется, а чувства во вне проявляются мало.

Холерик — характеризуется большой страстностью к делу, которым занимается, быстротой реакций, порывистостью, неуравновешенностью. Его чувства загораются легко и ярко выражаются во внешних движениях. Он может быть вспыльчив, легко возбудим, резок, невыдержан. Настроение у холерика резко меняется.

Меланхолик внешне мало реагирует на окружающее, но внутренне раним, глубоко переживает все неудачи и трудности жизни. Его чувства глубоки, сильны, постоянны.

В жизни мы часто встречаем характерных представителей этих темпераментов, но еще чаще — людей со смешанными или неярко выраженными типами.

Несомненно, что эти темпераменты, кроме ярко выраженного меланхолического, встречаются и у певцов, и не служат препятствием к достижению профессионализма, к успешной деятельности. Обычно человек умеет сгладить мешающие профессии свойства своего темперамента. Каждый должен знать особенности своего темперамента, чтобы не дать проявиться тем качествам, которые мешают исполнительской деятельности. Меланхолик, вследствие сильной внутренней ранимости, малой активности и быстрой утомляемости, не подходит для певческой деятельности. Между прочим, замечено, что сангвинический и

холерический темпераменты чаще встречаются у высоких голосов, в частности у теноров. Наоборот, флегматический — больше характерен для баритонов и басов. Известно, что работа с тенорами — весьма трудна не только чисто вокально, но отчасти по свойствами их темперамента, часто неуравновешенного. Наоборот, басы — с флегматическим темпераментом — более удобный материал для педагогической работы. Они легко выдерживают длительный напряженный урок, спокойны, невозмутимы, что помогает успешному формированию навыков.

Как для педагога, так и для ученика — необходимо добиваться умения владеть своим темпераментом. Педагог обязан воздействовать на ученика, воспитывать его, указывая на недостатки его темперамента и заставляя бороться с ними. Сам педагог должен всегда следить за собой, проявляя большую выдержку, спокойствие, не позволяя себе ярких эмоциональных вспышек, резкости, ярких проявлений во вне своих чувств. Даже если он огорчен, расстроен уроком, он не должен этого показывать ученику, всегда настраивая его оптимистически, подбадривая и поднимая тонус. Плохое настроение, уныние, вялость и озабоченность — все это не должно иметь места на уроке. Во всяком случае это не должно выражаться педагогом и ощущаться учеником.

Горячность педагога также не создает условия для успешного развития навыков. Излишне темпераментный педагог настолько довлеет над учеником, настолько «забивает» его замечаниями, так «дергает», что ученик перестает нормально воспринимать и контролировать свои действия. Ведя урок на достаточно хорошем эмоциональном тонусе, надо следить за тем, чтобы эмоциональность не перехлестывала через край, надо сдерживать себя, приучая к спокойствию и выдержке. Надо помнить, что волевой человек — хозяин своего настроения и своего темперамента.

Характер

В процессе педагогической деятельности педагогу приходится сталкиваться с весьма разнообразными характерами учеников. Из практики известно, что успех или неуспех педагогической деятельности в значительной мере зависит от характера ученика и педагога. Успех в вокально-педагогической работе зиждется на хорошем рабочем и человеческом контакте между учеником и педагогом, а это в свою очередь имеет прямое отношение к их характерам. Поэтому ознакомление с этими психологическими понятиями важно и для ученика и для педагога.

О характере человека мы судим по его действиям и поступкам. С другой стороны, зная характер человека, мы можем

заранее предугадать, как он поступит в той или иной жизненной ситуации. Следовательно под характером следует понимать сочетание тех основных, стержневых качеств человека, которые определяют его отношение к действительности и в соответствии с этим — его поведение. Эти основные, стержневые качества личности называются чертами характера.

Характер, с одной стороны, связан с темпераментом, с типом нервной деятельности, с другой — определяется особенностями других сторон психической жизни человека. Темперамент всегда своеобразно окрашивает проявление характера. В зависимости от темперамента одна и та же черта характера будет проявляться и вырабатываться по-разному. Однако сам темперамент не остается неизменным качеством личности. Человек с выраженным сильным характером способен сгладить отрицательные проявления своего темперамента и компенсировать недостающие. Природные свойства нервной системы, изменяющиеся под влиянием характера и влияющие сами на проявление тех или иных черт характера в процессе жизни, входят органически в тот своеобразный «сплав» основных свойств личности, которые составляют характер человека.

Характер и среда

Характер человека, хотя и включает в себя данные от природы особенности высшей нервной деятельности, ее тип, но определяется теми воздействиями, которые человек испытывал в течение своей жизни. Среда воспитывает человека, развивает все его психические качества, формирует его мировоззрение и, следовательно, определяет его действия и поступки.

Чертами характера могут быть различные психические свойства человека, связанные и с познавательной, и с эмоциональной, и с волевой сферами. Различные свойства человека становятся чертами характера тогда, когда они определяют поведение человека в целом. Все люди могут наблюдать, но наблюдательность может быть чертой характера, все могут быть внимательными, но внимательность может определить данную личность вообще, все в жизни проявляют волю, но не каждый человек — это волевой человек. Есть черты характера более сложные, чем те, которые приведены выше, например чуткость, коллективизм, добросовестность и т. п.

Какие психические качества сделаются чертами характера данного индивидуума, целиком зависит от воспитания в широком смысле слова, т. е. от воздействий, которые претерпевает человек в процессе жизни.

Поскольку в обществе складываются разные, но определенные для данного этапа его развития взаимоотношения между классами, то в соответствии с этим складывается и мировоззрение представителей того или иного класса. Это мировоззрение и типичные обстоятельства жизни определяют проявление определенных, типичных черт характера. Характер Онегина или Печорина — типичный для человека того века — становится понятным при рассмотрении общественно-исторических условий, его породивших.

В наш век построения коммунистического общества, век высокой идейности, преданности делу коммунизма, также формируются типические черты характера, свойственные новому, передовому человеку социалистического общества.

Такие черты, как патриотизм, как коллективизм, идейность и целеустремленность, сознание долга и ответственности перед коллективом, коммунистическое отношение к труду, гуманизм, скромность, мужество и др., — все это качества, присущие передовым советским людям.

Воспитание характера

В ученике, несомненно, следует поддерживать и развивать начатки этих качеств, а также бороться с теми, которые мешают ему быть человеком, целиком отвечающим идеалу современного человека — строителя коммунизма. Такие качества, как эгоизм, нежелание считаться с коллективом, как зазнайство, премьерство, безответственное отношение к делу и т. п., не должны оставаться без решительной критики, дружного отпора со стороны педагога и коллектива.

На педагоге по специальности лежит особенно большая ответственность за моральный облик ученика и воспитание его характера, так как в учебном заведении педагог общается с ним почти ежедневно и является в высшей степени авторитетным. Этот авторитет надо использовать для воспитания характера ученика. Ученик должен выработать в себе те качества характера, которые характеризуют лучших советских людей и которые необходимы ему для профессиональной деятельности. Личный пример педагога может здесь оказать весьма большое влияние.

Когда мы говорим о характере, то подразумеваем наличие ярко выраженных черт его. Если стойких черт нет, нет внутренней определенности и поведение человека зависит от того, как его настроят сегодня, мы называем его «бесхарактерным». Твердость и ясность характера определяется мировоззрением и убеждениями человека. Без ясного мировоззрения и твердых убеждений не следует ожидать твердого, определенного характера. Между тем определенность и ясная направленность

характера весьма важна для успеха в любом деле, в том числе и в вокальном искусстве. Особенно важно, если характер ученика отличается цельностью, т. е. когда его мысли и поступки едины, когда в нем нет противоречий. Такие ученики, монолитные и цельные, особенно хорошо развиваются и легче преодолевают трудности, связанные с обучением. Ученики, разбросанные, противоречивые, мечущиеся, у которых имеется разлад между тем, что они хотят и что делают, которые хотят одного, но в силу тех или иных мотивов делают другое или хотят совместить в своей деятельности несовместимое — трудны для воспитания. Их развитие, в силу внутренних конфликтов, часто сопряжено со срывами, они не могут быть устойчиво целенаправленными, без чего трудно ожидать планомерного развития певца.

Классификация черт характера

Среди черт, которые свойственны характеру, психологи выделяют две группы, связанные одна с общей направленностью личности и другая с умением воплощать или осуществлять свои намерения, т. е. с волей человека. Последние черты, в зависимости от их развития, дают возможность говорить о волевом или слабовольном характере.

Черты характера, в которых выражается направленность личности, многочисленны. Обычно среди них выделяют группу черт, в которых выражается отношение к другим людям и обществу, таких, как коллективизм, эгоизм, гуманность, чуткость, откровенность, замкнутость, общительность и т. п.; черты, в которых отражается отношение к труду: настойчивость, трудолюбие, добросовестность, аккуратность и т. п.; черты, в которых выражается отношение человека к самому себе: скромность, зазнайство, эгоцентризм, застенчивость, самомнение, обидчивость и т. п.

Все эти черты взаимосвязаны друг с другом, образуя своеобразный сплав качеств, составляющих общую направленность личности. Если человек самовлюблен и эгоистичен (отношение к себе), то трудно от него ожидать чуткости, коллективизма (отношения к другим людям), трудно ожидать и добросовестности в отношении к труду, так как эгоист будет пытаться переложить тяжесть труда на других и т. п.

Высокие и благородные цели, связанные с мировоззрением человека, вызывают к жизни лучшие черты характера, и среди них те волевые черты, которые определяют реализацию этих целей.

Для успеха в вокальной педагогике большое значение имеет развитие в ученике тех положительных качеств, которые свя-

заны с его отношением к труду, а также наличие волевых черт характера. Добросовестность, трудолюбие, аккуратность, инициативность — важнейшие качества личности, способствующие успешной работе. Скромность и высокая требовательность к себе — залог хороших успехов.

Среди волевых качеств характера, под которыми понимается умение действовать в направлении поставленной цели, преодолевания всех трудностей и препятствий, стоящих на пути, следует назвать такие, как: целеустремленность и настойчивость, выдержка и самообладание, смелость и решительность, самостоятельность и дисциплинированность.

Крупные певцы — всегда волевые люди. Они характеризуются большой целеустремленностью. Ради поставленной цели волевой человек действует планомерно и неуклонно, подчиняя ей все остальное. В нужные моменты он проявляет решительность, действует устойчиво и без промедления, без колебаний и сомнений. Свои решения волевой человек проводит настойчиво, доводя их до конца. Настойчивость чрезвычайно важное качество для обучающихся пению, без нее трудно рассчитывать на успех. Весьма существенным качеством является самостоятельность, т. е. способность действовать согласно своим убеждениям. Самостоятельного человека трудно склонить к тому, что противоречит его убеждениям. «Коридорные» разговоры, столь частые в певческой практике, деморализуют слабовольных, малосамостоятельных учеников. Такие ученики легко поддаются советам даже мало компетентных людей, их легко убедить, переубедить. В таких людях нет критического отношения к советам, они не пытаются им противостоять. Между тем в певческом деле необходима большая устойчивость во взглядах и умение противостоять различным влияниям, если они не убедительны. Критическое отношение к чужому мнению и твердость, самостоятельность — очень нужные качества ученика. Не меньшее значение имеет выдержка, самообладание и дисциплина. Уметь удержать себя от того, что еще трудно, не разрешается педагогом, уметь противостоять своему желанию — важнейшее волевое качество, *необходимое для* успеха. Каждый ученик должен приучать себя к дисциплине еще на школьной скамье. Недисциплинированный артист — явление недопустимое.

Для того чтобы развить в себе эти черты характера, надо действовать в соответствии с ними. Чтобы развить в себе настойчивость или решительность, надо приучать себя к постоянным настойчивым и решительным действиям. Эти волевые качества не только проявляются в деятельности, но и формируются в ней.

Характер всегда в руках самого человека. Он *целиком зависит* от воспитания и самовоспитания. Нельзя ссы-

латься на отрицательные черты своего характера как на непреодолимые, прирожденные качества. Характер целиком воспитуем, и каждый человек ответственен за него.

Заключение

Психология — наука о субъективном мире человека. Все ученики — индивидуальны по своему психологическому комплексу, который определяет успех в вокальном искусстве. Педагог должен быть психологом, должен воспитывать нужные для советского певца качества личности ученика. Внутренний мир принято делить на познавательную, эмоциональную и волевую сферы. Познание начинается с ощущения — простейшего психического процесса, который отражает в нашем сознании отдельные свойства явлений и предметов. На основе различных ощущений предметы и явления воспринимаются сознанием в виде целостного образа. В восприятии участвует и мышление, выделяя нужные части, сопоставляя, сравнивая воспринимаемое с прошлым опытом. В процессе деятельности развиваются специализированные восприятия, к которым у певца надо отнести чувство звука, чувство опоры. Педагог и ученик должны развивать в себе наблюдательность, в процессе развития голоса и творческой деятельности. Умение быть внимательным, не позволять сознанию отвлекаться от объекта внимания — залог успешного освоения любой деятельности. Надо тренировать внимание, заставляя его произвольно сосредоточиваться. Певец, исполняя, должен распределять свое внимание между многими объектами, оставляя в центре внимания творческую задачу. Для певческой деятельности необходима хорошая память, так как певцу надо держать в памяти большой репертуар, все техническое умение, нужные певческие ощущения. Надо развивать свою память, заставляя себя постоянно запоминать, удерживать в памяти, воспроизводить запоминаемое. Следует логически связывать запоминаемый материал, повторять его, распределяя повторение во времени. Знать материал — это значит верно его воспроизводить. Для артистической деятельности, как и для вокальной педагогики, необходимо воображение. Творчество основано на развитии фантазии. Певец должен постоянно обогащаться материалом для развития фантазии, будить свое воображение. Вокальный педагог должен представлять себе, как будет происходить развитие ученика, воображать его будущий голос и т. п. Развитию творческого воображения надо постоянно уделять внимание в занятиях с учеником. Чувства — это переживания своего отношения к явлениям действительности. Музыка хорошо передает эти переживания, потому и говорят, что она является языком чувств. Важно вызывать у себя положительные эмоции — они улучшают выполнение деятельности.

Урок надо вести так, чтобы у ученика возникали положительные эмоции. Когда деятельность начинает вызывать у нас отрицательные эмоции, мы стараемся ее избегать. Эмоциональность учеников бывает различной, и это надо учитывать в педагогическом процессе. Исполнение должно всегда быть окрашено яркой эмоциональностью, поэтому необходимо развивать эмоциональность малоэмоциональных учеников. Каждый певец должен развивать память на эмоции. При исполнении, однако, нельзя использовать натуральные эмоции, они должны подаваться в художественной форме. Богатство чувств необходимо для полноценной внутренней жизни человека. Настроение — это эмоциональное состояние, которое характеризуется длительностью и небольшой силой эмоций. Человек должен быть хозяином своего настроения, это в его власти. Надо знать свои особенности и так строить жизнь, чтобы всегда сохранять хорошее настроение.

Воля — умение планомерно действовать для достижения поставленных себе целей — определяет успех в любом деле. Волевой человек умеет преодолевать все препятствия на пути к цели. Для выполнения волевого акта цель должна быть ясно осознана и определяться необходимыми, жизненно важными мотивами. Для обучения пению, как и для певческой деятельности, необходима большая воля. Без нее не следует пытаться стать певцом. Волю можно выработать, постоянно тренируя ее, не отступая от выполнения поставленных себе целей.

Всякая деятельность предполагает владение техникой. Только тогда техника не отвлекает внимание и оно может быть сосредоточено на выполнении творческих задач. Творческая деятельность никогда не автоматизируется, подобно ее техническим компонентам. Творчество — это преодоление всяких штампов, это создание новых общественно ценных продуктов. Артист-ремесленник использует готовые штампы исполнения, артист-художник, творец, создает новые убедительные образы. Творческая деятельность всегда предполагает собирание материала, — подготовительный период для творчества, большой труд и как его результат — вдохновение — особо активное состояние организма, целиком погруженного в творчество. Большую роль в творческой деятельности играет мировоззрение человека, определяющее направление творчества. Творческое отношение к вокально-педагогическому процессу — это учет своеобразия каждого ученика, это преломление своих педагогических принципов через призму особенностей учеников.

Личность определяют такие качества, как интересы и склонности, способности и одаренность, темперамент и характер. Все эти качества, в основном, зависят от среды, в которой развивается человек. Устойчивый, глубокий интерес к пению и склонность заниматься им — важные предпосылки для успеха в преодолении трудностей обучения. В интересах отражается

внутреннее богатство мира человека. Наличие центрального интереса не исключает широты и разносторонности интересов большого художника. Для истинного педагога голос полон неиссякаемого интереса. Педагог все время занят решением творческих задач и чувствует большое удовлетворение, когда удается их решить. Способным к какой-либо деятельности мы называем человека, у которого она удается легче, чем у других. Люди рождаются не со способностями, а лишь с их задатками. Сами же способности формируются только в процессе деятельности. Чтобы способность к деятельности проявилась, надо ею заниматься. Способности лучше всего развиваются планомерно и с детства. Однако певческая способность у мужчин, в силу мутации, не имеет этой возможности. Человека, одаренного всеми необходимыми способностями для данного вида деятельности, мы называем талантливым. Большинство людей сочетают в себе способности «художников» и «мыслителей», как их назвал Павлов. Все же выдающиеся певцы, как правило, обладали «художественным» типом нервной системы, воспринимая жизнь целостно, непосредственно.

Темперамент — одно из основных свойств личности. Сам певец, как и его педагог, должен учитывать свойства темперамента, знать их и работать в направлении сглаживания мешающих профессиональной деятельности качеств. Характер — сочетание стержневых качеств личности — во многом определяет успешность обучения и творческой деятельности. Контакт между педагогом и учеником, главным образом зависит от их характеров. Характер — результат воспитания. Педагог должен воспитывать характер ученика, вырабатывая в нем нужные для певческой деятельности качества. Чертами характера могут стать различные психические качества человека. Определяясь средой, характер зависит от эпохи, в которой живет человек. Советский строй вырабатывает качества, характерные для советского человека. Твердость характера связана с твердостью убеждений. Человек сам ответственен за свой характер, в нем нет прирожденных отрицательных качеств, и человек всегда может себя перевоспитать.

Глава третья

РАБОТА ГОЛОСОВОГО АППАРАТА В ПЕНИИ

1. ДЫХАНИЕ

Взаимосвязь дыхания с другими частями голосового аппарата

Начиная рассмотрение вопроса дыхания в образовании певческого звука, мы прежде всего хотим отметить, что работа дыхательного аппарата во время речевой и певческой фонации тесно связана с работой гортани и артикуляционного аппарата, что изолированное рассмотрение работы дыхательного аппарата в пении в значительной мере условно. Голосовой аппарат работает как единое взаимосвязанное целое. Все его основные части: дыхание, гортань и артикуляционный аппарат (ротоглоточный канал, или надставная трубка) — в процессе осуществления вокальной функции взаимовлияют друг на друга.

Однако для того, чтобы понять, как работает это взаимосвязанное целое, надо рассмотреть порознь функцию отдельных его отделов. Мы начинаем рассмотрение работы голосового аппарата с функции дыхания не потому, что придаем ей большее значение по сравнению с другими отделами голосовых органов, а скорее по традиции. Пытаться выделить функцию одной части голосового аппарата как основную и рассматривать остальные отделы его как второстепенные — принципиально неверно. Певческий звук может сформироваться только тогда, когда все части голосового аппарата функционируют полноценно и координированно.

В работе голосового аппарата можно различить две функции: функцию образования звука голоса, выполняемую комплексом, — гортань-дыхание, и функцию трансформации этого звука, выполняемую артикуляционным аппаратом.

Гортань и дыхание в результате своей работы образуют звук певческого голоса, звук определенной высоты, силы и, частично, тембра. Здесь родятся основные отличительные качества певческого голоса, его вибрато, его металлический, звонкий оттенок — высокая певческая форманта.

Основной функцией вышележащих артикуляционных органов, так называемой надставной трубки (ротоглоточного канала), является формирование из этого первоначального зву-

ка гортани звуков речи — гласных и согласных, а также выведение звуковой энергии в наружное пространство и создание определенной степени импеданса системе гортань — дыхание.

Функция гортани и функция дыхания настолько тесно связаны между собой в процессе образования звука, что мы не мыслим себе рассмотрение одной из них без учета другой. Ведь затвором, препятствующим свободному вытеканию дыхания в процессе звукообразования, является голосовая щель. В колебаниях же голосовых связок во время образования звука непременно участвует дыхательная струя. Поэтому, говоря о работе дыхания в пении, мы всегда будем при этом подразумевать и работу гортани, так же как, говоря о работе гортани в пении, будем думать о взаимосвязанной с ней работе дыхания.

Визуальные наблюдения за дыханием в пении и мнения педагогов и певцов о роли дыхания

Если внимательно присмотреться к тому, как пользуются своим дыханием выдающиеся профессиональные певцы, то можно отметить удивительное разнообразие видимых дыхательных движений. Таким же разнообразием отличаются субъективные ощущения, сопровождающие работу дыхания и мнения певцов о технике и роли дыхания в пении.

Есть певцы и певицы, у которых набор дыхания происходит совершенно незаметно, их грудь не показывает никаких видимых движений. К таким певцам принадлежала, например, Ева Бандровска-Турска. У других певцов и певиц грудная клетка весьма ощутимо включена в работу, ее движения ясно видны глазом. Некоторые певицы настолько полно используют движения грудной клетки, что можно заметить поднятие ее верхней части в области ключиц. Такое полное использование грудного дыхания мы могли видеть у знаменитой американской певицы Матильды Доббс, у одной из лучших советских лирико-колоратурных сопрано — Гоар Гаспарян, у выдающейся певицы театра Ла Скала Ренаты Скотто и лауреата конкурса им. Чайковского В. Тэйлор. Полным грудным дыханием пользовалась замечательная певица Н. А. Обухова. Таким образом, в отношении включения в работу дыхания грудной клетки во время пения можно отметить большое разнообразие у певцов, квалификация которых не вызывает сомнения.

Легко заметить, что и в отношении количества набираемого дыхания для пения у различных пеьцов дело обстоит по-разному. Некоторые в пении умеют обходиться весьма скромным количеством дыхания, и со стороны их дыхательных органов не наблюдается особой активности, напряжения. У других, наоборот, наблюдается большая активность дыхания,

стремление хорошо наполнить воздухом всю дыхательную систему. К последним можно отнести, например, известную канадскую певицу Луиз Маршалл или ученицу, которую знаменитая Тоти даль Монте привозила в Москву. При пении этих певиц, видно, что они стоят как бы «надутые», «наполненные до краев» дыханием.

Если поговорить с различными певцами о дыхании в пении, то также можно обнаружить различное отношение как к проблеме дыхания вообще, так и в отношении типа и количества дыхания нужного для пения.

Занимаясь рентгенологическим исследованием работы голосового аппарата у певцов, мы не только ограничиваемся снимками, но производим запись музыкальной биографии певца, отмечая все моменты технологии их пения. Расспрашивая певцов высшей квалификации об их отношении к проблеме дыхания в целом, нам пришлось выслушать весьма противоречивые суждения. С этим же мы встретились, интервьюируя солистов театра Ла Скала.

Конечно, все певцы признавали необходимость дыхания в пении, умения его распределять на музыкальной фразе и т. п. Но у одних было представление о дыхании как о ведущем факторе процесса звукообразования, а другие не придавали ему такого значения.

Можно привести для иллюстрации мнения двух певцов, известных отечественных артистов, являющихся гордостью нашей страны, с большим успехом выступавших и за рубежом.

На поставленный вопрос об отношении к дыханию первая из них, заслуженная артистка Н., ответила, что дыхание является для нее основным в процессе образования певческого голоса и в звуковедении. От того, как набрать дыхание, куда его набрать, как задержать и как расходовать, зависят, по ее мнению, все основные качества звука. Очевидно, у нее основным внутренним контролером правильности формирования певческого звука является дыхание (не считая, разумеется, всегда присутствующего слухового контроля).

Второй певец, народный артист СССР М., на этот же вопрос ответил, что, собственно, никогда об этом серьезно не задумывался. «Дышу, вероятно, как в речи, только беру побольше, когда большая фраза». Очевидно, в этом случае для певца определяющим в управлении певческим голосообразованием является не дыхание, а другие внутренние певческие ощущения, посредством которых он осуществляет контроль.

Итальянские певцы дали тоже противоречивые суждения о дыхании. Джульетта Семионато по поводу дыхания в пении говорит так: «... в своем пении я всегда следовала и следую принципу естественности, натуральности. Это относится и к вопросу о дыхании. Я считаю, что для пения нельзя делать ничего искусственного, специального. Нельзя прививать никаких

специальных способов дыхания, надо только следовать природе, естественности. Я могу сказать только, что дышу в пении также натурально, как и в речи».

Обратное мнение по вопросу дыхания высказал Сесто Брускантини: «Пение это вовсе не натуральная вещь, как многие думают. Это все очень искусственно, найдено, приспособлено, развито... Только настоящая учеба вырабатывает определенные привычки, навыки пения... только когда меня научили пользоваться дыханием, я моментально почувствовал облегчение».

Эти высказывания лишний раз убеждают, что голосовая функция может быть организована как посредством работы над дыханием, так и иным путем, без специальной фиксации внимания на дыхательных движениях.

Различное отношение к вопросу дыхания, естественно, переходит и в классы пения, когда певцы начинают преподавать.

Большинство современных педагогов уделяет должное внимание дыханию, но все же отношение к дыханию различных педагогов, как правило, разное. В одних классах обучение пению начинается с показа правильного певческого дыхания, в других классах педагог ничего не говорит о дыхании, если не видит грубых ошибок (перебора дыхания, поднятия плеч во время вдоха, запирания дыхания). Один очень квалифицированный педагог на наш вопрос о его отношении к дыханию в процессе преподавания пения сообщил, что вначале он предпочитает вовсе ничего не говорить о дыхании и на более поздних этапах его указания в отношении дыхания весьма скромны. По его мнению, дыхание само организуется по мере формирования певческого звука. Оно не требует к себе привлечения особого внимания со стороны ученика.

Но и среди тех, кто требует особого внимания к дыханию в процессе обучения, тоже нет единодушия по вопросу о количестве дыхания, которое следует набирать, и о типе дыхания, которым следует пользоваться.

Некоторые педагоги не считают нужным специально набирать дыхание для пения, а предлагают лишь хорошо выдохнуть перед вдохом. При этом дыхание само войдет в легкие в том количестве, которое нужно. Они приучают пользоваться весьма скромным количеством дыхания.

Но в классе известной певицы Большого театра, народной артистки РСФСР К., мы услышали, что нужно брать много дыхания и активно его удерживать, опирать. И на вопрос — не много ли ее ученики берут дыхания, получили ответ, что дыхание не может быть лишним.

Что касается типов певческого дыхания, то и здесь мы сталкиваемся с разнообразием мнений. Одни считают, что во время пения грудь должна быть поднята, хорошо развернута, а живот втянут; другие говорят, что вдохнуть надо вниз,

в живот, но потом перевести дыхание в грудь, а живот подобрать; третьи рекомендуют делать вдох в бока; четвертые — в спину, пятые — только в живот, выключая грудь из движения, шестые — пользоваться только нижнебрюшным дыханием, а иные говорят о необходимости дышать тазовой диафрагмой.

Этот разнобой нашел свое отражение и в вокально-педагогической литературе. Приведем несколько мнений различных крупных педагогов, авторов книг по пению: К. Кржижановский считал, что правильным дыханием может быть только грудное и указывал, что именно этим дыханием пользовались все великие певцы; И. Прянишников считал, что правильное дыхание может быть только диафрагматическим; С. М. Сонки писал, что чисто диафрагматический тип дыхания для пения неприменим и единственно верным дыханием, которое должно быть усвоено всеми певцами, является нижнереберно-диафрагматическое; О. Сефферн находил, что диафрагматический тип дыхания, как и дыхание боковое и ключичное, к пению не применимы. Певцу надо пользоваться особым искусственным, глубоким, брюшным дыханием. Этот способ он считал самым основательным и целесообразным.

Мы специально привели эти высказывания педагогов первой четверти XX века, чтобы показать, как они, почти в ультимативной форме, требуют определенного типа дыхания, причем этот тип у них вариирует от чисто грудного — верхнего, до глубокого нижнего, брюшного. Современные педагоги обычно не столь ультимативны в своих суждениях, хотя и у них остается разнобой в отношении рекомендации целесообразного типа дыхания.

И. И. Левидов так описывает отношение итальянских педагогов первой четверти XX века к вопросу о дыхании: «В Италии преподаватели пения относятся к вопросу о специальной выработке дыхания достаточно индифферентно. Только в самом начале обучения в течение одного или двух уроков maestri объясняют ученикам те или иные основы дыхания, знание которых они считают для них необходимым (эти объяснения даются преимущественно в плане анатомо-физиологического разбора дыхательного аппарата) а в дальнейшем почти уже не говорят с ними о дыхании.

На вопрос о том, какой «тип» дыхания надо считать наилучшим, maestri, обычно ограничиваются ответом: «respirate bene» («Дышите хорошо») Броджи (Broggi), знаменитый певец и педагог, у которого я учился в Милане, высказывался о дыхании следующим образом: «Пойте хорошо, а дышите так, как это вам удобно»[1].

---

[1] И. Левидов. Певческий голос в здоровом и больном состоянии. М.—Л., «Искусство», 1939, стр. 146.

Спорным выглядит и вопрос целесообразности применения изолированных упражнений в дыхании, без певческого звука. Есть педагоги, считающие необходимым для развития певческого дыхания употреблять специальную систему упражнений дыхательных органов, состоящую из медленного набора воздуха, задержки его в течение возможно долгого времени в легких и медленного выдоха. Такие беззвуковые упражнения, по их мнению, ведут к развитию большого певческого дыхания. О таких беззвуковых упражнениях в дыхании пишут в своих книгах П. Органов, О. Лобанова, О. Сеффери. Г. Алчевский составил целую систему таблиц дыхания, рассчитанную на постепенное увеличение продолжительности вдоха, выдоха, задержки дыхания. Изолированными упражнениями в дыхании без звука занимался со своими учениками народный артист СССР С. И. Мигай. Однако большинство педагогов считают эти упражнения для развития дыхания совсем малоцелесообразными.

Мы привели довольно много высказываний, освещающих различные мнения по вопросам значения дыхания для фонации, целесообразным типам дыхания по отношению к развитию певческого дыхания у молодых певцов. Мы не стремились специально обнажить те противоречия, которые имеются по данному вопросу, — нашей задачей было только объективное описание того, с чем сталкиваются педагоги и ученики. То, что нами описано, — это действительность без прикрас, это то разнообразие мнений, которое волнует, смущает учащихся, заставляя малоустойчивых пробовать самые различные приемы, взятые из книжек или советов «друзей». Весьма часто это приводит к нарушению нормального процесса развития голоса, а иногда подрывает веру в правильность метода педагога.

Студент, не получающий от педагога указаний по развитию дыхания, бывает обеспокоен этим обстоятельством, так как часто педагоги других классов уделяют дыханию основное внимание. Отсюда рождается желание попробовать и то, чему учат в соседнем классе. Как правило, это вредно отзывается на развитии голоса следующего по совершенно иной методе. Влияние «советов друзей», так часто сбивающиее, можно в значительной мере парализовать, если студент ясно представляет механизм работы дыхания в процессе певческой фонации и ту логику, те пути, которыми идут к единой цели различные педагоги.

Мы думаем, что приобретение знаний в области теории голосообразования здесь может принести большую пользу.

Для того, чтобы сделать обоснованный вывод о роли дыхания в пении, мы предлагаем совершить небольшой экскурс в прошлое вокального искусства, а затем познакомиться с теми данными, которые добыты наукой о роли дыхания в пении.

Некоторые исторические данные о дыхании при пении

В итальянском вокальном искусстве XVII и XVIII веков, в так называемой старой итальянской школе, дыханию в пении уделялось большое внимание. В трудах знаменитых педагогов великой болонской школы П. Този и Д. Манчини, подробно излагающих основные принципы хорошего стиля исполнения, имеются и технологические указания по ряду вопросов, в частности по дыханию. Они сводятся к требованию не переполнять дыханием легкие, весьма экономно тратить дыхание, никогда не оставаться без запаса дыхания и искусно его набирать. В эту эпоху блестящего расцвета bel canto, когда мастерство певца определялось техникой его рулад, трелей, пассажей и каденций, вариируемых от спектакля к спектаклю, певцы изумляли слушателей исключительно долгим певческим дыханием. Владение техникой дыхания, как и техникой голоса в целом, было достойно удивления.

Так, например, были певцы, которые могли петь на одном дыхании двухоктавную хроматическую гамму с трелью на каждой ноте. Трель — это важнейшее колоратурное украшение — была развита настолько, что певцы умели делать восемь ее видов. Певцы забрасывали слушателя фейерверком технических пассажей, рулад и каденций большого разнообразия и сложности. Известен факт, что кастрат Фаринелли соревновался в силе и длительности звука с трубой.

Если П. Този и Д. Манчини не указывают типа дыхания певцов, то Манштейн, последователь этой школы, совершенно определенно описывает тип дыхания, которым пользовались в то время певцы.

«Вдох, — пишет он, — должен производиться без толчков и без раздутия живота, только одна грудь должна подниматься...» Далее Манштейн опять указывает, что «...при пении живот должен быть втянут, а грудь должна подниматься и опускаться незаметно, чтобы набранного воздуха хватило на возможно долгое время»[1].

Таким образом, мы видим, что тип дыхания, которым пользовались в старой итальянской школе пения, был трудным. Вся эта поражающая нас техника владения голосом строилась на этом *грудном типе* певческого дыхания. Грудной тип создавал возможности для длительного дыхания, при умении его сберегать.

О сбережении дыхания в старой итальянской школе говорилось много, и, между прочим, именно педагоги старой итальянской школы первые экспериментально доказали, что при правильном звукообразовании дыхание в пении тратится весьма

[1] В. Багадуров. Очерки по истории вокальной методологии, часть I, М., Музгиз, 1929, стр. 130.

мало, а при неправильном — оно утекает легко. Они доказали это поднося зажженную свечку ко рту поющего певца. Если пламя свечи во время пения не колебалось — то звукообразование было правильным, так как дыхание шло весьма экономно и плавно, если пламя свечи сильно колебалось, значит дыхание утекало, шло толчками.

Если сравнить отношение к дыханию педагогов и певцов второй половины XIX века, так называемой новой итальянской школы пения, то мы найдем существенное различие со старой итальянской школой. Умеренный набор воздуха сменяется более полным вдохом, а тип дыхания становится более низким.

Знаменитый педагог новой итальянской школы пения Ф. Ламперти, воспитавший плеяду замечательных певцов и оказавший влияние своими методическими принципами на целое поколение певцов и педагогов, говорил, что «школа пения есть школа дыхания». Ему принадлежит этот афоризм, который живет и до настоящего времени. Придавая такое исключительное значение певческому дыханию, он подробно описал, как его брать и расходовать. Для правильного набора дыхания он рекомендовал скрестить руки на спине, развернуть грудь, выставить одну ногу вперед, медленно вдохнуть через нос, набирая при этом полное дыхание. «Во время пения, — пишет он, — нужно незаметно опускать плечи, расширять грудобрюшную преграду и мускулы живота...»[1] Здесь мы имеем уже четкое описание грудодиафрагматического типа дыхания и указание на то, что это следует вместо умеренного вдоха грудного типа в старой итальянской школе.

Этот тип более низкого дыхания характерен для вокальной техники всех национальных школ начиная с середины прошлого столетия. Переход от грудного типа к грудодиафрагматическому происходит примерно в середине XIX века. Так, в первом издании знаменитого трактата Мануэля Гарсиа (сына) «Полная школа пения». (1847) еще говорится о необходимости пользоваться грудным типом дыхания, между тем как во втором издании 1856 года уже описан грудодиафрагматический тип.

Основной причиной перехода к грудодиафрагматическому типу дыхания явился иной характер голоса, которым стали пользоваться после реформы Ж. Дюпре.

В век колоратуры перед певцом не стояла задача иметь голос большой силы, способный к передаче драматизма, голос, имеющий мощное звучание верхнего отрезка диапазона. Критерием профессионализма были прежде всего легкость, изящество, техническое совершенство, владение всеми видами колоратурной техники, умение импровизировать, украшать мелодию композитора. Это соответствовало и музыке, которую приходилось

[1] В. Багадуров. Указ. изд., часть II, стр. 153.

исполнять, и самому стилю исполнения. Он был скорее камерным, в нашем понимании этого слова, чем оперным. Небольшой состав оркестра, сравнительно небольшие театральные помещения, как и тесситура и диапазон исполнявшихся партий, их скромная насыщенность драматическими ситуациями вполне удовлетворялись перечисленными качествами голоса. У мужчин тесситура не выходила за пределы натурального грудного регистра, а выше переходных нот в пассажах употреблялся фальцет. Принципом использования всего объема диапазона голоса было «чем выше идешь, тем тише пой».

Большая французская опера Галеви, Мейербера и вокальный стиль опер Верди предъявили новые требования к певцам. Тесситура партий повысилась. В связи с большей драматизацией музыки кульминации партий перенеслись на верхний отрезок диапазона голоса, усилился состав оркестра и повысилась плотность его звучания. Наконец, и помещения, в которых приходилось петь, стали несравнимо большими, чем в эпоху старой итальянской школы. Эти новые требования заставили певцов искать необходимых приспособлений голосового аппарата для выполнения поставленных музыкой задач. Фальцетное звучание верхнего отрезка диапазона мужских голосов не могло выразить ни того драматизма, ни той эмоциональной насыщенности, которая вкладывалась в вокальные партии новых опер. В результате было найдено и введено в практику оперного пения так называемое смешанное прикрытое звучание верхнего отрезка диапазона мужских голосов (voix mixte sombrée), связанное с именем знаменитого драматического тенора французской оперы Жильбера Дюпре.

Новый характер звучания оперных голосов и вокальный стиль исполнявшихся партий потребовали от певцов более могучих дыхательных ресурсов, следствием чего и наступил переход к грудодиафрагматическому дыханию и к более полному набору дыхания в легкие. Большая «опертость звука на дыхание» позволила певцам пользоваться прикрытым регистром и получать мощное звучание верхнего отрезка диапазона голоса, необходимое для исполнения новых опер.

Таким образом, характер вокальных партий и стиль их исполнения потребовали от певца определенной манеры звукообразования, особых качеств звучания голоса, необходимой техники и, естественно, соответствующей обработки голоса.

Подводя итоги сказанному, можно сделать три основных вывода.

Исторически характер дыхания и характер звука, которым пользовались певцы, всегда были тесно связаны друг с другом.

Вокально-техническое совершенство может быть достигнуто при любом типе дыхания, т. е. для пения можно употреблять различные типы дыхания.

Грудной тип дыхания не является порочным. На нем можно выработать и большую длительность звучания голоса и большое вокально-техническое мастерство.

Научные данные по дыханию в пении. Гипотеза Работнова

Как уже говорилось выше, одним из первых научных опытов, показавших разницу расхода дыхания в зависимости от организованности певческого звука, был эксперимент старых итальянцев с пламенем свечи. Мануэль Гарсиа (сын) в середине прошлого столетия отметил разницу траты дыхания в грудном

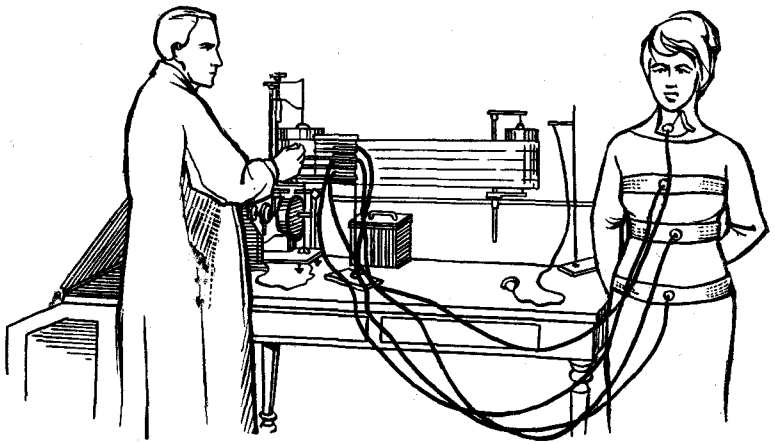


Рис. 38. Исследование дыхательных движений методом пневмографии (по И. Левидову).

и фальцетном регистре голоса и, впервые заглянув через изобретенное им гортанное зеркало в гортань поющего человека, установил причину этого явления. В грудном регистре, когда дыхание тратилось мало, голосовые связки были сомкнуты плотно, а в фальцетном регистре, где наблюдалась большая трата дыхания, голосовые связки не замыкали голосовую щель, оставляя между собой пространство веретенообразной формы.

Таким образом, М. Гарсиа впервые удалось точно установить, что расход дыхания при голосообразовании зависит от характера работы голосовых связок.

С появлением в конце XIX века физиологических методов исследования, позволявших записывать движения грудных и брюшных стенок во время речи и пения, удалось точно зафиксировать и обобщить наблюдения над дыханием в пении.

В нашей стране дыхание у певцов наиболее полно исследовал в 20—30-х годах Л. Д. Работнов. Прежде всего Работнов установил, что расход дыхания и движения стенок дыхательных органов зависит от квалификации певца, от степени владения певческим голосом. Всех исследованных певцов по поведению их дыхательных органов во время пения автор подразделил на три группы. У обучающихся молодых певцов с еще неустроенным голосом обычно наблюдается резкий вдох по типу дыхания в жизни и затем быстрое и неравномерное спадание стенок. У таких певцов дыхание утекает быстро и тратится судорожно. У квалифицированных певцов, с хорошо поставленным голосом, наблюдается спокойный вдох и очень медленное, постепенное спадание грудных и брюшных стенок (у одних превалирует спадание грудных, а у других — брюшных). Дыхание у квалифицированных певцов тратится весьма мало, и его хватает на длинные музыкальные фразы.

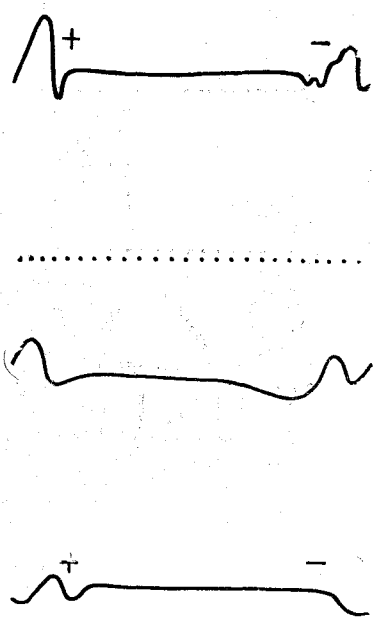


Рис. 39. Пневмограмма Л. Работнова. Верхние точки — отметка времени. Три кривые получены от надутых воздухом резиновых баллончиков, укрепленных на уровне груди, подложечки и нижней части живота. Они четки, но довольно грубы, так как движения передаются через систему наполненных воздухом трубок (пневматическая техника).

Наконец у некоторых наиболее выдающихся певцов (которые составляли всего 2% случаев) Л. Д. Работнов заметил удивительное явление. Во время пения, т. е. во время выдоха, грудные и брюшные стенки не спадали вовсе, застывая в положении вдоха или делая даже некоторые небольшие вдыхательные движения. Тип певческого дыхания, при котором на выдохе в пении грудные и брюшные стенки не показывают выдоха, был назван им парадоксальным дыханием. Это натолкнуло Л. Д. Работнова на мысль, что при таком типе дыхания силой, осуществляющей поднятие воздушного давления под связками, является активность не грудных и брюшных мышц, а активность самих легких. В легких заложено много гладких мышц, не подвластных нашей воле. За счет сокращения этих мышц и происходит, по Работнову, выдох при парадоксальном дыхании.

Эта концепция активной работы гладких мышц, находящихся в легких, во время певческой фонации получила название

гипотезы Работнова. Как мы видим, Работнов пришел к этому выводу на основе исследования наружных движений грудных и брюшных стенок. Методика исследования дыхания в то время еще не позволяла наблюдать деятельность гладкой мускулатуры, находящейся в легких, что в наши дни является вполне доступным экспериментом.

Непосредственные наблюдения за работой гладких мышц легких, сделанные в наши дни, показали правильность предпо-



Рис. 40. Электронная пневмография в лаборатории Музыкально-педагогического института им. Гнесиных.

ложения Работнова об активной их роли во время фонации, хотя и не подтвердили всех его положений. Так или иначе, своей гипотезой Работнов внес большой вклад в наши знания о фонационном дыхании, расширил представления о работе дыхательного аппарата во время пения.

В наши дни в связи с совершенствованием техники появилась возможность более точно исследовать тонкие дыхательные движения в пении. Можно наблюдать не только общий характер кривой, но сопоставлять поведение грудных и брюшных стенок при пении того или иного слога в произведении. На рис. 40, 41, 42, 43 и 44 показана пневмография при помощи современной аппаратуры, разработанной в лаборатории Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. Пневмограммы показывают работу грудных и брюшных стенок на трех уровнях при одновременной записи звучания голоса и отметке времени. Данные, полученные А. Кильчевской, в основном подтверждают результаты опытов Работнова. На рис. 42, 43 и 44 приведены пневмограммы народного артиста СССР П. Г. Лисициана, народной артистки Республики

Н. Д. Шпиллер и студента с плохо организованным певческим звуком.

Поскольку мы упомянули о работе гладких мышц, имеющихся в легких, и в дальнейшем изложении будем касаться еще более сложных вопросов, связанных со строением и функцией дыхания в пении, следует напомнить анатомию дыхательных органов, физиологию дыхания в жизни, речи и пении.

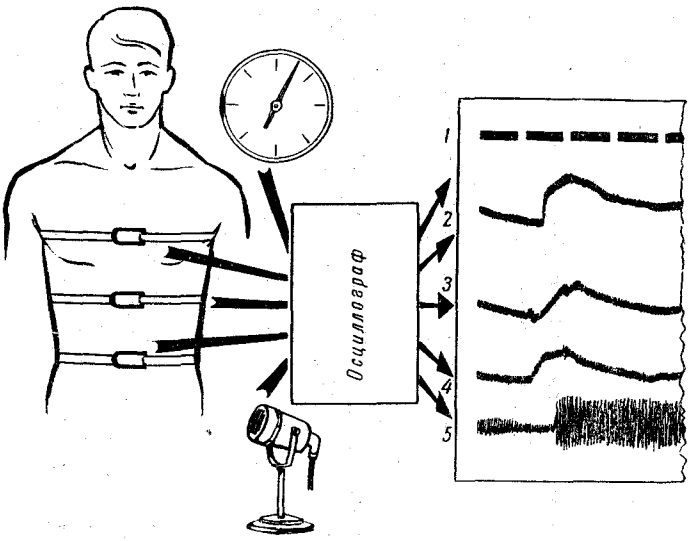


Рис. 41. Схема электропнеймографии. На аппарат осциллограф подаются сигналы от секундомера, трех датчиков дыхания укрепленных на разных уровнях и с микрофона. Осциллограф регистрирует эти сигналы в виде кривых на ленте: 1 — секунды, 2 — движения грудных стенок, 3 — движение области подложечки и нижних ребер, 4 — движения живота, 5 — звуковая кривая. Этот метод электропнеймографии позволяет анализировать дыхательные движения во времени и сопоставлять их с звуковой кривой. Подъемы кривых вверх отражают вдох. Их падение — выдох. Расширение звуковой дорожки соответствует началу звука.

Анатомия дыхательных органов и физиология дыхания в жизни

Как известно, трахея, представляющая собою полую трубку длиною около 15 *см*, спускается в грудную полость, где делится на правый и левый главные бронхи, которые затем, в свою очередь многократно делясь, составляют бронхиальное дерево. По бронхиальному дереву воздух проводится до легочной ткани, где в легочных пузырьках совершается газообмен. Трахея, как и главные бронхи, построена из хрящевых незамк-

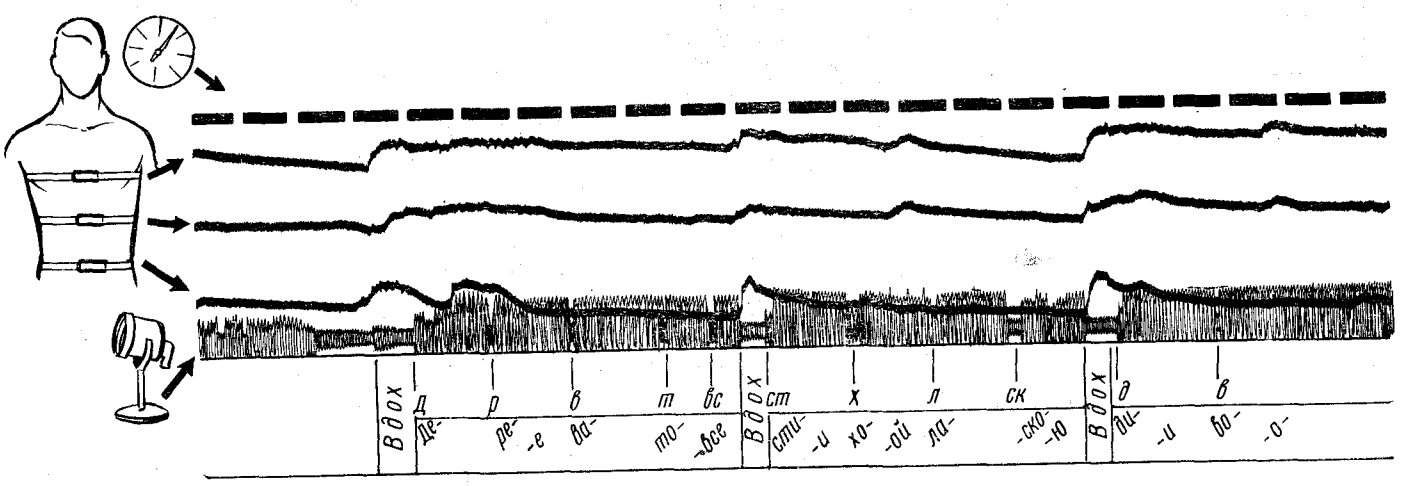


Рис. 42. Пневмограмма Н. Шпиллер. Пение фразы из арии Марфы. Обращает на себя внимание ровное, спокойное падение кривых на всех трех уровнях. Вдох небольшой. Более активно двигаются стенки живота и груди. Подложечная область и нижние ребра почти неподвижны. Под кривыми дана расшифровка пневмограммы — указаны участки, где производился вдох, дана подтекстовка (2-я строчка), отдельно показаны моменты произнесения согласных (1-я строчка). На согласных интенсивность звука падает и на звуковой кривой образуются перехваты. (Запись сделана А. Кильчевской.)

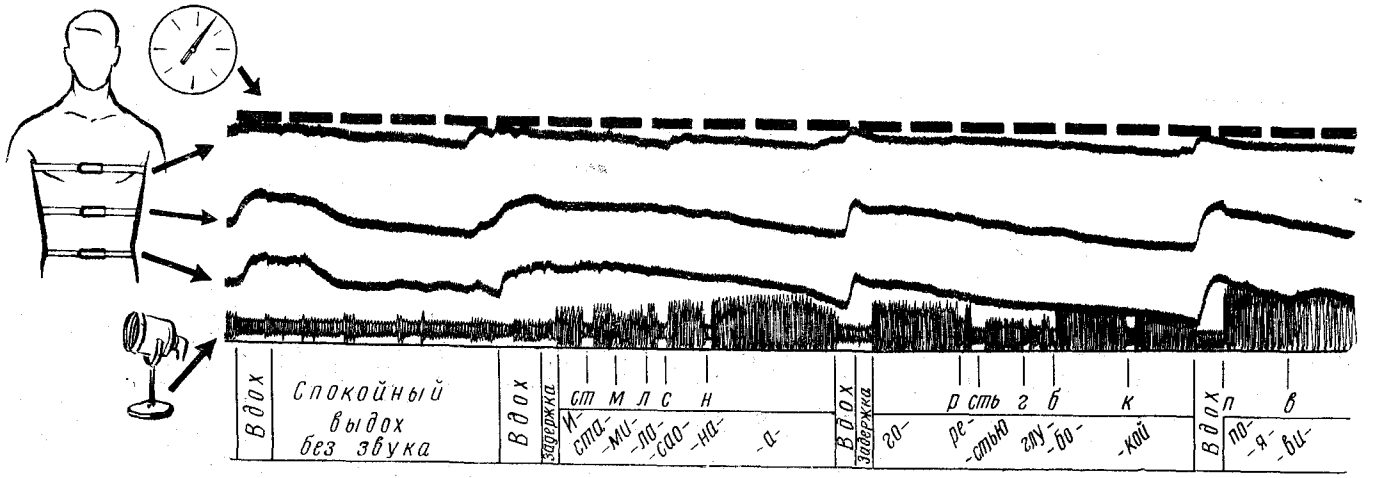


Рис. 43. Пневмограмма П. Лисициана. Пение фразы из романса П. Чайковского «Меркнет слабый свет свечи». Спокойный набор воздуха, больше за счет подложечковой области и живота. Медленное, ровное, спокойное падение кривых (выдох) во время пения. *Выдох осуществляется в основном за счет* подложечковой области и живота. Грудная клетка участвует в дыхании мало. Ни смена гласных и согласных, ни изменение высоты звуков не нарушают плавности падения кривых П. Лисициана и Н. Шпиллер. Дыхание П. Лисициана в жизни (слева) мало отличается от певческого. (Запись сделана А. Кильчевской.)

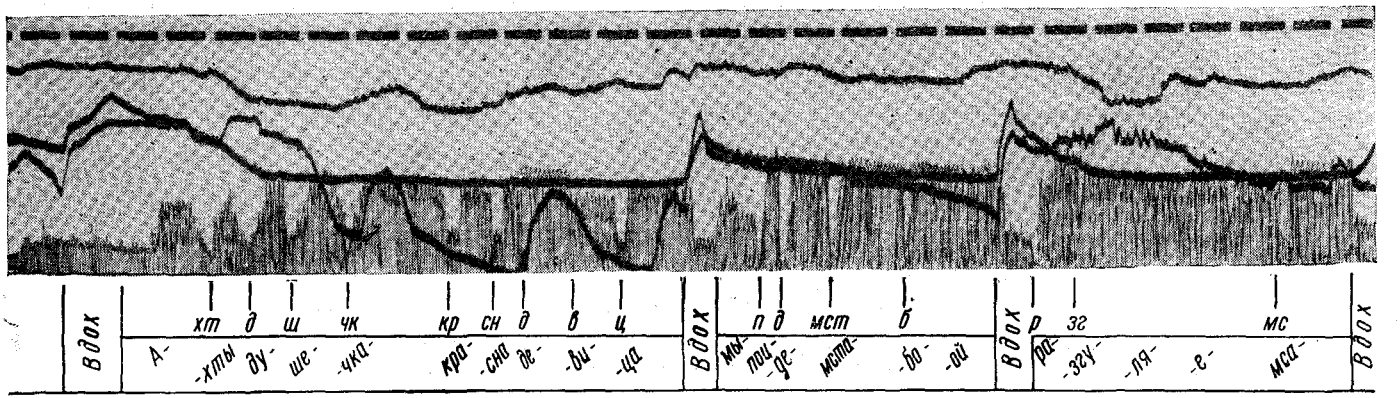


Рис. 44. Пневмограмма студента Н. с плохо организованным неровным звучанием. Пение народной песни «Ах ты душечка». Неравномерный большой вдох за счет живота и подложечки. Грудь во вдохе не участвует. Хаотическое поведение кривой живота и в меньшей степени — груди при пении. Кривая подложечковой области показывает резкий сильный вдох, быстрое спадение подложечки (сильная трата дыхания) в начале пения и дальнейшую стабилизацию (удерживание) выдоха. Неорганизованное, неровное звучание резко отражается на дыхательных движениях. (Запись сделана А. Кильчевской.)

нутых сзади полуколец, которые не дают спадать стенкам воздухоносных путей. Таким образом, их просвет постоянно поддерживается. Незамкнутые участки полуколец выложены гладкими мышцами, которые расположены также и в подслизистом слое, т. е. глубже слизистой оболочки, выстилающей стенки воздухоносных путей.

Чем меньше калибр бронхов, тем меньше остается в них хрящевой ткани, принимающей вид отдельных пластинок неправильной формы, и тем больше развивается в них пласт мышечных волокон. В стенках мелких бронхов и бронхиол хрящей нет совсем и их место занимают гладкомышечные волокна. Таким образом, просвет концевых отделов бронхиального дерева целиком поддерживается тонусом гладких мышц, которые, сокращаясь, могут вовсе выключить отдельные участки легочной ткани из акта дыхания. На более крупные бронхи, где в стенках имеются хрящевые включения, влияние слоя гладких мышц будет менее выражено и скажется только на уменьшении или увеличении их просвета.

Гладкие мышечные волокна бронхиальной системы легких регулируются вегетативным отделом нашей нервной системы и непосредственным волевым усилиям не подчиняются. В зависимости от потребностей организма в данный момент, они регулируют просвет бронхов и тем самым активность воздухообмена. Когда человек бежит, бронхи максимально раскрыты для облегчения наилучшей вентиляции; когда человек спит, они сужены и некоторые отделы легких вообще почти выключены из дыхания.

Легочная ткань воздушна, эластична, напоминает губку, ее основную массу составляют наполненные воздухом легочные пузырьки, в стенках которых, как и вообще в легком в целом, много эластической соединительной ткани, напоминающей по своим свойствам резину. Эластичность и воздушность легочной ткани делает ее плохим звукопроводящим материалом, что необходимо помнить при обсуждении вопроса о «грудном резонаторе». Кроме того, эластичность легких важна для понимания механизма выдоха.

Одетые блестящей скользкой оболочкой — плеврой, они полностью заполняют грудную полость, плотно прилегая к ее стенкам, также покрытым плеврой. Таким образом, плевра легочная и плевра пристеночная прилегают друг к другу и дают возможность легкому свободно скользить во время вдоха и выдоха. Нижние поверхности легких прилежат к диафрагме, также покрытой плеврой.

Легкие не имеют мышц, за счет которых мог бы быть произведен вдох, сами они расшириться не могут. Вдох, т. е. всасывание воздуха в легкие, производится благодаря расширению в стороны и поднятию грудной клетки, а также опусканию диафрагмы. Легкие пассивно следуют за грудными стенками

и диафрагмой, растягиваются благодаря своей эластичности в стороны и вниз, и воздух входит в трахеобронхиальное дерево. Вдох всегда активен и производится за счет работы подвластной нашей воле поперечнополосатой мускулатуры грудной клетки и диафрагмы.

К мышцам-вдыхателям надо отнести все многочисленные группы скелетных мышц, способных поднимать и разводить в стороны ребра, а также важнейшую мышцу вдоха — диафрагму.

Диафрагма, или грудобрюшная преграда, представляет собой мышцу сложной формы, напоминающую купол, и имеет сухожильную середину. Прикрепленная к стенкам полости тела спереди, по краю реберной дуги, и примерно на том же уровне от *боковых и задних отделов полости тела, она посылает* пучки своих волокон вверх, к сухожильному центру купола. При сокращении этих волокон купол диафрагмы становится площе, оттягивается вниз, а вместе с ним растягиваются вниз и легкие. Сокращение мышечных волокон диафрагмы, или, как говорят, ее опускание, — акт активности этой мышцы вдоха. При расслаблении мышечных волокон диафрагмы купол ее поднимается вверх, что имеет место при выдохе.

Выдох может быть осуществлен как активно — при сокращении *мышц-выдыхателей, так и пассивно, без* затраты мышечных усилий. Во время сна или при спокойном сидении, когда потребность вентиляции легких минимальна, выдох может происходить пассивно, за счет опускания, спадения грудных стенок в силу их тяжести, а также, вследствие действия эластической тяги легких, растянутых во время вдоха. На такой пассивный выдох не затрачивается мышечной энергии, поэтому, с точки зрения организма, он весьма целесообразен.

В ряде случаев, когда требуется повышенная вентиляция *легких, механизм выдоха осуществляется активно,* при помощи системы мышц-выдыхателей. К ним относятся все группы мышц, способные своим действием опускать ребра, а также мощный выдыхатель — мышцы брюшного пресса. Активность этих выдыхательных мышц легко проверяется на себе при действиях, связанных с резким повышением подсвязочного давления, как, например, покашливание.

Мышцы вдоха и выдоха работают по принципу мышц-антагонистов. Когда мышцы-вдыхатели грудной клетки сокращаются, мышцы-выдыхатели расслабляются. Когда диафрагма сокращается (опускается), мышцы брюшного пресса расслабляются и живот подается вперед. При активном выдохе брюшной пресс сокращается, а диафрагма расслабляется, поднимаясь под действием внутрибрюшного давления вверх.

Описанная система действия мышц работает *согласованно* и одновременно, но у некоторых индивидуумов (преимущественно женщин) в дыхании больше участвуют движения грудной

клетки, у других — система: диафрагма — брюшной пресс. Это различие послужило причиной выделить различные типы дыхания. Как показывают научные наблюдения, все люди в жизни дышат смешанным дыханием, т. е. с участием груди и живота одновременно. Однако определенная зависимость типа дыхания от пола, отмечавшаяся и прежде, но приписывавшаяся больше осанке, чем конституциональному фактору, — нашла в последнее время свое подтверждение в интересных наблюдениях французских авторов. Последние, исследовав дыхание новорожденных, нашли, что у новорожденных девочек превалирует грудное дыхание, а у мальчиков — брюшное.

Система дыхания имеет двойное управление со стороны нервной системы: произвольное и непроизвольное.

С одной стороны, мы можем произвольно управлять дыхательными движениями: дышать часто или медленно, глубоко или поверхностно, можем задержать дыхание на определенный срок, можем заставить себя дышать только животом, выключив живот и т. д. Однако кроме этой произвольности существует и непроизвольная система, регулирующая деятельность дыхания. Вдох и выдох совершаются ритмично, равномерно без всякого нашего вмешательства в это регулирование. Если мы задержим дыхание слишком долго, то вне зависимости от нашей воли наступит вдох. Когда запрос организма в кислороде невелик, — дыхание совершается медленно, а когда потребность большая (при мышечной работе), — дыхание убыстряется, наступает одышка. К непроизвольной системе регулирования относится также и деятельность гладких мышц бронхов, о чем было сказано выше.

Таким образом, говоря о дыхании, разбирая его функцию, мы должны учитывать, что оно имеет произвольно-непроизвольную систему управления и обладает большой приспособляемостью, в зависимости от ставящихся перед организмом задач.

При жизненном дыхании, о котором мы говорили, разбирая функцию дыхания, перед дыхательным аппаратом стоит только одна задача — целесообразного газообмена крови, снабжения ее кислородом. Фонация речевая и певческая накладывают кроме этой общей жизненной задачи новые сложные и тонкие задания, связанные с произнесением речевых звуков, с образованием нужной мелодики речи, а в пении — с образованием певческого голоса.

Дыхание в речи. Исследования Н. И. Жинкина

Как только перед голосовым аппаратом ставится задача произнесения звуков речи, работа дыхания необычайно усложняется. Оно начинает гибко подчиняться тем требованиям, которые диктует ему гортань и артикуляторные органы в

целях образования нужного речевого звука, произнесенного с той или иной экспрессией.

Все звуки речи делятся по звучанию и механизму своего образования на две большие группы: гласные и согласные. Как мы уже указывали, одни из них имеют тоновую природу, другие — шумовую. В соответствии с этим, в организме имеются два типа возбудителя звуков. Один из них — тоновой генератор, т. е. возбудитель звуковых колебаний, имеющих определенную высоту, силу и тембр, — это голосовая щель (голосовой затвор). Благодаря этому возбудителю звуковых колебаний возникает голос, звук, который потом, в результате резонанса глоточной и ротовой полостей, меняет свой тембр, превращаясь в тот или иной гласный.

Второй тип возбудителя — шумовой возбудитель звуковых колебаний — создает непрерывные спектры, часто очень широкой полосы, которые мы воспринимаем как шумы. Шумы возбуждаются благодаря прорыву или прохождению струи воздуха через препятствия: суженные отверстия, щели или другие затворы, ставящиеся артикуляторным аппаратом (артикуляционный затвор). Эти шумы мы классифицируем нашим ухом как тот или иной согласный звук. При формировании сонорных (звучных) согласных в работу включаются и звуковой и шумовой возбудители звуков.

Энергию для рождения звуковых колебаний всегда несет дыхание, которое в зависимости от того, какой возбудитель звуков работает, какой звук формируется и с какой силой он должен прозвучать, должно быть подано в нужном количестве и под необходимым давлением. Если, например, надо образовать два согласных звука: один взрывной — типа *п*, другой целевой — типа *с*, то даже если они будут произнесены с одной силой, дыхательная струя будет подана для их образования по-разному. Чтобы образовать *п*, — надо сначала создать давление во рту и потом на этом дыхании резко разомкнуть губы, прорвать губной затвор. При согласном *с* струя дыхания плавно подается без сильного давления к щелевому затвору, образованному кончиком языка и передней частью нёбного свода. Плавно протекая через сужение, она создает своеобразный шум, который мы и воспринимаем как *с*. На одном согласном — подъем давления и прорыв, на другом — плавная подача воздушной струи. Каждый согласный звук требует своего характера работы артикуляционного аппарата, а вместе с ним точно координированного посыла дыхания (его количества и давления).

При формировании гласных звуков речи возбудитель звуков не меняется — это всегда голосовой затвор — голосовая щель. Но и здесь, как показали точные наблюдения, голосовая щель работает на разных гласных неодинаково, вместе с ней неодинаково работает и дыхание.

Какой бы теории голосообразования не придерживаться: мышечно-эластической или нейро-хронаксической, мы должны принять необходимость подачи дыхания к связкам, для того чтобы возник звук. Возникнув на уровне голосовой щели и имея еще индиферентный характер, звук поступает затем в глоточную и ротовую полости, где принимает форму соответствующего гласного, и потом уже выводится в наружное пространство. На своем пути от связок до губ звук голоса в той или иной степени гасится стенками ротоглоточного канала. Как показали исследования Н. И. Жинкина, звук гасится на разных гласных в различной степени. Степень убывания силы звука определяется формой ротоглоточного канала при данном гласном звука. На *и*, например, после широкой глотки идет суженная ротовая полость, вследствие чего звук гасится в наибольшей степени, в то время как на *а* звук, выйдя из гортани, попадает в узкую глотку, которая переходит в широкую ротовую полость (см. рис. 29). Такая форма создает наименьшие потери для звука. Поэтому разные гласные обладают неодинаковой громкостью. Если бы голосовой аппарат не реагировал на это явление разной громкости гласных, то при попытке произнести их с равной затратой усилия некоторые из них были бы всегда громки, а другие всегда еле слышны. Чтобы ликвидировать эту разногромкость, голосовой аппарат через слуховой контроль всегда усиливает слабозвучащие звуки и ослабляет громкие. Как показал Жинкин, таким регулировочным механизмом автоматически выравнивающим силу звучания гласных, необходимую, чтобы речь была понятной, является механизм дыхания. Для формирования слабозвучащего гласного *и* подается более сильное подсвязочное давление и большее количество воздуха, на *а* оно ослабляется и воздуха подается меньше.

Многие исследователи еще давно отмечали, что для формирования гласного *и* требуется большее подсвязочное давление, чем для гласного *а*. Работнов, измерив подсвязочное давление на разных гласных, дает такую последовательность его уменьшения на разных гласных: *и-у-е-о-а*. На *и* — 13,5, *у* — 12,5, *е* — 12, *о* — 11, *а* — 10 *мм* ртутного столба при произнесении звуков с одинаковой силой голоса. Исследования Н. И. Жинкина подтвердили эту последовательность и показали причину ее. Разногромкость гласных заставляет усиливать слабозвучащие звуки *и* и *у* при помощи более сильного дыхания.

Кроме того, на характер работы голосовой щели в сильной степени влияет то противодавление (импеданс), которое образуется в полостях ротоглоточного канала. Этот импеданс, как мы помним, различен на разных звуках речи и оказывает свое влияние на работу голосовой щели, а тем самым и на дыхание.

Обобщая изложенное и представив себе поток быстрозвучащей человеческой речи, насыщенной к тому же акцентами, повышениями и понижениями голоса (т. е. имеющий кроме смыслоразличительной стороны и выразительную, экспрессивную функцию), можно понять, какой сложной цепью быстро сменяющихся воздушных давлений со стороны дыхательных органов должно все это осуществляться.

В системе управления дыхательной функцией должны быть заложены механизмы, способные осуществить всю эту быстротекущую смену давлений и нужных для каждого звука порций дыхания. Как показали рентгенографические исследования Жинкина, таким автоматическим устройством регулирующим давление является гладкая мускулатура бронхиального дерева и диафрагма.

Жинкину удалось установить, что при произнесении слова «*мила*» в момент формирования *и* диафрагма стоит выше, а при переходе к *а* она делает резкое движение вниз (парадоксальное движение), чем снижает давление под связками и тем самым громкость *а*. В это время бронхи, которые были широкими на *и*, мгновенно суживаются при переходе от *и* к *а*, так как для уменьшения громкости *а* надо не только снизить давление, но и подать к связкам меньшее количество дыхания, чем на *и*. Ширина просвета бронхов регулирует количество воздуха, поступающее к голосовой щели, а движения диафрагмы — степень его давления.

Следовательно, на общий посыл дыхания, который определяет общий уровень громкости речи в данный момент, регулировочная мускулатура — диафрагма и гладкие мышцы бронхиального дерева накладывают свой «узор» смены давлений, в зависимости от работы голосового и артикуляционного затворов[1].

Таким образом, в исследованиях Жинкина гипотеза Работнова об активной роли гладких мышц бронхов получила свое четкое экспериментальное подтверждение. Однако если Работнов считал ее основной силой, создающей бронхиальный выдох, то теперь экспериментально доказана ее регулировочная роль. Эта регулировочная роль гладкой мускулатуры бронхов и диафрагмы осуществляется автоматически, рефлекторно, без участия нашего сознания. Сознание контролирует только общий посыл дыхания, т. е. громкость речи, ее акценты, повышения и понижения, связанные с эмоциональной окраской произносимого. Автоматизм, который вырабатывается между подачей дыхания, работой гортани и артикуляторных органов при произношении звуков речи, устанавливается с детства. Это саморегулирующаяся система работы артикуляционных органов и голосовой щели, с одной стороны, и дыхания — с другой.

---

[1] Понятия голосовой и артикуляторный затворы даются в книге наравне с терминами «голосовая щель» и «артикуляционный аппарат».

В речевой функции весьма явственно выражается двойное управление дыханием и его гибкая приспособляемость к жизненным заданиям, о которых мы говорили выше.

Дыхание при певческом звукообразовании

В пении мы сталкиваемся с той же системой органов, работающих по тем же законам, что и в речи. Однако пение, по сравнению с речью, имеет ряд принципиальных отличий, поэтому и координация здесь будет совершенно иная. Пение никогда нельзя рассматривать как растянутую речь. Пение связано с образованием специфического певческого звука. Мы уже говорили об этом в разделе акустики. Вспомним лишь те принципиальные различия, которые отличают пение от речи.

Речь построена на скользящих вверх и вниз движениях голоса. На гласных звуках голос скользит вверх или вниз в зависимости от интонации, с которой мы произносим слово. Тем самым создается определенная мелодика речи. В пении высота остается строго постоянной для каждого звука в соответствии с музыкальной мелодией. В речи, звуки скользя по звуковой шкале, быстро сменяют друг друга, подчиняясь законам речевого произнесения слов. В пении эта скорость задается музыкальным темпом и ритмом, произнесение слов бывает сильно растянуто и не подчиняется речевым нормам. Особо существенным отличительным признаком певческого голоса является его тембр. В пении он приобретает льющийся характер благодаря наличию вибрато, чего в речи нет. Кроме того, он приобретает специфическую округлость и одновременно металличность, что, как мы знаем, связано с образованием особых певческих формант.

Часто речевой и певческий тембры у одного и того же человека не совпадают и по речевому голосу нельзя определить, есть ли у него певческий голос или нет и какого тембра. Каждый имеющий отношение к вокальному искусству замечал, что есть, например, меццо-сопрано, которые в речи производят впечатление сопрано, и наоборот.

Все это показывает, что для формирования певческого голоса всегда имеется своя особая певческая координация в работе голосового аппарата. Специфические певческие качества голоса требуют для своего образования столь же специфической координации в работе голосового аппарата. Сколько бы мы ни растягивали речь, она никогда не прозвучит певчески. И наоборот, даже убыстренное пение, скороговорка, должна звучать певчески, не переходя в речь. Эти особые певческие координации в работе голосового аппарата, как и речевые, зафиксированы современными методами иссле-

дования и подвергнуты научному анализу. Естественно, что наряду с иными органами, участвующими в голосообразовании, и дыхание работает различно при речевой и певческой фонации.

Все те особенности работы дыхания, которые мы отмечали при произнесении гласных и согласных, а именно координированный особый для каждого звука посыл дыхания к голосовому или артикуляторному затворам, — остаются в силе и при пении, хотя несколько видоизменяются в связи с образованием певческого звука. При формировании глухих согласных звуков эта разница будет несущественна, так как голосовая щель остается невключенной в работу. Лишь необходимость значительно повысить громкость согласных звуков в пении требует большего усилия как от дыхания, так и от мышц, формирующих артикуляционное препятствие. Что касается формирования звонких согласных, а тем более гласных, где включается в работу голосовой затвор — голосовые связки, — координация дыхания и связок резко изменяется.

Как показывают рентгенологические наблюдения в пении, гортань занимает особое «певческое» положение и система полостей надставной трубки организуется иначе. У певцов, пользующихся поднятием гортани, в пении надставная трубка укорачивается, у певцов, опускающих гортань, она удлиняется. У всех певцов в пении полость глотки, рта и само ротовое отверстие относительно шире, чем в речи. Таким образом, условия для выведения звуковой энергии, и аэродинамические условия, и сопротивление, создающееся в надставной трубке, при пении будут иными.

Однако наиболее существенные изменения в работе голосовой щели происходят вследствие ставящихся условий образования звука певческого голоса. Как вибрато, так и высокая певческая форманта, являющаяся наиболее существенной характеристикой звука певческого голоса, формируются в самой гортани в результате специально найденной координации в ее работе.

В результате поисков наилучшего звучания голоса в процессе обучения осуществляется выработка нужного типа смыканий голосовых связок, характера их колебаний. Под влиянием различных педагогических приемов находится та координация в работе гортанного сфинктера и дыхания, которая рождает у данного певца наилучшие певческие качества его голоса. Гортанный сфинктер по-разному включается в работу в зависимости от посыла дыхания. Величина его напора при образовании звука меняет плотность соприкосновения голосовых связок и влияет на длительность фразы смыкания и размыкания, а вместе с этим и на тембр певческого голоса, на его вокальные качества.

Естественно, в процессе постановки голоса и произвольные, и непроизвольные мышцы, участвующие в акте дыхания, найдут

нужные взаимоотношения между собой в обеспечении тех новых требований, которые предъявляет к ним певческая работа гортани и артикуляторных органов. Дыхание гибко приспосабливается к этим требованиям. Вырабатываются необходимые рефлексы, и певческая фонация начинает осуществляться так же ловко, просто и легко, как и речь.

Подводя итоги, скажем, что различие, которое отмечается при переходе от речи к пению, определяется прежде всего необходимостью образования певческого звука. При этом меняется работа всех остальных отделов голосового аппарата и находится та новая координация всех его отделов, которая обеспечивает образование красивого певческого звука. В нахождении этой певческой координации различные педагоги используют разные методы, в том числе идут и от посыла дыхания, вернее — от его подготовки к звукообразованию и от атаки звука, в которой посыл дыхания и включение голосовой щели в работу легко ощутимы и хорошо контролируются.

Поскольку в пении мы всегда будем сталкиваться с новой, особой координацией в работе дыхания с остальными частями голосового аппарата, необходимой для образования тембра певческого голоса, и поскольку перед певцом встают задачи длительной фонации на одном дыхании, обычно фонации значительно более громкой, чем в речи, жизненное и речевое дыхание не могут удовлетворить певца. Певец ищет и находит тот характер вдоха и выдоха, который обеспечивает ему длительную, громкую и высококачественную певческую фонацию. Требования, которые ставятся в профессиональном пении перед голосовым аппаратом, чрезвычайно велики. Силовая нагрузка, которая падает на мышцы гортани и дыхания, несравнима с тем, что мы имеем в речи. Так, например, подсвязочное давление, которым мы обычно пользуемся в спокойной речи, составляет 10—15 *см* водяного столба, а профессиональный певец на сцене развивает подсвязочное давление до 300 *см* водяного столба и более. Какой же силой должен обладать гортанный сфинктер профессионального певца, чтобы удержать давление, превышающее в 30 раз речевое! Как должна быть развита и отлажена работа всего дыхательного аппарата и гортани, чтобы это давление не нарушило образование наилучших певческих качеств голоса, не дезорганизовало работу голосовой щели (что наблюдается при форсировке голоса)!

Естественно, что для того чтобы без ущерба работать голосовым аппаратом в оперном пении, при таком большом подсвязочном давлении, о котором мы говорили выше, нужна строгая постепенность в повышении нагрузки на голосовой аппарат. Только нахождение верной координации в работе голосового аппарата и постепенное укрепление

всей мышечной его системы позволит выработать те профессиональные качества громкости, легкой управляемости, полного овладения диапазоном, неутомляемости при длительном пении, которые обычно характеризуют хороших профессиональных певцов.

Такая постепенность особенно необходима вследствие того, что в работу дыхания включены непроизвольные мышцы, саморегулирующиеся системы. Попытка не считаться с этим обстоятельством, различные нерациональные действия с голосовым аппаратом, форсирование процесса развития голоса, его силы, диапазона могут помешать проявлению их естественного действия, нарушить верную работу голосового механизма. Такие нарушения не могут быть легко возмещены и обычно ведут к деградации голоса.

Дыхание и работа остальных частей голосового аппарата связаны не только посредством тех механизмов, о которых мы говорили выше.

В последнее время обнаружены еще многочисленные влияния, связывающие их функцию по нервным путям. Как было показано исследованиями Юссона и Джиана, Гарда и др., воздух, протекающий через голосовую щель, является сильнейшим активизатором работы голосовых мышц. Тонус голосовых связок повышается, улучшается их возбудимость, их работоспособность, выносливость. Возбудителями работы гортани, поднимающими ее работоспособность, являются и нервные влияния, получаемые ею от активно включенных в работу дыхательных мышц. Большая площадь этих мышц оказывает сильное влияние на тонус гортанного сфинктера. Поэтому активное включение этой мускулатуры в работу может облегчить работу гортани. Через это влияние, например, легко объясняется часто наблюдаемое относительно более легкое образование певческого звука при громком пении на хорошей дыхательной опоре и трудность его образования на mezzo forte и piano.

Мы привели некоторые научные данные о работе дыхательного аппарата в речи и пении, чтобы, исходя из них, попытаться найти рациональное отношение к ряду спорных методических вопросов, о которых мы говорили в начале этой главы.

Практические выводы из научных данных. Типы дыхания в пении

Прежде всего коснемся вопроса о типах дыхания в пении. Как мы уже писали, в жизни люди дышат смешанным типом дыхания, где участвует и грудная клетка, и диафрагма в разном их соотношении. В пении, где большинство певцов, приспосабливаясь к особым задачам певческого голосообразо-

вания, ищет наилучшей дыхательной поддержки, различаются следующие типы дыхания.

Дыхание ключичное (клавикулярное, верхнегрудное), см. рис. 45Г, при котором дыхательные экскурсии совершаются за счет расширения и поднятия главным образом верхней части грудной клетки, а диафрагма пассивно следует за движениями грудной клетки, т. е. выключена из своей активной вдыхатель-

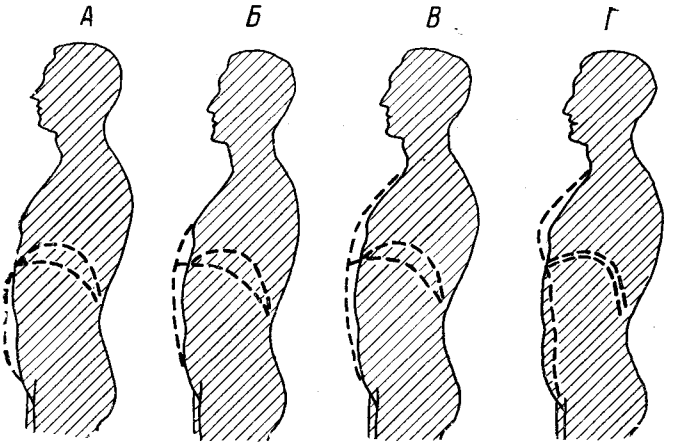


Рис. 45. Типы дыхания в пении: А — чисто брюшной (абдоминальный, диафрагматический) тип дыхания, когда грудная клетка неподвижна, вдох осуществляется только опусканием диафрагмы и живот при этом выпячивается вперед. Б — грудобрюшной тип (нижнереберно-диафрагматический или костоабдоминальный) с превалированием брюшного дыхания. В дыхание включается кроме диафрагмы — нижний отдел грудной клетки. Диафрагма при этом растягивается. В — грудобрюшной (реберно-диафрагматический или костоабдоминальный) тип дыхания, где во вдохе равномерно участвуют и грудные стенки и диафрагма. Г — чисто грудной тип дыхания (костальный, реберный), где диафрагма во время вдоха почти не принимает участия и живот втягивается.

ной функции. Живот при этом типе вдоха втягивается, а верхняя часть грудной клетки, ключицы и иногда плечи заметно поднимаются.

Нижнее грудное, когда вдох производится в основном за счет расширения и поднятия нижней части грудной клетки, не является самостоятельным типом, так как при этом обязательно включается в работу и диафрагма. Как мы помним, ее прикрепление находится как раз в области нижней реберной дуги, и, следовательно, при расширении нижнего отдела грудной клетки расширяется и площадь ее прикрепления. Значит

диафрагма обязательно оказывается активно включенной в дыхательные экскурсии. Нижнегрудное дыхание следует считать вариантом нижнереберно-диафрагматического дыхания.

Нижнереберно-диафрагматическое дыхание (костоабдоминальное, грудодиафрагматическое) см. рис. 45Б и В — наиболее распространенный тип дыхания, которым дышат большинство певцов. При этом типе грудная клетка и диафрагма активно включены в работу, и потому при вдохе вместе с расширением грудной клетки живот также несколько подается вперед. Это дыхание может осуществляться с преимущественным включением груди (нижнегрудное дыхание) или с большим участием живота.

Брюшное дыхание (абдоминальное), см. рис. 45Г, названное так потому, что при вдохе грудная клетка остается почти неподвижной, а живот несколько выпячивается вперед, осуществляется действием двух антагонистических групп мышц: мышц брюшного пресса (выдох) и диафрагмы (вдох). Грудная клетка участия в дыхательных экскурсиях не принимает. Нижнебрюшное (по Злобину), как и верхнебрюшное, является вариантами брюшного дыхания, причем вдох в любом типе брюшного дыхания совершается сокращением все той же диафрагмы, а варьирует лишь тот отдел брюшного пресса, который более активно работает при выдохе. При верхнебрюшном дыхании движения живота заметны более в подложечной области, а при нижнебрюшном — в нижнем сегменте живота.

Есть педагоги, считающие существенной для пения работу так называемой тазовой диафрагмы. Надо сразу сказать, что тазовая диафрагма никакой роли в дыхательных экскурсиях не играет и играть не может в силу своего расположения; физиологические функции ее совершенно иные, не имеющие никакого отношения к дыханию. Под тазовой диафрагмой понимается мышечное дно таза, запирающее выход из него. Она состоит из нескольких мышц и крепких связок. Размеры ее ограничены выходом из таза, т. е. соответствуют у женщин размеру головки новорожденного ребенка, а у мужчин и того меньше. Сверху на ней лежат тазовые органы, а выше находится брюшная полость и брюшные органы. Думать, что тазовое дно может играть какое-то значение в пении, — нет никаких оснований. Мысль о роли тазовой диафрагмы в пении могла родиться у некоторых певцов и педагогов как следствие субъективных ощущений, возникающих в этой области от сильного поднятия внутрибрюшного давления во время пения.

Мы перечислили те известные всем певцам и педагогам типы певческого дыхания, с которыми приходится сталкиваться читая методическую литературу, наблюдая пение профессиональных певцов и методические установки разных педагогов.

Прежде всего надо отметить, что история вокального искусства и современная практика певцов и педагогов показывают,

что принципиально возможно достижение хорошего профессионального звучания при любом из названных типов дыхания. Теоретически это понять легко. Ведь задача дыхательных органов во время пения — это точно координированная с другими отделами голосового аппарата подача дыхания — натренированность, выработанность певческого выдоха. Это взаимодействие осуществляется на уровне голосовой щели, т. е. в гортани. Существенна регулировка выдоха, и не все ли равно какими *произвольными мышцами* это дыхание подано: грудными в их верхней части, грудными в области нижних ребер, или за счет работы верхней или нижней части брюшного пресса? Все произвольные мышцы достаточно сильны и могут быть хорошо натренированы, чтобы обеспечить необходимый для фонации посыл дыхания. Выбор певцом типа дыхания должен диктоваться соображениями удобства и качественности звучания, а не предвзятым мнением о необходимости развивать определенный, якобы наиболее выгодный, тип дыхания. У опытного певца дыхание расходуется мало, и оно может быть подано за счет любого отдела выдыхательных мышц.

Одно условие должно всегда выполняться: чтобы координация дыхания со звуком вырабатывалась *постепенно*, последовательно в одном направлении. Нельзя сегодня петь на брюшном дыхании, а завтра на ключичном. Ни о какой выработке координации в этом случае не может быть и речи. Некоторая стандартизация в дыхании необходима для того, чтобы возникли и закрепились нужные рефлексы, чтобы выработались и те неуправляемые нашим сознанием рефлексы, которые связаны с регулировочной деятельностью гладких мышц, бронхов и диафрагмы.

Если можно говорить о большей или меньшей целесообразности *того или иного типа дыхания*, то лишь исходя из соображений удобства работы других отделов голосового аппарата или создания оптимальных условий для проявления активности не управляемых сознанием механизмов, участвующих в фонационном выдохе.

Так, например, при ключичном дыхании, когда во вдох активно включается плечевой пояс, содружественно включается и мускулатура передней части шеи, прикрепляющаяся к грудине и ключицам. Эта мускулатура сковывает при своем напряжении гортань, подъязычную кость и нижнюю челюсть, которые в пении должны быть абсолютно свободны. Перед ними в пении стоят свои задачи, которые они должны выполнять не будучи *стеснены в своей деятельности*. Кроме того, при этом типе вдоха диафрагма мало активна, что кроме ограничения количества вдыхаемого воздуха может привести к нарушению ее регулировочной функции, о чем мы писали выше. Из этих

соображений ключичный тип дыхания не может считаться целесообразным.

Нижнереберно-диафрагматическое и брюшное дыхание — вполне целесообразны для пения. Здесь можно отметить некоторые нюансы, благодаря которым для одних певцов может оказаться более удобным брюшной тип дыхания, а для других более высокий — грудной. Глубокий вдох «вниз», какой бывает при брюшном типе дыхания, когда диафрагма активно сокращается, ведет, подобно зевку, к понижению гортани и к некоторому растягиванию, удлинению трахеальной трубки. Понижая гортань, этот тип дыхания создает новые условия в надставной трубке и трахее, что может в ряде случаев быть выгодно данному певцу. Наоборот, сравнительно высокое грудодиафрагматическое дыхание не будет мешать подъему гортани, которым пользуются многие певцы и певицы в пении. Эти влияния вдоха на положение гортани, меняющие резонаторные и акустические свойства надставной трубки и трахеи, могут быть причиной выбора певцом того или иного типа дыхания. Нельзя не отметить, что многие сопрано, поднимающие гортань в пении, пользуются относительно высоким типом грудодиафрагматического дыхания, что, вернее всего, и вызывается описанными соображениями.

Нельзя не отметить выгоду нижнереберно-диафрагматического дыхания, которым, кстати, пользуется подавляющее большинство певцов, и с точки зрения его влияния на диафрагму. Как мы уже писали, при этом типе дыхания площадь прикрепления диафрагмы увеличивается, вследствие чего тонус ее повышается. В таком положении ее регулировочная функция, столь важная для фонации, должна проявляться с наибольшей легкостью. Словом, есть основания полагать, что нижнереберно-диафрагматическое дыхание создает оптимальные условия для деятельности диафрагмы. В разговоре с нами итальянские певцы, солисты Ла Скала, высказались за целесообразность нижнереберно-диафрагматического дыхания, с той оговоркой, что у женщин оно более высоко, а у мужчин более низко, глубоко.

Интересные данные в отношении деятельности диафрагмы в пении получила М. В. Нозадзе, врач-фониатр Тбилисской консерватории. Ею обследована при помощи рентгеноскопической методики большая группа профессиональных певцов грузинских народных хоров. Среди них есть много отличных певческих голосов, специально не учившихся пению, а приспособившихся к этой функции исподволь или имевших от природы поставленные голоса. Не пройдя систематического обучения, они не применяли в пении никаких специальных приемов. Как оказалось, у этих певцов при вдохе всегда хорошо раздвигались нижние ребра, диафрагма делала активное движение вниз, и перед началом звука занимала четко выраженное, несколько уплощенное

положение. Это положение М. В. Нозадзе называет «тонусным состоянием» диафрагмы, так как на рентгене ясно виден ее повышенный тонус. Очевидно, что эта группа певцов естественно верно приспособила свой дыхательный аппарат к выполнению певческой функции. Эти певцы интуитивно нашли наиболее выгодный для профессионального пения тип дыхания нижнереберно-диафрагматический, при котором диафрагма занимает оптимальное положение.

Как показали исследования Д. Л. Аспелунда, тип дыхания в пении не представляет собою что-то застывшее, раз навсегда установленное, неизменное. Дыхание способно варьировать в пределах выработанного типа у каждого профессионального певца. Как оказалось, эти вариации дыхания связаны с характером звучания, которым пользуется в данном произведении певец. Лирический стиль исполнения обычно ведет к более высокому типу дыхания. Драматические произведения, где певец пользуется звуком более опертым, плотным, эмоционально-насыщенным, широким, дыхание становится более низким. Как звук голоса у данного певца гибко изменяется для передачи эмоционально-смыслового содержания произведений различных по своему стилю, так и дыхание, следуя за звуком, гибко приспосабливается к выполнению этих звуковых задач. Разумеется, все эти варианты не выходят за пределы выработанного привычного типа дыхания. Варианты эти осуществляются естественно, не привлекая специального внимания певца, исходя из желания получить звук той или иной окраски и силы.

В этих исследованиях находит свое подтверждение как уже описанная нами в историческом аспекте связь между характером звука голоса и типом дыхания (драматизация звука привела к более низкому типу дыхания), так и служебная роль дыхания, гибко приспосабливающегося к запросам нового характера звучания.

Небезынтересно отметить, что певец часто сам не знает, каким типом дыхания он пользуется, и его субъективное представление может расходиться с точными наблюдениями за дыханием, зафиксированными при помощи аппаратуры.

Научные исследования показывают, что чистых типов дыхания в пении практически не существует, что все певцы пользуются в пении смешанным типом дыхания с большим или меньшим включением в работу той или иной части дыхательного аппарата. Из этих исследований вытекает, что вопрос о типе дыхания в значительной мере условен. Причина отсутствия чистых типов дыхания в пении легко понятна, так как, например, чисто брюшное или чисто ключичное дыхание были бы физиологически невыгодны организму. Как при том, так и при другом типе дыхания диафрагма не находила бы наилучших условий для своей работы. При ключичном дыха-

нии — она вообще была бы пассивно поднята вверх, а при чисто брюшном типе дыхания — область ее основания, ее прикрепления к стенкам полости тела осталась бы неразвернутой, что также физиологически невыгодно. Оба эти типа дыхания в чистом виде были бы нерациональны с точки зрения наилучшего использования дыхательного аппарата для певческого голосообразования.

Из сказанного можно сделать несколько практических выводов. Прежде всего — если ученик дышит в пределах грудо-диафрагматического дыхания, вряд ли имеет смысл учить его какому-то особому типу вдоха с целью улучшения голосообразования. При правильной тренировке в пении на этом типе дыхания может быть достигнута высокая степень профессионализма в голосообразовании. С точки зрения науки, он наиболее рационален для подавляющего большинства певцов.

Если певец дышит высоким типом дыхания даже при участии верхней части грудной клетки и у него хорошая манера звукообразования, голос звучит профессионально, не вызывая затруднений, не следует его переучивать в сторону более низкого грудодиафрагматического дыхания. Далеко не всегда это может привести к успеху, ибо высокое дыхание в данном конкретном случае может оказаться более удобным, чем низкое, исходя, например, из его воздействия на положение гортани или на резонанс трахеальной трубки. Кроме того, всегда следует помнить, что всякое кардинальное переучивание — это полная замена всех певческих рефлексов, это формирование новой системы навыков, что представляется весьма трудной задачей для нервной системы певца.

Словом, если голосообразование хорошее не следует разрушать ту сложную систему рефлексов, которыми оно достигается. При хорошем качестве певческого звука, но при манере дыхания, которая кажется педагогу нерациональной, можно весьма осторожно поискать в дыхании лучшую манеру его набора, имея всегда контролером качество звучания голоса.

Нам думается, что в организации певческого голоса вообще всегда надо исходить из качества голосообразования и отсюда идти к типу дыхания, но не от определенного типа дыхания к звуку. Если голосообразование дефектно, в звуке имеется ряд недостатков, связанных с работой голосовой щели, и при этом наблюдается нерациональный тип дыхания, необходимо поискать более удачных взаимоотношений между работой дыхания и других отделов голосового аппарата. Во многих случаях нахождение более удачного типа дыхания может привести к резкому улучшению в голосообразовании. При дефектном голосообразовании в сочетании с нерациональным типом дыхания необходимо обратить самое серьезное внимание на дыхание, так

как возможно, именно в этом звене кроется причина неудачного построения звука.

Не следует передавать ученику те дыхательные ощущения, которые сопровождают певческий процесс у педагога. Эти ощущения, как и другие (резонаторные, вибрационные и т. п.), весьма индивидуальны и не совпадают у разных певцов. Не следует смешивать внутренние субъективные ощущения от дыхания с его объективным типом.

Часто наиболее рациональный тип дыхания выявляется у певца при пении удачно звучащего и нравящегося ему произведения. В этом случае находится наиболее удачная координация между всеми отделами голосового аппарата и оптимальный тип дыхания выявляется и устанавливается сам собой. Таким образом, в воспитании определенного типа дыхания можно идти не привлекая специально внимания певца к этому моменту голосообразования, от звучания голоса, от музыки, а не методом мышечных приемов.

Организация певческого выдоха

В настоящее время можно с полной очевидностью утверждать, что не столь важным является тип вдоха, сколько организация выдоха. Певческий процесс может быть отлично организован при различном типе дыхания. Все дело в этой организации.

Как история вокального искусства, так и практика певцов и педагогов ясно показывают, что если в отношениях типов дыхания имеется весьма большой разнобой, то в отношении организации певческого выхода такого разнообразия мнений не отмечается. Во всех школах всех времен говорится о необходимости подготовки дыхания для голосообразования, о верной атаке звука и сбережении дыхания во время пения. Уже одно это позволяет сделать вывод о том, что является первостепенным для хорошего голосообразования (организация выдоха) и что не имеет такого значения (тип вдоха). На том, что действительно важно для качественного голосообразования, — все певцы и педагоги сходятся.

Те выработанные временем и общеизвестные правила пользования дыханием в пении, которые бытуют в настоящее время, и являются действительно непреложными, обязательными для хорошей организации певческого голоса. Не перебирать дыхания, так как при переборе трудно хорошо организовать верную атаку звука и плавное голосоведение. Не начинать звука без достаточной дыхательной поддержки. Для этого после умеренного вдоха следует сделать краткую задержку дыхания. При этом дыхание фиксируется во вдыхательной установке,

когда и гортань и органы надставной трубки находятся в свободном, ненапряженном состоянии. На этой задержке вдыхательного состояния и надо атаковать звук, пользуясь тем видом атаки, который в данном конкретном случае наиболее целесообразен. Ту координацию, которая возникла при этой атаке, надо сохранить на протяжении последующего звучания. Следовательно, надо плавно подавать дыхание, не ослаблять его и не напирать, не толкать, чтобы не разрушить найденной координации. Дыхание в фразе надо распределять так, чтобы звук все время был хорошо поддержан дыханием и в конце фразы его было бы достаточно. Общее правило, чтобы дыхания хватало до конца фразы. По окончании ее излишек дыхания полезно выдохнуть прежде, чем начать новый вдох.

Эти общеизвестные правила пользования дыханием вряд ли вызовут у кого-либо из педагогов возражения. Они-то и должны занимать основное внимание педагога при работе с учеником над постановкой голоса.

Естественно, что эти правила дают полный простор как для применения метода того или иного педагога, так и для учета особенностей индивидуальности каждого ученика. Одни певцы требуют для хорошего голосообразования более плотной дыхательной поддержки, другие более легкой, воздушной. Встречаются ученики со слабым дыханием при хорошей, мощной гортани. Это требует активизации их дыхательного посыла. Только при такой активности со стороны дыхания голос приобретает наилучшее певческое звучание. У других певцов наблюдается перенапор дыхания и голосовые связки не справляются с подаваемым к гортани подсвязочным давлением. В таком случае приходится этот напор ослабить.

Воспитание голоса путем контроля над деятельностью дыхания

Организации певческого звукообразования посредством воздействия на него дыханием мы уже немного коснулись выше. Это один из путей, которым можно с успехом пользоваться в развитии голоса. Он того, как задержать перед звуком и как послать дыхание, зависит работа голосовой щели, т. е. основные качества певческого звука. Мы говорили уже, что взаимодействие дыхания с голосовыми связками определяет основные свойства певческого голоса. Сила, плавность дыхания, как и сопротивление сомкнутой голосовой щели (степень сближения голосовых связок, их напряжение, включение или выключение из колебательной работы черпаловидных хрящей и т. д.), будут создавать звуки различного качества.

Наряду с таким прямым воздействием дыхания

на работу голосовой щели имеется еще влияние дыхания на резонанс трахеи, которая может быть растянута, удлинена при глубоком низком дыхании, а также на положение гортани. Через изменение положения гортани дыхание может влиять на целый ряд явлений, происходящих в надставной трубке — в полостях ротоглоточного канала.

Фиксация учеником особенностей работы дыхательного аппарата в пении, умение анализировать свои дыхательные ощущения и по ним контролировать звукообразование — один из способов овладения певческим звуком. Естественно, что если педагог организует певческий процесс методом воздействия через дыхание, — то эти дыхательные ощущения от работающих мышц (какие из них включены в работу, в какой последовательности, в какой степени и т. п.), как и тонкая дифференцировка степени подсвязочного давления, развиваются у ученика весьма совершенно. В этом случае, дыхательные ощущения могут стать основным внутренним контролером качества голосообразования и играть для певца ведущую роль. Именно у певцов, воспитанных по такой системе, все пение сводится к дыханию. Для них афоризм Ф. Ламперти «школа пения есть школа дыхания» полностью оправдывается.

Однако певческий процесс может быть организован весьма совершенно и без привлечения активного внимания ученика к проблеме вдоха и выдоха. Как мы уже указывали, можно найти верную координацию в работе голосового аппарата и посредством приемов, связанных с работой гортани или артикуляционного аппарата. Трата дыхания, его распределение будут зависеть от характера работы голосовой щели и влияния на нее вышележащих полостей.

Говоря о пути воздействия дыханием на организацию работы голосового аппарата в целом, нельзя не отметить, что в пении напрасно стараться целиком подчинить дыхание своей воле. Следует всегда помнить о том, что в дыхании наряду с произвольными мышцами имеются регулировочные механизмы, действующие рефлекторно и независимо от нашей воли. Задача педагога поставить дыхательный аппарат в условия, создающие наилучшее проявление этой регулировочной функции.

О беззвуковых упражнениях в дыхании

В свете того, что было сказано о дыхании, можно оценить целесообразность упражнений в развитии дыхания без звука. Можно утверждать, что никакие системы без-

звучных упражнений в дыхании не могут привести к развитию певческого дыхания. Певческое дыхание — это дыхание, скоординированное со всеми другими частями голосового аппарата в процессе пения. Хорошее певческое дыхание имеется у того певца, у которого правильно организовано певческое звучание голоса, а не у того, кто без звука может медленно вдыхать, выдыхать или долго задерживать дыхание.

Каждый педагог замечал, что по мере организации правильного певческого звучания дыхание перестает утекать, начинает «держаться», его хватает уже на длинные музыкальные фразы. Таким образом, дело здесь не в количестве набранного воздуха, не в его длительной задержке в легких, а в его правильной трате на певческом звучании, т. е. в координированной работе дыхания с другими отделами голосового аппарата в процессе пения. Естественно, что развить певческое дыхание можно только при работе всех этих отделов, то есть в процессе работы над певческим звуком.

Если беззвуковые упражнения в дыхании не могут привести к развитию певческого дыхания, то значит ли это, что они вообще во всех случаях бессмысленны? Отнюдь нет. Как всякая гимнастика, как всякая тренировка мускулатуры, дыхательные упражнения без звука ведут к развитию мышц и лучшей управляемости их работой, к большему подчинению мышц нашей воле. Таким образом, упражнения в дыхании могут иметь положительное воздействие на работу голосового аппарата в целом, так же как и тренировка любых мышц, участвующих в голосообразовании.

Изолированные от звука упражнения в дыхании следует рассматривать как гимнастику дыхательных мышц, и только. Можно в совершенстве овладеть этой гимнастикой дыхательных мышц, но иметь в пении «короткое» дыхание с большой его «утечкой», т. е. плохо организованное певческое дыхание. И наоборот, можно выработать исключительное по длительности и силе дыхание, которым обладают многие профессиональные певцы, без специальных занятий в дыхании без звука. Беззвуковые дыхательные упражнения — хорошее вспомогательное средство для укрепления дыхательных мышц. Оно особенно показано для лиц, у которых эта мускулатура плохо развита от природы или ослаблена в результате болезненных состояний. При невозможности петь в течение какого-то срока полезно дыхательной гимнастикой поддерживать необходимый тонус мускулатуры. Дыхательные упражнения без звука могут занять свое место в системе воспитания певческого голоса. Не следует только придавать им самодовлеющего значения и думать, что в результате изолированной от певческого звука тренировки сформируется длительное и сильное певческое дыхание.

Заключение

Певческое дыхание в фонации неразрывно связано с деятельностью гортани и артикуляционного аппарата. Оно расходуется в голосовой щели, поэтому певческое дыхание может быть выработано только на пении. Основное внимание педагога должно быть направлено на организацию выдоха и верное звучание голоса, а не на тип вдоха. Наиболее целесообразно для пения нижнереберно-диафрагматическое дыхание, но можно успешно петь и при других типах вдоха. Педагог должен внимательно следить за тем, как ученик пользуется дыханием в пении, но не навязывать ему свою систему дыхания, если звучание голоса у него правильное. Воспитание певческого голоса можно вести как с привлечением внимания ученика к характеру дыхательных движений, так и без этого. Беззвуковые упражнения для развития дыхания не ведут к длинному певческому дыханию и являются лишь вспомогательной гимнастикой дыхательного аппарата. Поскольку дыхание имеет двойное управление и не все в цем произвольно, требуется определенное время чтобы образовались нужные певческие рефлексы.

Певческое дыхание развивается медленно вместе с организацией других частей голосового аппарата. Выработанные веками правила дыхания в пении должны быть на вооружении каждого педагога. Спокойный, умеренный по количеству глубокий вдох, небольшая задержка перед началом звука, плавная подача дыхания и умение его распределять — вот те всегда необходимые принципы дыхания, которыми следует пользоваться в работе с учеником.

2. РАБОТА ГОРТАНИ В ПЕНИИ. *ПОЛОЖЕНИЕ ГОРТАНИ В ПЕНИИ*

Два механизма в работе гортани

Гортань — это место, где родится исходный звук певческого голоса, уже несущий с собой его основные певческие качества: точную высоту, силу, начальный певческий тембр, металличность, певческое вибрато. Поэтому работа гортани в пении, скоординированная с дыханием и артикуляцией, имеет первостепенное значение для пения. При малейших нарушениях функции голосовой щели, уже не говоря о таких болезненных состояниях, как несмыкание, кровоизлияние в связку или певческие узелки, — пение резко нарушается, полноценный профессиональный певческий звук не может быть естественно сформирован. (Разумеется, мы здесь не говорим о компенсаторных приспособительных механизмах, которые могут

включиться в работу и в какой-то мере исправить имеющийся недостаток. Так, например, здоровая связка приспосабливается к другой, имеющей узелок и т. п.).

Если теоретически все педагоги и певцы обычно ясно представляют себе значение функции гортани в пении, то практически, как это часто бывает в вокальной педагогике, отношение к ней у педагогов различно. Одни считают необходимым включать сознательный контроль за ее работой, другие — не разрешают даже думать о ней.

Когда разбирают работу гортани в пении, то различают *два механизма ее деятельности*: *смещение гортани в целом* под воздействием прикрепляющихся к ней снаружи мышц, и *работу внутренних мышц гортани*, участвующих в функции голосовых связок. Эти два механизма ее работы не имеют прямой связи между собой. Низкое или высокое положение гортани возможно при различном характере работы голосовой щели. Положение гортани в пении оказывает свое влияние на функцию голосовой щели не столько непосредственно через мышцы, сколько *опосредствованно*, через изменение акустических и аэродинамических свойств ротоглоточных полостей. Эти полости меняют свою форму и объем в зависимости от смещения гортани вверх или вниз.

Коснемся сначала вопроса о *положении гортани в пении*, т. е. о ее смещениях в целом.

Мнения певцов и педагогов о положении гортани в пении

Общеизвестным является факт, что *смещение гортани всегда приводит к изменению тембра певческого звука*, следовательно сам вопрос о положении гортани в пении является весьма существенным для вокальной педагогики. Практически невозможно изменить положение гортани и сохранить при этом прежний характер звучания голоса.

Как показывает практика пения больших певцов, гортань в пении обычно устанавливается в одном специально найденном певческом положении и в основном остается в этом состоянии на протяжении всего пения, выбиваясь из него только на согласных. В истории вокального искусства отмечены как случаи высокого ее стояния в пении, что бывает сравнительно редко, так и низкого, весьма распространенного. Надо сказать, что движения гортани хорошо заметны только у мужчин, так как у них хорошо выступает кадык. У женщин же с их мягкими контурами шеи и невыступающим тупым углом щитовидного хряща эти движения гортани бывают, как правило, почти незаметны. Их можно уловить только на ощупь. Таким образом наблюдения, сделанные простым глазом, сделаны были на мужских голосах, причем было установлено, что большинство певцов в пе-

нии гортань понижало или оставляло на уровне положения покоя.

На этом основании некоторые певцы и педагоги считают необходимым активно удерживать ее в низком или покойном положении. Многие же считают невозможным фиксацию гортани, отстаивая свободу и непринужденность ее положения.

В наших рентгенологических исследованиях голосообразования у певцов мы интересовались не только объективной картиной смещений гортани, но и субъективным мнением певцов о ее положении в пении. Многие певцы заявляли, что не знают, в каком положении находится их гортань в пении, и никогда не думают о ней. Для них вопрос положения гортани в пении не является существенным, привлекающим их внимание. Большое число певцов ясно представляло себе, где у них находится гортань во время пения, но специально ее установкой не занимались. Наконец, встретились и такие певцы, которые совершенно сознательно ставили свою гортань в определенное положение. Последняя группа в большинстве состояла из певцов, нашедших природу своего голоса посредством приемов, связанных с нахождением наилучшего положения гортани в пении. Один из таких певцов, заслуженный артист РСФСР, солист Большого театра Н., совершенно ультимативно заявил: «кто не опускает гортань в пении, — тот не певец».

Басы и баритоны театра Ла Скала, с которыми мы беседовали, единодушно отметили необходимость в пении низкого положения гортани. Некоторые из них — Н. Гяуров и С. Брускантини, указали на возможно более низкое ее положение. Между тем сопрано Мирелла Френи на вопрос, опускает ли она гортань в пении, четко ответила: «...я никогда не опускаю гортань и никогда об этом не думаю».

Это разнообразие мнений в отношении вопроса о положении гортани переходит и в практическую вокальную педагогику, а затем в руководства по пению.

Посещая с научной целью классы различных педагогов, мы встретились со всеми перечисленными мнениями. Нашлись и сторонники повышенного стояния гортани в пении и сторонники ее нейтральной позиции. Встретились педагоги, требующие у всех голосов низкого стояния гортани. Большая группа педагогов выступила за полное невмешательство в характер ее смещений. Не будет ошибкой сказать, что в настоящее время подавляющее большинство педагогов высказывается за свободное положение гортани.

Вот некоторые мнения ведущих педагогов, взятые из докладов конференции по вокальному образованию 1940 года.[1] Профессор Е. Ф. Петренко: «...гортань подвижная, несколько

[1] Материалы Всесоюзной конференции по вокальному образованию. М.—Л., Музгиз, 1941, стр. 76, 82, 88, 92, 108.

пониженная, как при легком зевке»; профессор Д. Г. Евтушенко: «...наиболее выгодным положением для гортани нужно считать свободу и непринужденность ее движений. Беглость, staccato, трель невозможны при напряженной гортани»; профессор М. В. Владимирова: «Я добиваюсь свободного открывания рта, когда нижняя челюсть лишена какого-либо напряжения, мягко, естественно откинута вниз, — это дает свободное положение гортани»; профессор П. З. Андреев: «Главнейшая премудрость в этом вопросе заключается в совершенно спокойном, нормальном положении гортани во время образования певческого звука и в минимальной атаке его»; профессор П. И. Тихонов: «Установка гортани при пении предоставляется подсознательной работе организма. Правильность ее певческого положения определяется качеством звука, но отнюдь не предвзятым мнением о необходимости держать ее высоко или низко».

Известный певец и педагог, доцент С. П. Юдин, в своей книге пишет: «Понижение гортани вызывается рядом определенных причин, поэтому нарочито делать это понижение не нужно, но и мешать ему, по тем же соображениям, не следует. [1]

Известный американский педагог, автор книг «Ваш голос» и «Наука о голосе», Дуглас Стенли [2] стоит за среднее положение гортани, «...удерживаемое на всех гласных и на всем диапазоне».

Как показывает практика, «свободное», «нейтральное», «подсознательное» положения далеко не всегда выручают певца. Часто только верно подсказанное или найденное им самим наилучшее положение приводит к полному раскрытию всех вокальных качеств голоса.

Научные данные о положении гортани во время пения

До изобретения в конце прошлого столетия ларингографа, позволившего механическим путем записывать смещения кадыка у певцов, наблюдения за изменением положения гортани велись на глаз или методом пальпации — ощупывания. Еще Гарсиа в середине прошлого столетия установил, что если голос певца поднимается по диапазону вверх «в светлом тембре» (т. е. открыто. — *Л. Д.*), то по мере повышения звука повышается и положение гортани. В «темном тембре» (т. е. прикрытом звучании. — *Л. Д.*) весь диапазон может быть взят при едином, неизменном положении гортани.

Как мы помним, со времен Жильбера Дюпре все певцы и педагоги второй половины прошлого столетия формируют голос в прикрытом звучании. Это привело многих педагогов к убеж-

[1] С. Юдин. Певец и голос, 1947, М.—Л., Музгиз, стр. 36.
[2] Stenley D. Your Voice. (N. York, 1945).

дению о необходимости в пении сознательно удерживать гортань в низком положении. Сторонником такого взгляда является, например, известный немецкий певец и педагог Юлиус Штокгаузен. Его standsrpinzip — прочная, стабильная установка гортани в пении — оказала влияние на многих вокальных педагогов.

Интересные данные о положении гортани в пении в конце прошлого столетия получил русский врач-ларинголог — П. Гелат[1]. Будучи сам певцом-любителем, он применил прием опускания гортани и получил при этом значительное улучшение вокальных качеств своего голоса (баритон). Заинтересовавшись проблемой положения гортани и имея, как врач-ларинголог, хороший контакт с выдающимися певцами того времени, он методом ощупывания исследовал большую группу певцов. Основные выводы, к которым он пришел, сводились к тому, что подавляющее большинство оперных певцов с мощными голосами пользуются в пении постоянно пониженным положением гортани. Некоторые певцы оставляют гортань в положении покоя или опускают ее весьма мало. Однако среди колоратурных и лирико-колоратурных сопрано он отметил повышение гортани. Это касалось, в частности, таких знаменитых певиц, как Забела-Врубель и Луиза Тетрацини.

Дальнейшие исследования, сделанные ларингографическим методом, а позднее — при помощи рентгеновских лучей, не дали четкого ответа на вопрос, как стоит гортань у профессиональных певцов с отлично поставленным певческим голосом. Большинство исследователей отмечало постоянство уровня гортани у хороших профессиональных певцов, в то время как у обучающихся оно такой стабильностью в пении не отличалось. Обычно в пении отмечалось положение гортани пониженное, однако у некоторых отличных профессионалов удалось констатировать высокое положение гортани в пении.

Таким высоким положением, по свидетельству Бьяджи, отличалась гортань великого певца Энрико Карузо. Таким образом, постепенно создалось мнение, что гортань для хорошего образования певческого звука должна быть низкой или несколько пониженной, а случаи ее высокого состояния вообще считались необъяснимыми исключениями.

Надо сказать, что вообще точных исследований положения гортани в пении на массовом материале произведено не было. Это объясняется, с одной стороны, несовершенством ларингографической методики, связанной с закреплением на шее певца специального и достаточно неудобного аппарата — ларингографа, нарушавшего естественность пения. С другой стороны — у

[1] Hellat. Von der Stellung des Kehlkopfes beim Singen (Arch. für Laryngol., VIII, 1898, No. 2).

женщин, с их невыраженным выступом щитовидного хряща, ларингограф вообще давал весьма неточные показания. Рентгеновский метод, связанный с облучением певцов рентгеновскими лучами и необходимостью прихода испытуемого в специально оборудованный рентгеновский кабинет, — практически чрезвычайно труден. Таким образом, оказалось, что до последнего времени мы не располагали достаточно точными исследованиями положения гортани в пении у профессионалов певцов.

Рентгенологические наблюдения Л. Б. Дмитриева

В Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных в 1952—1956 гг. нами была обследована рентгенографическим методом большая группа профессиональных певцов: солистов Большого театра первого положения, известных концертных певцов и гастролеров, а также группа студентов Института и Московской государственной консерватории. Среди обследованных были такие известные певцы и певицы, как Г. М. Гаспарян, З. А. Долуханова, Е. В. Шумская, Н. Д. Шпиллер, Н. И. Клягина, Е. И. Грибова, В. Д. Гагарина, С. Г. Панова, Е. М. Вербицкая, А. А. Иванова, И. И. Петров, Е. В. Иванов, В. К. Отделенов, И. П. Богданов, В. В. Ивановский, А. И. Орфенов, М. Г. Киселев, Е. С. Белов, А. А. Большаков, Т. Ф. Янко, Л. И. Исаева, болгарский певец Никола Николов и другие С каждого певца делалось 12—15 моментальных рентгеновских снимков, фиксировавших состояние гортани и надставной трубки в покое, речи и пении. По такой методике было обследовано более 50 человек, а к настоящему времени мы располагаем рентгенографическим материалом около 1000 рентгенограмм. В обследование также вошел и ряд певцов, не достигших профессионализма в результате обучения.

На основании исследования 40 случаев, принадлежавших певцам с отличными профессиональными голосами, нами были составлены таблицы, иллюстрирующие действительное положение гортани в покое, речи и пении. В процессе рентгеновских съемок пение ничем не нарушалось. Певцы, стоя в естественной позе на полной опоре, пели фразы из хорошо впетых произведений и в нужный момент на выбранной выдержанной ноте производился моментальный рентгеновский снимок, точно фиксировавший состояние гортани и надставной трубки. Мы не можем здесь касаться подробностей методики и деталей исследования, отсылая интересующихся к оригинальным работам. Рис. 46 и рис. 47.

Наши данные могли полностью подтвердить мнение других исследователей, обнаруживших у профессиональных певцов с хорошо поставленным певческим голосом *постоянное положение гортани в пении* на всех гласных, спетых на

выдержанных нотах и на всем диапазоне. Действительно, гортань профессионального певца с хорошим голосом занимает в пении особое, специальное положение, обычно не совпадающее ни с положением покоя, ни с речевой ее установкой. Рис. 47.



Рис. 46. Схема рентгеновского исследования. 1 — рентгеновская трубка, 2 — кассета с пленкой.

Однако это специальное певческое положение гортани — ее певческая установка, при отличном качестве звучания голоса — не однакова для всех певцов. Значит, отличное качество зву-

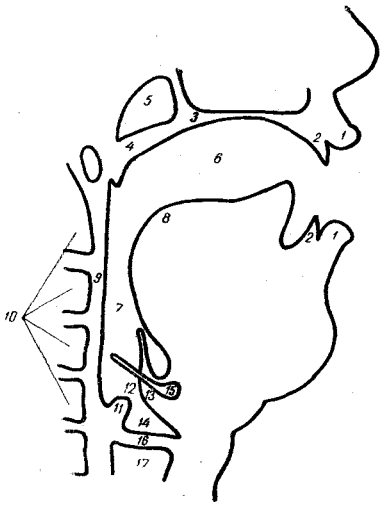


Рис. 47. Схема контуров гортани и надставной трубки по рентгенограмме во время пения. 1 — губы, 2 — зубы, 3 — твердое нёбо, 4 — мягкое нёбо (поднятое), 5 — носоглоточная полость, 6 — ротовая полость, 7 — глоточная полость, 8 — спинка языка, 9 — задняя стенка глотки, 10 — шейные позвонки, 11 — верхушки черпаловидных хрящей, 12 — вход в гортань, 13 — надгортанник, 14 — надсвязочная полость гортани, 15 — тело подъязычной кости, 16 — голосовые связки, 17 — полость трахеи.

чания певческого голоса определяется не единой у всех певцов певческой установкой гортани, а наоборот, различными, всегда индивидуальными уровнями положения гортани. Рис. 48. 49 и 50.

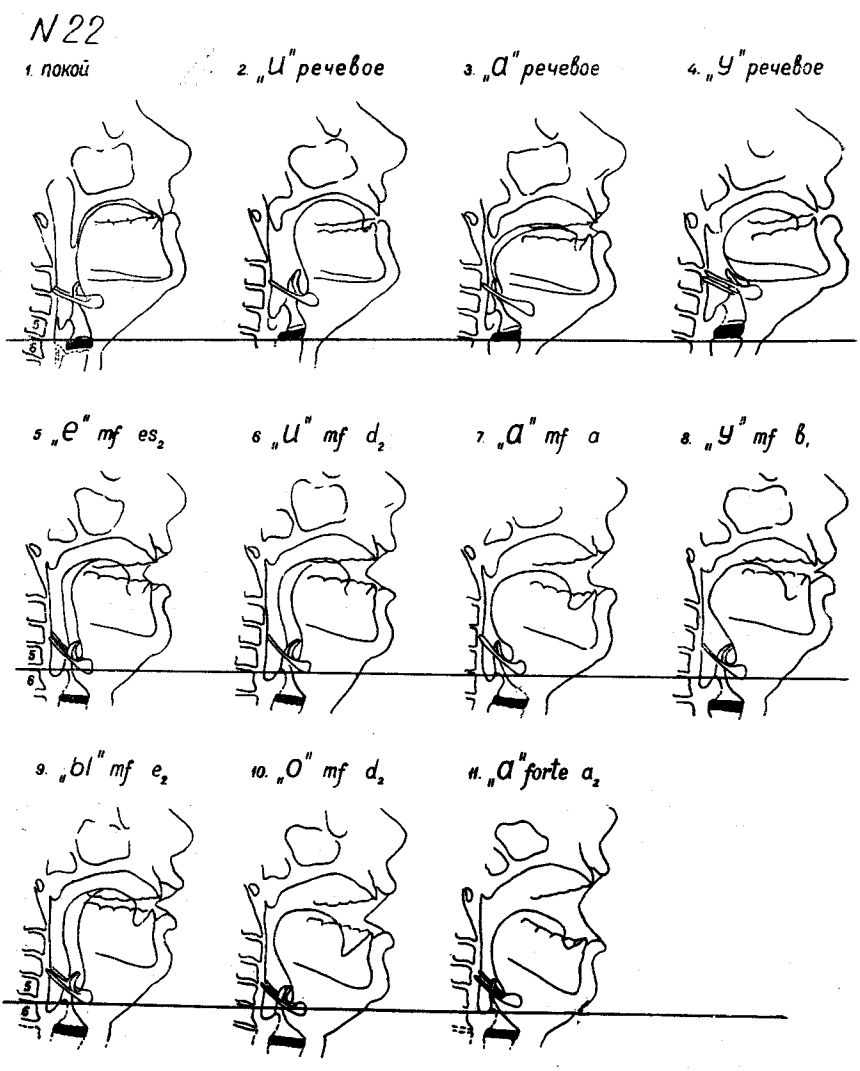
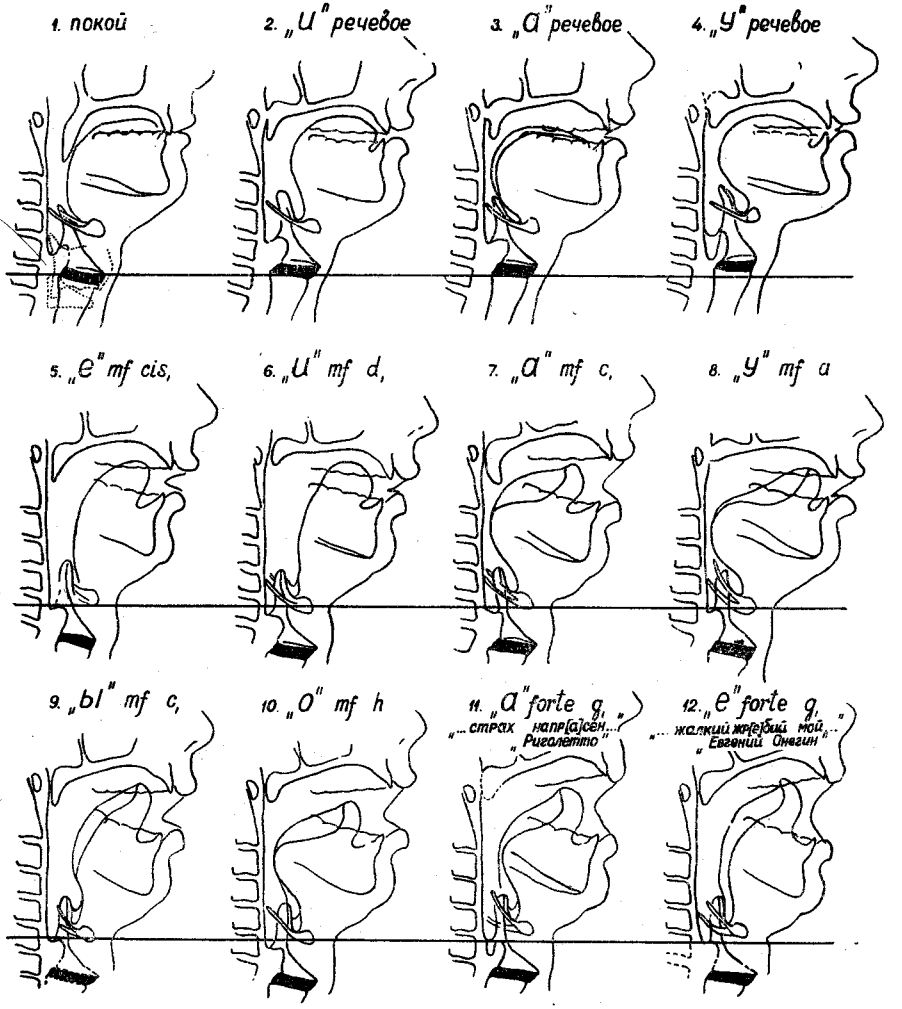


Рис. 48. Постоянство положения и приспособление гортани в пении у двух солистов Большого театра по рентгенограммам во время речи и пения. Слева — меццо-сопрано (№ 22), справа — баритон (41). На первой строке в каждом случае даны: покойное положение гортани и три гласных звука во время речи. Голосовые связки выделены черным цветом. Линия, пересекающая все схемы, проведена на уровне покойного положения голосовых связок. На двух нижних строчках каждого случая показаны певческие приспособления на всех гласных на предельно высоком звуке.



Под каждым речевым звуком помещен соответствующий певческий для того, чтобы было легче сравнить, что изменилось в приспособлении гортани и органов надставной трубки при переходе от речи к пению. На схемах видно, что речевые положения гортани не совпадают с певческим (у данных певцов речь — на повышенной, а пение — на пониженной гортани), и что певческое положение у профессионального певца единообразно на всех гласных и не меняется на высоких нотах.

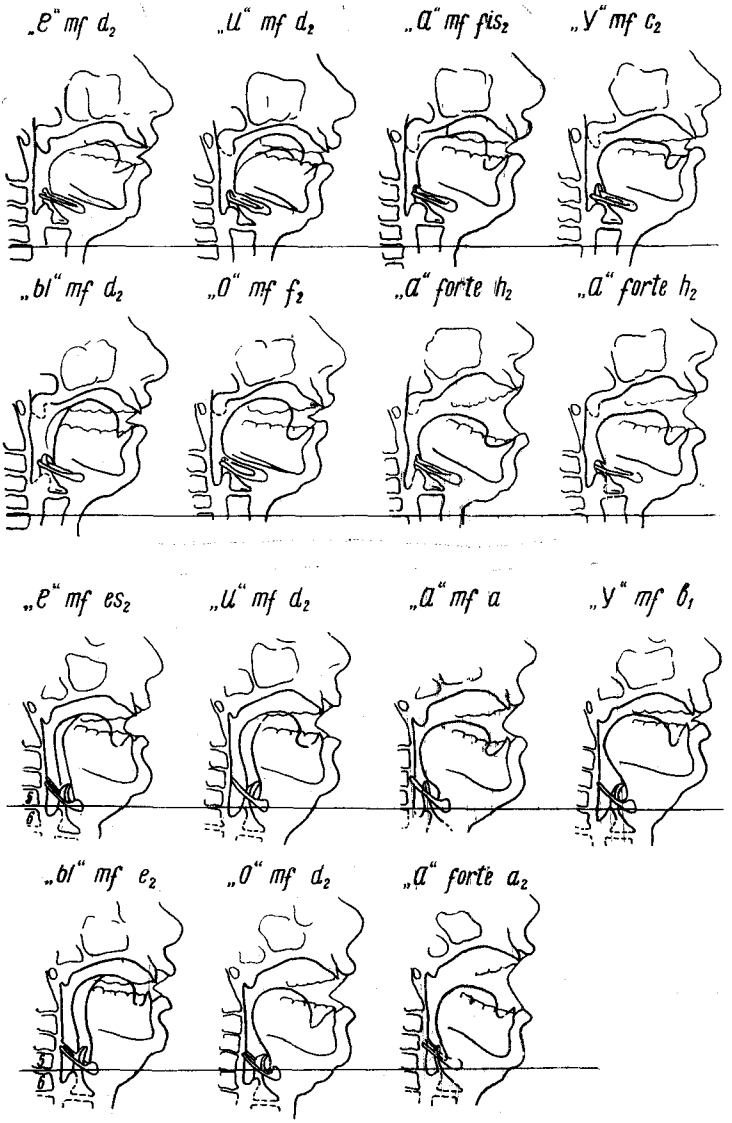


Рис. 49. Певческие установки гортани и органов надставной трубки у двух солисток Большого театра. Верхние две строчки — лирико-драматическое сопрано, нижние две строчки — меццо-сопрано. Линия, пересекающая все схемы, проведена (как и на всех рисунках) на уровне покойного положения гортани. Видно, что сопрано пользуется повышенной гортанью в пении и сохраняет это положение на всех гласных и на всем диапазоне, а меццо-сопрано — гортань понижает. Положение и суженный вход в гортань постоянны, а язык меняет свое положение при смене гласного, причем характерные для каждого гласного уклады языка сохраняются.

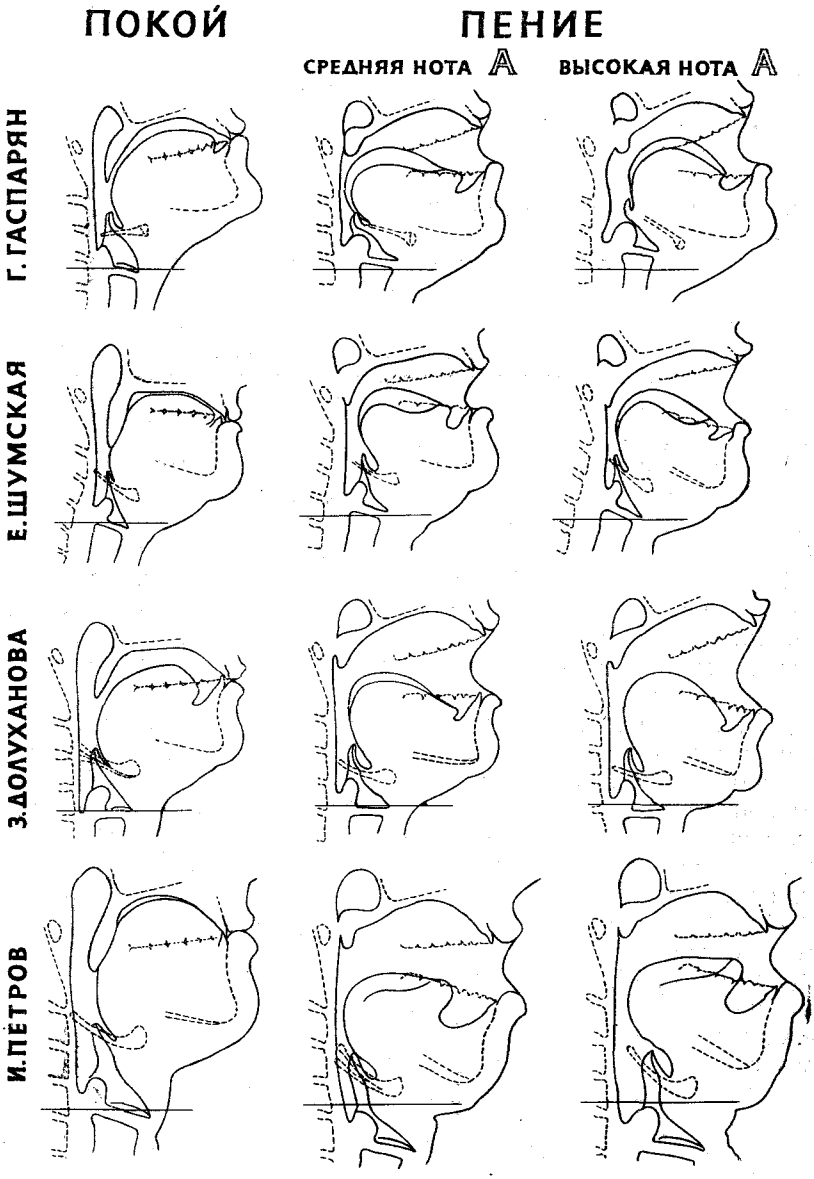


Рис. 50. Гортань больших певцов занимает в пении различное положение. У Г. Гаспарян при переходе от покоя к пению она повышается и на высокой ноте это высокое положение утрируется. У Е. Шумской подъем гортани незначительный. У З. Долухановой наблюдается небольшое понижение гортани в пении. У И. Петрова — сильное понижение. Горизонтальные линии на всех рисунках проведены на уровне покойного положения голосовых связок.

Это единое, характерное для данного певца, положение гортани может быть ниже положения покоя, может совпадать с ним и может быть выше него. Очевидно имеются какие-то причины, заставляющие гортань занимать у одних — повышенное, а у других — пониженное положение. Мы могли отметить, что положение гортани, видимо, связано с типом голоса певца. Все исследованные нами басы и баритоны — гортань всегда опускали, а все лирические и колоратурные сопрано ее либо поднимали, либо оставляли на уровне положения покоя. У меццо-сопрано, драматических сопрано и теноров такого единообразия приспособления гортани не наблюдалось.

То, что у всех низких голосов (басы и баритоны) гортань опускалась, а у всех самых высоких голосов она стояла высоко, наталкивало мысль на наличие закономерности в ее поведении, но разброд, наблюдавшийся в группах теноров, меццо-сопрано и драматических сопрано, не позволял сделать вывода о связи положения гортани с типом голоса. Теории, на основе которых строились догадки о наилучшем положении гортани в пении, не могли объяснить установленного нами факта многообразия певческих установок у певцов.

Так, например, Л. Д. Работнов связывает положение гортани с активностью выдоха, считая что усиленный выдох ведет к поднятию гортани. Если стоять на этой точке зрения, то выходит, что все сопрано пользуются усиленным выдохом, что, конечно, абсолютно неверно.

Другие считают, что наилучшее положение для работы гортани создается при больших размерах ротоглоточного рупора. Надо опускать гортань, и при этом образуется наибольший, наилучший рупор. Однако с этой точки зрения никак нельзя было объяснить поднятие гортани в пении у ряда замечательных певцов — ведь при этом размер их надставной трубки-рупора уменьшается.

Имелись попытки оправдать низкое положение гортани мышечной взаимосвязью. Высокое положение гортани объявлялось порочным, при котором внешние наружные мышцы якобы давят на гортань, вследствие чего звук получается горловой, зажатый. При низком положении — все эти дефекты якобы отсутствуют. И это весьма наивное толкование взаимосвязи положения гортани с работой ее внутренних мышц, даже если бы такая связь имела в действительности место, — не могло объяснить случаи оставления гортани на уровне покоя или повышенного ее положения у отличных профессиональных певцов.

Наиболее распространенным взглядом на положение гортани в пении является тот, который связывает его с манерой обучения. Нельзя, конечно, отрицать такой связи. Действительно, можно соответствующими приемами приучить гортань оставаться на речевой установке (по принципу «пой как

говоришь»), опустить ее (например, приемом «зевка») или приподнять. Однако, как показывают наши данные, да и другие факты из жизни певцов, ученик не достигает профессионализма в звучании, если ему прививать несвойственное его голосовому аппарату положение гортани в пении. Как показывает практика, попытка

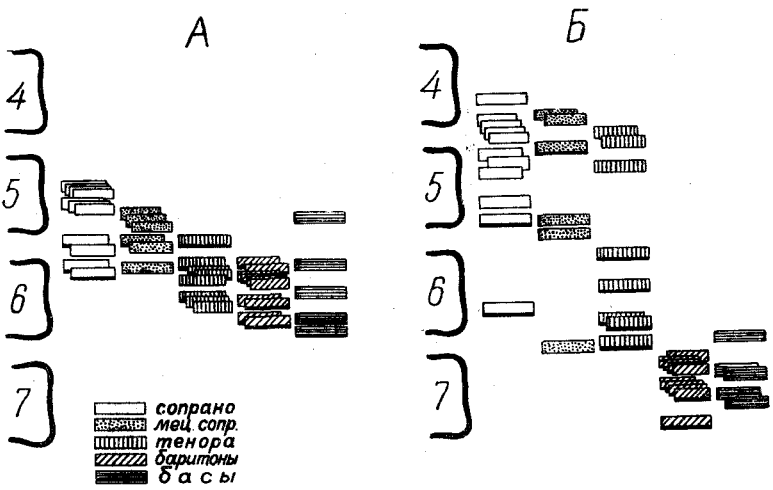


Рис. 51. Схема положения гортани (голосовых связок) у профессиональных певцов по отношению к шейным позвонкам, обозначенным цифрами 4, 5, 6, 7. Каждая полоска соответствует голосовым связкам одного из обследованных певцов. Слева (А) — уровень покойного положения, справа (Б) — уровень в пении у тех же певцов. Полоски, подчеркнутые черной линией внизу, условно обозначают драматический, более низкий характер голоса. Видно, что если в покое гортани певцов располагаются в области от середины пятого до нижнего края шестого позвонка, причем у женщин несколько выше, чем у мужчин, то в пении диапазон их смещений велик, простираясь от середины четвертого до нижнего края седьмого позвонков. Все басы и баритоны опустили гортань в пении, все легкие сопрано ее подняли или оставили на месте. У теноров и меццо-сопрано наблюдается разнобой в положении гортани.

петь на несвойственном для данного человека положении гортани в пении ведет к деградации голоса. Очевидно, здесь нарушаются какие-то существенные для пения механизмы.

Так, например, заслуженная артистка РСФСР, лирико-колоратурное сопрано Н. сообщила, что в период обучения педагог пытался в течение некоторого времени заставить ее опускать гортань во время пения. В результате этого приема пение затруднилось, начал изменяться к худшему тембр, стало тяжелее брать ноты верхнего регистра, крайние ноты диапазона пропали. Педагог не был догматиком, своевременно отошел от

этого приема, перестал вмешиваться в положение гортани, опускать ее, и прежняя легкость звукообразования, лучшие качества тембра и предельные верхние ноты возвратились. Этот случай показывает, что насилие над природой вредно для развития вокальных данных, что педагогическое воздействие должно быть гибким. Прежде всего педагог должен заниматься поисками наилучших качеств звучания голоса. Как показали рентгеновские исследования, — данная певица пользовалась в пении сильно повышенным положением гортани, что создавало наилучшие возможности для проявления вокальных качеств ее голоса.

Баритон Н., ведущий солист Большого театра, рассказал, что в период обучения в музыкальном училище он неожиданно стал терять голос. Стало трудно петь, голос стал «качаться», детонировать, стали пропадать верхние ноты. Положение было катастрофическим и педагог не знал, как помочь. Педагог другого класса указал на то, что певец стал поднимать гортань, и посоветовал держать ее низко. Воспользовавшись этим советом и применив прием опускания гортани, баритон Н. быстро восстановил утраченные качества своего голоса. Конечно, он считает теперь этот прием основным в вокальной педагогике. Это ему принадлежат слова: «Кто не опускает гортань — тот не певец». В данном случае, так же как и в первом, несвойственное данному певцу положение гортани привело к деградации голоса, и наоборот, возвращение к верной ее установке, к восстановлению его лучших качеств.

Очевидно, что положение гортани в пении определяется не столько системой обучения, сколько нахождением наиболее удобной, с точки зрения голосового аппарата поющего, установки, зависящей от каких-то иных явлений в голосовом аппарате. Если система педагога удовлетворяет этим требованиям, — голос хорошо развивается, если нет, — голос деградирует.

Что же наиболее кардинально меняется при изменении положения гортани? Задали мы этот вопрос пытаясь найти объяснение установленному нами явлению разнообразия положения гортани в пении профессиональных певцов. Решительно меняются только размеры и форма ротоглоточного канала. При повышении гортани канал укорачивается и, следовательно, объем полостей уменьшается, а при опускании — увеличивается в достаточно больших пределах.

Гортань представляет собой орган, отличающийся большой подвижностью. Она может сильно подниматься вверх, как, например, при глотании; при глубоком зевке — она сильно опускается вниз. Эти движения производят мышцы, прикрепляющиеся к гортани и подъязычной кости, идущие от них вверх, к нижней челюсти и основанию черепа, и вниз — к костям верхнего плечевого пояса. Кроме движений вверх и

вниз, гортань может наклоняться вперед. Поднимаясь, она обычно целиком несколько подается вперед, вместе с подъязычной костью, которая, сильно отходя кпереди, как бы надевается на гортань сверху (см. рис. 50).

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

Примечательным оказался факт, что у тех типов голосов, которые пользовались в пении всегда одним и тем же типовым приспособлением (например, все басы и баритоны — опускали гортань), это приспособление проявлялось вне зависимости от пройденной школы или сознательности владения этим приемом со стороны самого певца. Учился ли певец — бас или баритон — опускать гортань или нет, какую бы вокальную школу он ни прошел (а все прошли совершенно различные школы), если он в конечном итоге достигал профессионализма, — то обязательно опускал гортань в пении.

Исходя из того, что изменение положения гортани влияет самым решительным образом на размеры ротоглоточного канала, мы решили измерить его длину по определенным точкам его контура у всех исследованных нами певцов. Интересно было узнать не только, куда пошла гортань в пении у данного мастера вокального искусства, по сравнению с положением покоя или уровнем соответствующего шейного позвонка, но и какова абсолютная величина его надставной трубки в пении. В акустике голосового аппарата вопросы размеров и форм полостей играют решающую роль. От них зависят и явления резонанса и импеданс.

Картину покойного положения гортани и ее певческих установок в отношении позвонков (см. рис. 51) мы решили перевести на язык абсолютных размеров, на язык чисел. Когда мы измерили в сантиметрах длины ротоглоточного канала, которыми пользовались исследованные нами певцы, и расположили их по признаку длины ротоглоточного канала в пении, получилась удивительно стройная картина. Все типы голосов расположились точно последовательно друг за другом в порядке понижения характера голоса.

Оказалось, что самой короткой надставной трубкой в пении обладает лирико-колоратурные и колоратурные сопрано, за ними идут лирические и лирико-драматические сопрано, потом меццо-сопрано, теноры, баритоны и, наконец, басы. Того разнобоя, который мы наблюдали в отношении уровня гортани у драматических сопрано, меццо-сопрано и теноров, здесь уже

не было. Все они, расположенные по принципу длины ротоглоточного канала в пении, встали на свое место между высокими сопрано и баритонами и басами.

Найденная закономерность позволяет говорить о том, что каждый тип голоса пользуется в пении совершенно определенной длиной надставной трубки. Правда, смежные типы голосов несколько накладываются

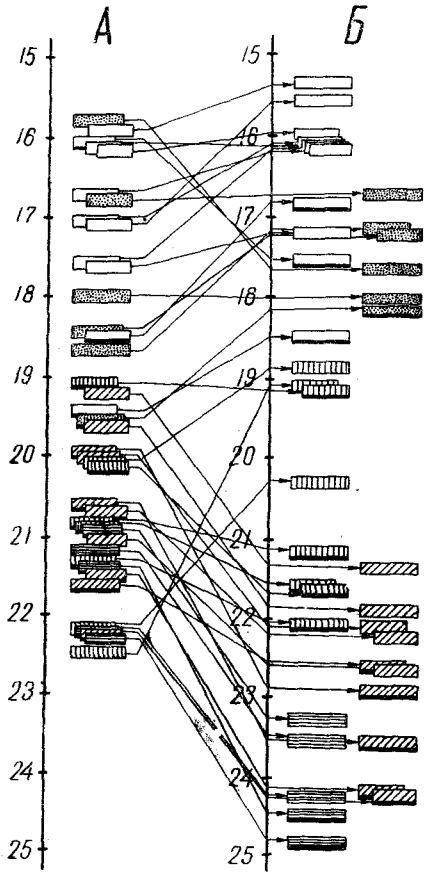


Рис. 52. Те же данные, что в рисунке 51 (обозначения те же), выраженные в сантиметрах длины ротоглоточного канала (надставной трубки). А (слева) — длина ротоглоточного канала в покое, Б (справа) — у тех же певцов в пении. Шкала на каждой схеме обозначает сантиметры длины ротоглоточного канала. Измерение велось от зубов до голосовых связок по одним и тем же точкам контура ротоглоточного канала. Стрелками указано смещение гортани того или иного певца при переходе от покоя к пению. На рисунке видно, что каждый тип голоса в пении пользуется определенной длиной надставной трубки, увеличивающейся по мере понижения характера тембра. Наименьшую длину имеют легкие сопрано, наибольшую — низкие басы. Характер смещения гортани зависит от того, какова естественная длина надставной трубки, данная от природы (слева), и той длиной, которой надо обладать в пении, чтобы звучать соответственно типу голоса (справа).

друг на друга, но все же никогда не выходят за пределы своей группы. То есть драматические теноры по длине ротоглоточного канала могут быть равны лирическим баритонам, а драматические баритоны — высоким басам. Однако никогда не наблюдается, чтобы тенор имел в пении ротоглоточный канал, равный по длине басовому или, наоборот, чтобы бас пользовался в пении надставной трубкой, характерной для тенора.

Следует, конечно, понимать, что не сама длина надставной трубки как таковая играет здесь роль. Дело в объеме полостей рта и глотки, в том воздушном столбе, который образуется над связками в результате смещения гортани вверх

или вниз. Сама длина лишь характеризует в известной мере этот столб воздуха.

Нахождение определенных типовых длин надставной трубки в пении достигается чаще всего бессознательно в процессе работы над постановкой голоса, но иногда и с привлечением сознания. Самое интересное заключается в том, что при профессиональном пении эта типовая, характерная длина надставной трубки всегда присутствует вне зависимости от метода обучения, которому следовал певец. Значит, для профессионального пения она обязательна, необходима, без нее, очевидно, профессиональное певческое голосообразование невозможно.

Для того чтобы выяснить роль приспособления гортани в изменении естественной длины ротоглоточного канала, мы измерили ту длину канала, которая дана исследованным певцам от природы, т. е. при положении покоя, и сравнили ее с певческой длиной. Ведь каждый певец может использовать всю полноту ее смещений в пении. Каждое колоратурное сопрано может опустить гортань, подобно басу, и каждый бас может поднять гортань, подобно сопрано или некоторым тенорам. Наконец, каждый певец может оставить свою гортань на том месте, где она у него в покое или в речи, пользуясь в пении принципом «пой как говоришь».

Для того чтобы оценить роль приспособления гортани, выработанного певцом в процессе обучения, приспособления наиболее удобного, обеспечившего профессиональное звучание голоса у данного певца, необходимо сопоставить то, что дано ему от природы, с тем, к чему он пришел в этом смысле в пении. Кроме того, в таблице певческих длин надставных трубок разных типов голосов нашло свое отражение общее преобладание размеров голосового аппарата мужчин перед размерами голосового аппарата женщин. Надо было исключить этот момент и показать роль приспособления с полной отчетливостью.

Измерив длины надставных трубок в покое и сопоставив их с певческими длинами каждого певца, мы получили точную картину изменения естественной длины надставной трубки при переходе к певческой (см. рис. 52).

Это сопоставление с большой наглядностью показало роль, которую выполняет изменение положения гортани в отношении достижения певцом необходимой для профессионального пения типовой длины надставной трубки.

Как видно на рисунке 52, певцы, у которых от природы длина надставной трубки совпадает с той, что необходима для пения в данном характере голоса, т. е. с типовой длиной, — не меняют ее при переходе к пению, а если и меняют, то совершенно незначительно. Если естественные размеры не совпадают с типовой длиной, то певец находит приспособление, которое приводит к нужным певческим размерам надставной трубки. Это достижение певческой длины надставной трубки в одних

случаях осуществляется поднятием гортани, в других — ее опусканием.

Так, например, если на рисунке 52 взять группу из пяти певцов (2 тенора, 2 баса, баритон), имеющих от природы наибольшую длину надставной трубки — 22—22,5 *см*, то при переходе к пению оба тенора поднимают гортань, достигая при этом «теноровых» размеров надставной трубки 19—20,3 *см*, а драматический баритон и оба баса — опускают гортань до 24—24,3 *см*, до типовой басовой длины надставной трубки.

Весьма интересна для анализа и группа голосов, имеющая от природы длину ротоглоточного канала 19—20 *см* (левая половина таблицы), в которую входят и мужские и женские голоса. Женские голоса — меццо-сопрано и драматическое сопрано — поднимают гортань, достигая характерных для этих типов голосов размеров надставной трубки, все баритоны — опускают, лирический тенор — поднимает ее, два драматические — один оставляет на месте, другой — опускает, и все при этом достигают характерной для данного типа голоса длины надставной трубки.

Не менее показательна группа женских голосов, имеющая от природы самую короткую надставную трубку — около 16 *см*. При переходе к пению три легкие сопрано оставляют гортань примерно на том же уровне (одна ее немного поднимает), а драматическое сопрано и меццо-сопрано ее значительно опускают — почти на 2 *см*.

Приведенные данные ясно показывают причину смещения гортани от покоя к певческой установке. Пение данным типом голоса требует определенного объема ротоглоточного канала, определенной длины воздушного столба. При несовпадении того, что дано от природы, с тем, что нужно для пения, певец в процессе обучения находит должное приспособление, устраняющее это несоответствие. Ученик-певец и педагог выбирают из всего многообразия приемов то, что обеспечивает ученику оптимальное положение гортани, выявляет наилучшие качества его голоса.

Причины взаимосвязи длины надставной трубки и типа голоса

Каков же может быть механизм воздействия, изменения положения гортани на работу голосового затвора и дыхания в певческой фонации? Почему одно положение ее в данном конкретном случае выгоднее другого, и, наконец, почему каждый тип голоса, если певец достигает профессионализма, пользуется надставной трубкой определенной длины?

К решению этого вопроса можно подойти с различных сторон.

Прежде всего, как мы думаем, длина ротоглоточного канала меняет размеры глоточной и ротовой полостей, а вместе с тем и условия резонанса в них. Гласный звук, например *а*, взятый на одной и той же высоте и с одинаковой силой тенором, баритоном и басом, будет для нас на слух ясно различаться по теноровому, баритональному и басовому тембрам. Мы думаем, что эта тембровая окраска зависит не столько от состава обертонов первичного, связочного тембра голоса, сколько от тех областей усилений, которые они получают в глоточной и ротовой полостях.

Формантные области сдвигаются в известных границах, в зависимости от типа голоса. Так, например, высокая певческая форманта у женских голосов составляет 3000—3200 *гц*, а у мужчин от 2500 до 3000 *гц*. У Ф. И. Шаляпина высокая певческая форманта находится примерно в области 2600 *гц*. Подобным же образом в определенной степени варируют и речевые форманты, для низких голосов они несколько ниже, а для высоких — выше. Поскольку образование формант связано с резонаторными объемами воздуха, то при больших размерах надставной трубки легче родятся относительно более низкие формантные области гласных. Вопрос этот экспериментально еще не проверен, но все данные за то, что размеры надставной трубки характеризуют тембровые особенности каждого типа голоса (см. рис. 27 и 22).

Мы думаем, что теноровый тембр выявляется у певца только тогда, когда размеры его надставной трубки типичны для тенора. Если он пытается пользоваться в пении баритоновой или басовой длиной надставной трубки, педагог немедленно сделает замечание, что он поет не своим голосом, — тяжелит, густит его. Так исподволь, выявляя характерный тембр, педагог постепенно добивается тех приспособлений от гортани, которые создают нужный типичный объем резонаторных полостей рта и глотки, т. е. типовую длину надставной трубки.

Это предположение хорошо объясняет тот факт, что вне зависимости от сознания и школы педагога все профессиональные певцы пользуются в пении длиной надставной трубки, характерной для данного типа голоса. В процессе постановки голоса каждый педагог и певец стремится к типичности в звучании своего голоса. Это немаловажный фактор в поисках нужных приспособлений гортани.

Другим фактором, который играет здесь существеннейшую роль, является импеданс, который испытывает система гортань-дыхание в зависимости от размеров, формы и длины полостей ротоглоточного канала. Чем длиннее ротоглоточный канал, чем объемистее полости глотки и рта, тем больший

столб воздуха приходится колебать работающей голосовой щели, т. е. тем больше нагрузка, накладывающаяся на эту систему сверху.

Конечно, здесь дело не только в объеме, не только в столбе воздуха, но и в степени раскрытия рта и сужений, образуемых при артикуляции языком. Чем сильнее сужения, тем больше сопротивление, которое испытывает голосовая щель сверху, со стороны надставной трубки. Однако при прочих равных условиях (ведь затворы и сужения все равно необходимы для формирования гласных и согласных) объем полостей, в значительной степени определяемый длиной надставной трубки, будет оказывать на работу голосового затвора давление сверху тем больше, чем длиннее столб воздуха, заключенный в надставной трубке.

При определенных взаимоотношениях между подсвязочным давлением и давлением сверху, работа голосовых связок может быть облегчена и вместе с этим выявятся наилучшие возможности их работы — наилучшие качества певческого голоса у данного певца. Слишком большое сопротивление сверху, как и недостаточное сопротивление, не создадут наилучших условий для работы голосовой щели. С этой точки зрения также можно понять, почему различные типы голосов пользуются в пении различной, но характерной для каждого типа голоса длиной надставной трубки в пении.

Как известно, гортани разных типов голосов различны по размерам. Женские гортани меньше мужских, а у басов гортани больше, чем у теноров. Это относится и к голосовым связкам, которые в ней заключены. Массовые измерения, сделанные многими авторами, показывают, что в среднем между типом голоса и длиной голосовых связок имеется определенное соответствие. Хотя в этом вопросе весьма много исключений, все же средние цифры ясно говорят о существовании подобной зависимости. Никто еще не видал сопрано, имеющее басовой длины и толщины связки, подобно тому как нет и басов с сопрановыми по длине и толщине связками.

Как мы знаем, основную толщу голосовых связок составляют мышцы. Сила мышцы определяется ее толщиной, т. е. количеством мышечных волокон, приходящихся на поперечник ее сечения. Хотя голосовые связки и устроены совершенно особенно, но их мускулатура, как и мускулатура остальных внутренних мышц гортани, подчинена этому закону. Вся мышечная система женской гортани у профессиональных певиц всегда слабее мужской, соответственно этому ей создается и более слабый импеданс. Если сравнить полученные нами характерные длины надставных трубок с средней длиной голосовых связок у каждого типа голосов, то оказывается, что в результате певческих приспособлений гортани длина голосовых связок отно-

сится к длине надставных трубок в пении довольно точно, как 1 : 10.

Ниже мы приводим сравнительные величины средних длин голосовых связок у разных типов голосов по данным Циммермана (из руководства Тарно) [1] и наши данные о типовых длинах надставных трубок в пении профессиональных певцов. Из этой таблицы отмеченная закономерность выявляется достаточно отчетливо. Во сколько раз голосовые связки сопрано короче голосовых связок баса, во столько же раз, благодаря певческому положению гортани, надставная трубка сопрано становится короче басовой. Очевидно, это соотношение между длиной голосовых связок и длиной надставных трубок в пении создает наилучшие условия для выявления голосовых данных певца. Следует полагать, что гортань в этих условиях работает в оптимальном режиме вследствие наиболее благоприятного импеданса.

Таблица длин голосовых связок и длин надставных трубок в пении в сантиметрах.

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

Возможно, что оба эти фактора: влияние на тембр и достижение при этом наилучших взаимоотношений между гортанью и надставной трубкой — проявляются здесь совместно.

Приведенные данные достаточно уверенно позволяют говорить о том, что положение гортани в пении зависит не от механической мышечной связи работы голосовой щели с наружной мускулатурой, заведующей установкой гортани, не от степени напора дыхания или желания создать наибольший рупор из надставной трубки, а связано с внутренними акустическими закономерностями, связывающими размеры надставной трубки с длиной голосовых связок и типом голоса.

Практические выводы из научных данных

Педагогическое воздействие, направленное на привитие той или иной установки гортани в пении только тогда может принести пользу, когда оно идет навстречу выявле-

[1] Tarneaud Y. Traite pratique de phonologie et de phoniatrie. (Paris, 1941).

нию наиболее благоприятных условий работы гортани у данного певца. Напрасно думать, что можно любому голосу привить любое положение гортани. Этим мы обязательно приведем голос к деградации. Наши данные прежде всего бьют по тем педагогам-догматикам, которые уверены в необходимости для всех голосов единого, якобы наиболее выгодного для пения, положения гортани. Чаще всего педагог слепо верит в те приемы, которые ему лично помогли сделаться профессиональным певцом.

Слепая вера в личные приемы, принесшие пользу самому педагогу, чаще всего и приводит к неудачам в преподавании. Педагог всегда должен иметь достаточно большой научный кругозор или, по меньшей мере, отличную педагогическую интуицию. Только в этом случае он может легче избежать ошибок.

Наши данные убедительно показывают, что высокое положение гортани не является порочным, что для многих певцов именно это положение создает наилучшие условия для певческого голосообразования. В связи с этим становятся понятными исторические факты пения на повышенной гортани таких великих певцов, как Э. Карузо, Л. Тетрацини и Н. Забела-Врубель.

Практически, поскольку положение гортани играет такую большую роль в формировании певческого голоса, ее положение должно всегда оцениваться пытливым глазом педагога. Мы думаем, что совершенно неверно было бы не обращать внимания на поведение гортани в пении у ученика. Ее положение в пении и ее поведение во время фонации разных гласных и на разных участках диапазона может многое подсказать педагогу в смысле подбора рациональных приемов воспитания голоса. Уровень ее стояния, движения или покойное, устойчивое положение в пении — все это важно заметить и оценить педагогическому глазу.

Если голос формируется хорошо, то не следует пугаться того, что гортань стоит высоко или чрезмерно низко. Если голосообразование верно, то, очевидно, гортань заняла наиболее выгодное для своей функции положение и не следует вмешиваться в ее установку.

Другое дело, когда голосообразование порочно, имеет серьезные дефекты или когда голос не имеет выявленного характера, имеет промежуточное звучание. В этом случае анализ установки и поведения гортани становится совершенно необходимым. Чаще всего именно здесь и находится причина дефектного голосообразования или ненайденной природы голоса. Имеется множество приемов, позволяющих изменить положение гортани. Следует в случаях неустроенных и невыявленных голосов поискать лучшего звучания и более определенного характера голоса пользуясь этими приемами.

Конечно, большую услугу в подобных случаях может оказать рентгеновский метод исследования. Здесь можно, оперируя

цифрами, в ряде случаев точно подсказать в каком направлении следует вести воспитание гортани певца, имеющего, например, промежуточный характер голоса. Однако рентгеновская установка не столь легко доступна, чтобы можно было думать о широко внедрении этого метода в практику. Кроме того, для того чтобы пользоваться цифровыми сравнениями, методика рентгенологического исследования должна быть строго единообразной. Описание методики, которой мы пользовались, как и обработка материала, в результате которой получены определенные цифровые значения длин надставных трубок, можно взять из работы «Голосообразование у певцов».

Сказанное выше отнюдь не обязывает педагога фиксировать внимание ученика на положении его гортани. Но если ученик может ничего не знать об установке своей гортани, то педагог обязан знать, следить за ее поведением и, в случае необходимости, давать целесообразные приемы для воспитания нужных навыков ее поведения в пении.

Надо сказать, что сознательное владение установкой гортани не представляет собою чего-то порочного. Как мы видели на примере того же солиста Большого театра Н. или солистов театра Ла Скала Н. Гяурова, С. Брускантини, сознательное владение приёмом опускания гортани ничуть не мешает им петь и отлично справляться с ведущими партиями, которые они поют в настоящее время. Это дело педагога, его метода, привлекать или нет к гортани внимание ученика. Думается, что индивидуальность ученика должна подсказать наиболее разумные пути воздействия на положение гортани, если в этом есть педагогическая необходимость.

Практически поведение гортани в пении легко наблюдать только у мужчин, а у женщин для суждения о ее положении проще всего воспользоваться ощупыванием шеи. Для этого лучше всего подойти к ученице сзади и положить ей, не надавливая, руку на шею так, чтобы гортань находилась под пальцами. При переходе от покойного дыхания к пению под пальцами будет ясно ощущаться направление, куда сместилась гортань.

Среди приемов, направленных на изменение положения гортани в пении, можно отметить такие, которые не требуют включения сознания ученика, т. е. смещают ее опосредствованно, и такие, которые связаны с непосредственным, сознательным управлением движениями гортани.

Непосредственное владение движениями гортани — вполне реальная, выполнимая задача. Многие певцы, не владеющие этими движениями, не понимают, как это можно сознательно управлять смещением гортани. Однако другие это делают с завидной легкостью, так же просто, как и любые другие произвольные движения. Действительно, ведь управляют движениями гортани поперечнополосатые мышцы передней части

шеи, а там, где имеются произвольные мышцы, возможно сознательное управление их работой.

Работа произвольных мышц складывается так, как этого требуют те или иные нужные в жизни движения. Гортань каждого человека легко опускается при зевке и легко поднимается при глотании. Но в жизни сознательного владения ее движениями обычно не требуется, и потому для подавляющего большинства людей эта работа кажется сознательно невыполнимой. Однако при соответствующей тренировке с привлечением внимания к воспитываемому навыку сознательный контроль над этими движениями устанавливается сравнительно легко.

Нам хочется подчеркнуть, что произвольные мышцы шеи, ведающие движениями гортани, ничем не отличаются от других произвольных мышц организма, и если певец не понимает, как можно ими сознательно управлять, — он просто не умеет ими пользоваться. Практически мы не настаиваем на сознательном овладении движениями гортани, но не можем не подчеркнуть мысль о возможности такого пути.

В большинстве случаев педагоги пользуются опосредствованными путями воздействия на положение гортани. Среди этих возможностей мы уже подробно разобрали вопрос о воздействии на положение гортани через требование петь тем или иным характером звука. Поиски характерного тембра в конце концов приводят гортань в нужное для пения данным типом голоса положение.

В связи с этим нельзя не привести случай, связанный с влиянием изменения характера тембра на положение гортани. Как нам сообщил профессиональный оперный певец Ш., первые 15 лет своей сценической деятельности он исполнял партии баса. Пропев за это время весь основной басовый репертуар, он затем перешел в тенора и еще 20 лет пел теноровые партии. Когда он пел басом — он пользовался в пении опусканием гортани, когда перешел в тенора — гортань стала подниматься. Петь было удобно и тогда, когда певец пел басом, и тогда, когда стал петь тенором.

История знает немало примеров перемены типа голоса у профессиональных певцов. Однако мы не имели свидетельств об изменении положения гортани при этой перемене. Случай с певцом Ш. со всей очевидностью подтверждает нашу мысль о том, что тип голоса и длина надставной трубки в пении неразрывно связаны друг с другом, что механизм взаимосвязи определяется скорее всего акустическими свойствами надставной трубки и ее импедансом. Этот случай, к которому мы еще вернемся, подчеркивает также большие приспособительные возможности со стороны внутренних мышц гортани и голосовых связок в вокальной функции.

Другим приемом, связанным с опосредствованным воздействием на положение гортани в пении, является воздействие

через гласные звуки (фонетический метод). В речи гласный звук *и* произносится на повышенном положении гортани, *у* — на пониженном. Ведя воспитание певческого голоса преимущественно на том или ином гласном мы, тем самым, прививаем и более высокое или более низкое положение гортани.

Зевок является широко распространенным приемом, воздействующим на целую систему органов голосообразования: на мягкое небо, глотку, язык, гортань. При зевке гортань сильно понижается и потому этот прием смело может быть рекомендован тем голосам, которые в пении всегда пользуются удлинением своей надставной трубки, т. е. басам и баритонам. В отношении других типов голосов с этим приемом следует быть осторожным, рекомендуя легкий полузевок или сохранение вдыхательной установки. Насильственное привитие приема глубокого зевка может привести к нежелательным последствиям у многих певцов, для которых высокое положение гортани является оптимальным.

Характер вдоха, как мы уже отмечали в главе о дыхании, также может повлиять на привитие той или иной установки гортани.

Как мы видим, арсенал возможностей воздействия на положение гортани в педагогической практике весьма обширен и дело вкуса педагога, его взглядов и метода воспользоваться каким-либо из них.

Тогда, когда оптимальное для данного певца положение гортани найдено, его надо сохранять и на всех гласных и на всем диапазоне. Большинство певцов достигают этого стараясь ничего не менять в манере подачи звука, в резонаторных и дыхательных ощущениях. Как говорят, «посылают звук все время в одно и то же место». Этой однородности звука соответствует сохранение раз найденного положения гортани. Между тем многие певцы хорошо знают, что дело ровности и однородности тембра заключается в умении оставить гортань в наилучшем положении, и сознательно следят за тем, чтобы она не смещалась.

Приведем мнения отличных певцов солистов театра Ла Скала по этому поводу.

Тоти даль Монте: «Горло-гортань в пении должно быть неподвижно... важно, верно атаковав ноту, ничего не изменять. Нельзя никогда двигать горлом. Оно должно быть неподвижным. В этом основа ровного, льющегося звука, основа legato, основа бельканто».

Мирелла Френи: «Когда найдена позиция горла (гортани), эта позиция должна сохраняться на протяжении всего пения одной и той же».

Сесто Брускантини также говорит, что «...при произношении гласных нельзя двигать горлом, которое всегда должно быть опущенным и неподвижным».

Как видно из приведенных высказываний, все эти певцы сознательно следят за позицией своей гортани, не давая ей смещаться.

Заключение

Положение гортани в пении — вопрос первостепенной важности для правильного развития голоса. Научные исследования показали, что ее установка для пения связана с акустическими явлениями. При правильно найденной позиции гортани облегчается работа голосовых мышц, что дает возможность полно развернуться всем вокальным качествам голоса. Позиция гортани в пении определяется необходимостью для каждого голоса иметь надставную трубку определенной, характерной длины. Именно при таких размерах надставных полостей голос имеет характерное звучание и голосовая щель производит свою работу наиболее свободно. От этого ощущения свободы гортани при наилучших качествах звучания голоса и должен прежде всего отталкиваться педагог при постановке голоса, а не от предвзятого мнения о необходимости держать ее низко или высоко. Научные исследования показали, что положение гортани при высококачественном пении может быть как ниже, так и выше покойного положения и что это определяется необходимостью достичь при пении характерной для данного типа голоса длины ротоглоточного канала, которой от природы обычно не бывает. Практически важно, найдя наиболее удобную для певца (оптимальную) позицию гортани, вести дальнейшие занятия так, чтобы она от этого положения не уходила на всех гласных и на всем диапазоне. Потому надо плавно подавать дыхание и научиться ловко артикулировать, чтобы звук не менял своего наилучшего качества. Воспитание нужного положения гортани можно вести как с привлечением сознания ученика к этому моменту, так и без него, т. е. опосредствованно. Педагог должен не упускать из внимания позицию гортани своего ученика.

ВНУТРЕННЯЯ РАБОТА ГОРТАНИ

Роль голосовой щели

Мы уже говорили о том, что в голосовой щели родятся основные качества голоса и что ее работа находится в координации с дыханием и артикуляционным аппаратом. Голосовая щель образована голосовыми связками, основную толщу которых составляют голосовые мышцы. Работа голосовых связок зависит не только от функции голосовых мышц, но и от функции всех внутренних мышц гортани и входящих в ее состав хрящей.

Задание произвести звук нужного качества всегда зависит от соответствующего представления, т. е. идет из коры головного мозга. Реальное воплощение этого приказа осуществляется голосовым аппаратом, в частности гортанью. От особенностей структуры и функции гортани в значительной мере зависят вокальные возможности голоса человека. Это относится не только к форме, размерам, взаиморасположению и другим структурным анатомическим особенностям хрящей и мышц, но и к физиологическим свойствам ее нервно-мышечного аппарата. Как показывают наблюдения, свойства нервов, заведующих движениями гортани, у различных индивидуумов различны, как различны и возможности их гортанной мускулатуры.

Характер голоса, его сила, тембр, регистровые особенности, диапазон и способность выдерживать высокую тесситуру, выносливость и другие качества голоса прежде всего связаны с особенностями гортани.

Прежде чем перейти к описанию строения и работы гортани, кратко опишем те методы, которыми пользуется современная наука, для того чтобы судить о внутренней работе гортани, о колебаниях голосовых связок.

Методы исследования внутренней работы гортани

Если анатомия гортани, строение голосовых связок, анатомия нервов и мышц, участвующих в работе голосовой щели, легко доступны для изучения, то деятельность голосовой щели, невидимой глазом при нормальной речевой или певческой функции, трудна для наблюдения.

Вокальные педагоги могут гордиться тем, что впервые голосовые связки во время голосообразования увидел педагог-вокалист, знаменитый Мануэль Гарсиа (сын). Метод осмотра гортани во время фонации при помощи зеркальца, поставленного под углом, т. е. метод ларингоскопии, до сих пор является основным в медицинской практике. При помощи этого метода было установлено много фактов в работе голосовой щели. В дальнейшем этот метод был дополнен стробоскопией. Если при обычной ларингоскопии быстрые колебания голосовых связок сливаются и глаз различает только общую форму их смыкания, наличие щели или плотности прилегания, задержку слизи по краю и т. п., то стробоскопия позволяет судить о деталях колебательной функции. При стробоскопии голосовые связки видны неподвижными в той или иной фазе, или, чаще всего, медленно смыкающимися и размыкающимися. При таком их медленном движении видны многие детали работы: волнообразные движения краев, их «парусящее» движение в токе воздуха и т. п.

Как же можно остановить или замедлить движение быстро колеблющихся связок? Ведь в действительности никакого замедления движения не происходит — они колеблются со звуковой частотой и родят звуки соответствующей высоты! Этот своеобразный обман зрения происходит потому, что принцип стробоскопии основан на прерывистом освещении голосовых связок. Если беспрерывно и быстро колеблющиеся голосовые связки освещать лучом, который будет прерываться столько раз, сколько колебаний совершают голосовые связки, то для глаза они замрут в одной позиции. В этом случае свет будет их освещать каждый раз в один и тот же момент их движения, т. е. всегда в одной и той же фазе, и в этой фазе они будут восприниматься глазом, как неподвижно застывшие. В другие моменты колебательного движения освещения не будет и для глаза весь остальной цикл колебания останется незаметным. Свет как бы «вырывает» из беспрерывных колебаний один «миг» их работы: если свет падает каждый раз в момент открытия голосовой щели, то она кажется все время открытой, если в момент закрытия — то всегда закрытой. Однако практически такого абсолютного совпадения числа звуковых колебаний связок и перерывов света достичь на обычном механическом стробоскопе трудно, и потому всегда между ними имеется небольшое расхождение, т. е. освещается не точно один и тот же момент колебания, а с едва заметным смещением. Это создает для глаза впечатление медленных движений голосовой щели через все фазы, т. е. от открытия к закрытию и обратно.

В механическом стробоскопе имеется вращающийся диск, в котором проделано равное количество круглых отверстий для перерыва тока воздуха, для создания звука по принципу сирены и такое же количество щелей для перерыва светового пучка. Таким образом, число звуковых колебаний и перерывов света в стробоскопе всегда совпадает. Певец голосом старается воспроизвести под звук сирены нужный тон, т. е. число колебаний связок, равное числу перерывов света. Однако слух воспринимает несколько близлежащих колебаний как звук одной и той же высоты. Например, 511, 512, 513 колебаний воспринимается как *до* второй октавы. Это создает при воспроизведении голосом небольшую неточность в совпадении числа колебаний связок и числа перерывов света. Потому для глаза связки кажутся медленно двигающимися.

В электронном стробоскопе, который теперь входит в практику исследования голосовых связок, при помощи электронного устройства перерывы света подстраиваются автоматически под то количество колебаний, которые дают голосовые связки. Потому голосовые связки выглядят неподвижными в той или иной фазе их колебания. Для того чтобы получить небольшое расхождение и просмотреть все фазы их колебания, т. е. получить медленное движение голосовых связок, имеется специальное

приспособление, позволяющее получить некоторое расхождение между числом колебаний связок и перерывов света. Электронная стробоскопия позволила выявить много тонкостей в работе голосовой щели, ускользавших при исследовании при помощи механического стробоскопа.

Однако, хотя стробоскопия как и обычная ларингоскопия, позволила увидеть голосовые связки в процессе их фонационной работы, эти методы больше употребляются в фониатрии, чем при изучении физиологии голосообразования в пении. Как известно, указанные методы используют сидячее положение певца, голова которого несколько приподнята, рот широко открыт и язык сильно высунут. Только это положение, далекое от естественного при пении, позволяет хорошо осмотреть гортань.

Среди методов, позволяющих сохранить естественность пения и в то же время увидеть деятельность гортани, надо назвать рентгеновский метод и метод исследования работы голосовой щели при помощи аппарата Фабра. Это основные современные методы изучения работы гортани во время пения.

Рентгеновский метод применяется для исследования работы гортани в виде моментальных профильных и фронтальных снимков, в форме томографии (послойной рентгенографии) и в форме кино рентгеносъемки.

Профильные рентгеновские снимки, сделанные во время естественного пения, позволяют судить о размерах и форме гортани, длине голосовых связок, взаимоотношении гортани с окружающими органами, о положении и форме надгортанника (см. рис. 53, 47, 50). Сами связки при снимке в профиль, накладываются друг на друга и видны в виде двух теней той или иной толщины. О функции голосовой щели этот метод не дает возможности судить.

При фронтальных снимках гортани на тени голосовых связок накладываются позвонки, и потому, хотя голосовая щель и контуры голосовых связок видны, они недостаточно хорошо различаются на фоне плотных теней позвонков, поэтому этот метод не нашел достаточного распространения.

Для изучения работы голосовой щели значительно больше дают фронтальные томограммы гортани, показывающие голосовые связки во время работы в поперечном сечении. Томография — это послойная рентгенография, когда на рентгеновском снимке может быть получен определенный слой тканей, в то время как обычно все тени от органов и тканей наслаиваются друг на друга. Томографические снимки голосовой щели во время пения, большое количество которых сделано французскими исследователями Юссоном и Джианом, показали работу голосовой щели во время произношения всех гласных, в разных регистрах, у разного типа профессиональных голосов при forte и piano, на предельных верхних звуках и т. п. (см. рис. 54 и 67).

Как ни важны рентгеновские снимки, отражающие точную

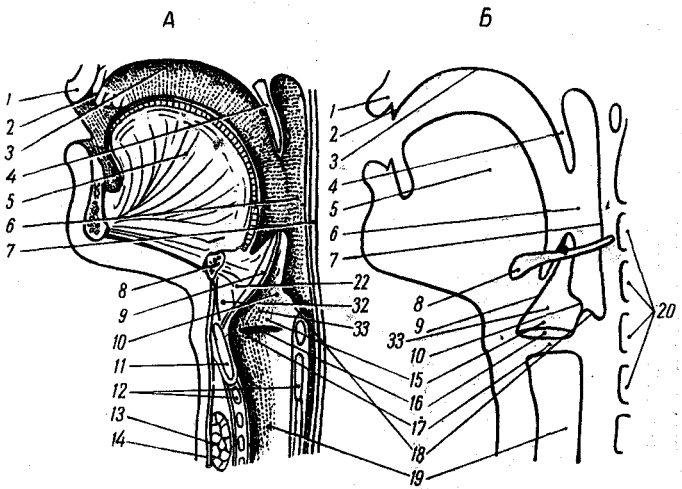


Рис. 53. Профильный разрез гортани и надставной трубки (А) и контуры органов по рентгенограмме (Б). 1 — губа, 2 — зубы, 3 — твердое нёбо, 4 — мягкое нёбо; 5 — язык, 6 — полость глотки, 7 — задняя стенка глотки, 8 — тело подъязычной кости, 9 — надгортанник, 10 — вход в гортань, 11 — щитовидный хрящ в разрезе, 12 — перстневидный хрящ в разрезе, 13 — щитовидная железа, 14 — мышцы, 15 — ложные связки, 16 — морганиевы желудочки, 17 — истинные голосовые связки, 18 — контуры черпаловидных хрящей, 19 — полость трахеи.

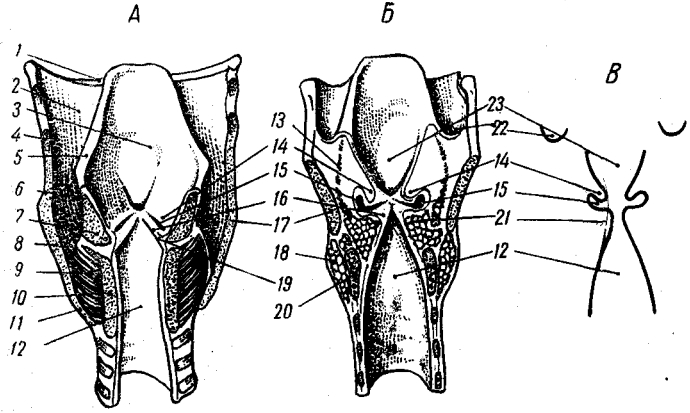


Рис. 54. А — вид гортани сзади (задняя стенка рассечена и развернута). Б — Фронтальный разрез гортани, на уровне середины голосовых связок. В — контуры гортани по фронтальной томограмме. 1 — подъязычная кость, 2 — щито-подъязычная мембрана, 3 — надгортанник, 4 — верхний рожок щитовидного хряща, 5 — черпало-надгортанная складка, 6 — верхушка черпаловидного хряща, 7 — тело черпаловидного хряща, 8 — задний край щитовидного хряща, 9 — задняя перстне-черпаловидная мышца, 10 — разрез печатки перстневидного хряща, 11 — нижний рожок щитовидного хряща, 12 — просвет трахеи, 13 — черпало-надгортанные мышцы, 14 — ложные голосовые связки, 15 — морганиевы желудочки, 16 — свободный край истинных голосовых связок, 17 — щитовидный хрящ, 18 — боковая перстнечерпаловидная мышца, 19 — заднее прикрепление голосовой связки к вокальному отростку черпаловидного хряща, 20 — перстневидный хрящ, 21 — голосовые (внутренние щито-черпаловидные) мышцы, 22 — основание задней нёбной дужки, 23 — надсвязочная полость гортани.

картину гортани при тех или иных звуковых заданиях, они всегда дают представление только об одном моменте работы, но не отражают ее движений. Современная техника позволяет получать рентгено-кинематографическое изображение работы гортани и других органов во время пения. Рентгеновское изображение с едва светящегося экрана усиливается специальным электронно-оптическим преобразователем и затем уже подается на кинокамеру. Это дает возможность пользоваться крайне малыми до-



Рис. 55. Исследование работы голосовой щели при помощи аппарата Фабра в лаборатории Музыкально-педагогического института им. Гнесиных.

зами рентгеновского облучения и снимать певца в течение нескольких минут. Первая рентгенокиносъемка работы гортани и дыхания певцов проведена в нашей стране в 1965 году автором этой книги совместно с фониатром М. В. Нозадзе и оператором, инженером И. Н. Гоуфманом.

Чрезвычайно важным открытием для изучения колебательной работы голосовой щели во время пения явилось изобретение аппарата, позволяющего следить за деталями смыкания и размыкания голосовых связок.

В 1957 году профессор университета в Лилле (Франция) Филипп Фабр[1] сконструировал аппарат, позволяющий видеть на экране катодного осциллографа кривую, отражающую работу голосовых связок в процессе естественной фонации. Не-

[1] Fabre Ph. Un procédé électriqué percutane d'inscription de l'accolement glottique au cours de la phonation: glottographie de haute fréquence; premiers resultats (Bull. Acad. Nat. Med., 1957, 66—69).

большие электроды на легком ошейничке помещаются на шее на уровне голосовых связок и не стесняют певца при пении.

Ток ультравысокой частоты, как ток УВЧ, употребляемый в физиотерапии, подается на эти электроды от специального

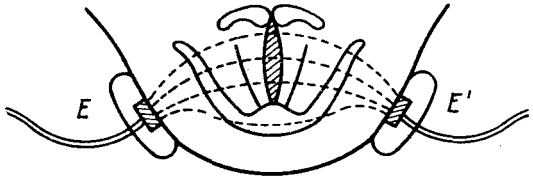


Рис. 56. Схема расположения электродов (Е—Е¹) аппарата Фабра на гортани.

генератора. Проходя через гортань, он меняет свою силу в соответствии с работой связок. Смыкание связок понижает сопротивление току, размыкание — усиливает. Эти изменения силы

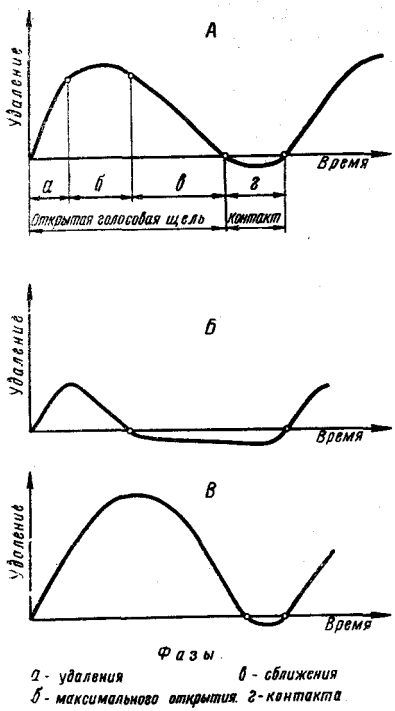


Рис. 57. Кривая работы голосовых связок, полученная при помощи аппарата Фабра в лаборатории института им. Гнесиных. А — отражение фаз работы голосовых связок на кривой. Б — вид кривой при пении forte в грудном регистре. Видно, что фаза раскрытия мала, удаление связок невелико, фаза контакта большая. В — вид кривой при пении фальцетом, piano. Видно, что фаза раскрытия велика, удаление связок (амплитуда) большое, фаза контакта — мала.

тока затем улавливаются и подаются на экран осциллографа. В нашей стране подобный аппарат создан доцентом Московского университета Ю. М. Отряшенковым.

Мы кратко описали те методы, которыми пользуются современные исследователи для изучения работы гортани во время пения. Благодаря этим методикам наука в настоящее время обогатилась целым рядом новых фактов о деятельности гортани певцов.

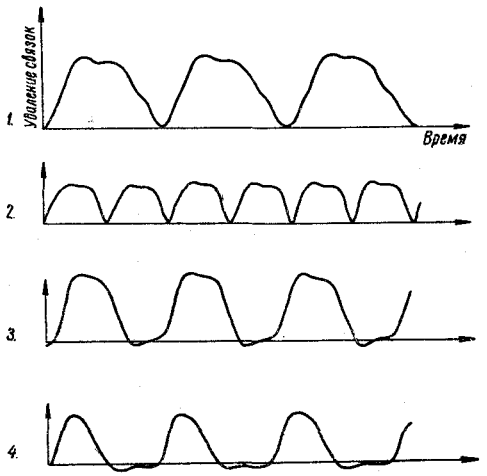


Рис. 58. Фаброграммы при разных вокальных заданиях у баритона. Сняты в лаборатории института им. Гнесиных. 1 — придыхательная атака, 2 — фальцет в верхнем регистре, 3 — мягкая атака, 4 — грудное звучание форте в средней части диапазона.

Строение гортани

Гортань устроена довольно сложно, но для того чтобы понять принципы ее работы, достаточно иметь общее представление о ее строении и функции.

Остовом гортани, к которому прикрепляются все мягкие ее ткани, являются хрящи. Гортань достаточно упруга и прочна, чтобы давление внешних мышц могло не сказываться на ее внутренней работе. Мы специально оговариваем это положение, поскольку среди педагогов и в вокальной литературе (например, в книге П. Органова) приводится такое мнение. Хрящевой остов гортани служит надежной опорой для работы внутренних гортанных мышц и голосовых связок.

К хрящам, из которых построен остов гортани, относятся щитовидный, перстневидный и два маленьких черпаловидных хряща. Сверху к щитовидному хрящу прикрепляется надгортанник, имеющий листовидную форму. Вид хрящей гортани схематически показан на рис. 59. Для понимания функции гортани важно уяснить те возможности движения, которые существуют между этими хрящами. Перстневидный хрящ сочленяется с щитовидным, так что ось этого сустава проходит горизонтально во фронтальной плоскости. Поэтому щитовидный хрящ может наклоняться вперед, и при этом движении печатка перстневидного хряща удаляется от вырезки щитовидного. Этим движением

удаляются друг от друга концы прикрепления голосовых связок, и тем самым связки натягиваются. Движение осуществляется щито-перстневидными мышцами.

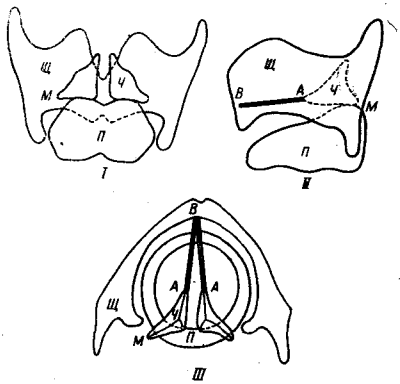


Рис. 59. Контуры хрящей гортани и схема прикрепления голосовых связок (по Р. Юссону). I — вид сзади, II — вид сбоку, III — вид сверху, П — перстневидный хрящ, Ч — черпаловидный хрящ, Щ — щитовидный хрящ, М — мышечный отросток черпаловидного хряща, В — переднее прикрепление голосовых связок к щитовидному хрящу, А — заднее прикрепление голосовых связок к вокальному отростку черпаловидных хрящей. Связки схематически изображены в виде черных полосок.

Наверху печатки перстневидного хряща находятся два черпаловидных хрящика сложной формы, которую условно можно сравнить с пирамидой. Эти хрящи играют особенно важную роль в вокальной функции, так как к вокальным отросткам этих хрящей прикрепляются задние концы голосовых связок. Черпаловидные хрящи могут поворачиваться вокруг вертикальной оси, а кроме того, наклоняться и прижиматься друг к другу.

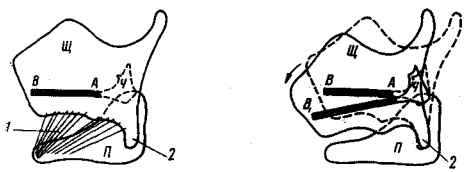


Рис. 60. Механизм натяжения голосовых связок за счёт наклона щитовидного хряща. Обозначения те же, что и в предыдущем рисунке. 1 — волокна передней щито-перстневидной мышцы, 2 — перстне-черпаловидное сочленение, где находится ось движения. На рисунке справа видно, что при наклоне щитовидного хряща расстояние В—А увеличивается B_1—А, т. е. концы прикрепления связок расходятся.

В основании каждого из этих хрящей имеются два отростка: вокальный, направленный вперед, и мышечный, смотрящий наружу. К мышечному отростку прикрепляются мышцы, заведующие поворотом черпаловидных хрящей вокруг фронтальной оси. Между и сзади черпаловидных хрящей расположены межчерпаловидные мышцы, сближающие черпаловидные хрящи между собой.

Голосовая щель образуется краями голосовых связок, идущих от места схождения пластин щитовидного хряща к вокальным отросткам черпаловидных хрящей, и межчерпаловидным пространством. Таким образом в голосовой щели различаются ее связочный и межчерпаловидный (хрящевой) отделы (см. рис. 63, 65 и 66).

Голосовые связки представляют собой сложные образования. Большинство певцов знают их вид через ларингоскопическое зеркало. На фоне красной слизистой оболочки гортани они выглядят перламутрово-белыми, иногда у мужчин — слегка розовыми, блестящими полосками. Однако в зеркальце видна лишь их верхняя поверхность. Между тем голосовые связки имеют значительную толщину (немецкие авторы называют их голосовыми губами).

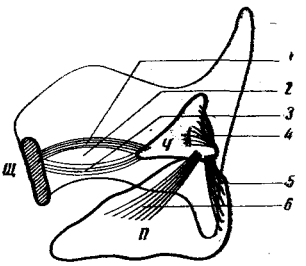


Рис. 61. Схема расположения внутренних мышц гортани (по Р. Юссону): 1 — слабые пучки в ложных голосовых связках, 2 — морганиев желудочек, 3 — мышцы истинной голосовой связки, 4 — межчерпаловидные мышцы, 5 — боковые перстне-черпаловидные мышцы, 6 — задние перстне - черпаловидные мышцы. Щ — щитовидный хрящ, П — перстневидный хрящ, Ч — черпаловидный хрящ.

Толщу голосовых связок образуют голосовые (вокальные) мышцы. Голосовые мышцы покрыты со стороны просвета гортани соединительнотканной эластичной оболочкой, имеющей белый блестящий вид. Она носит название эластического конуса гортани. Эта часть соединительнотканной оболочки, которая покрывает верхнюю поверхность голосовых мышц и придает голосовым связкам вид блестящих белых полосок.

Внутренний край соединительнотканной оболочки (эластического конуса) утолщен и растянут между вокальным отростком черпаловидных хрящей и щитовидным хрящом. Он образует края голосовой щели. Со стороны просвета гортани голосовые связки, как и все воздухоносные пути, покрыты слизистой оболочкой.

Вокальные мышцы, как и остальные внутренние мышцы гортани, принадлежат к поперечнополосатым, т. е. произвольным мышцам. Но по своему строению они резко отличаются от них. Если в остальных внутренних мышцах гортани мышечные волокна располагаются параллельно друг другу или несколько веерообразно, то в вокальных мышцах, которые называются также внутренними щито-черпаловидными мышцами, волокна идут в различных направлениях. Подобно языку, их причисляют к разряду так называемых «ловких» мышц. Это дает им совершенно особые функциональные возможности. Как показали анатомические исследования Курта Гёртлера[1], М. С. Грачевой и др., в голосовых мышцах можно хорошо различить две системы косых волокон, вплетающихся в соединительнотканный край голосовых связок. Одна из этих систем волокон идет к краю голо-

[1] Goerttler K. Die Anordnung, Histologie und Histogenese der quergestreiften Musculatur im menschlichen Stimmband (Zeitschr. für Anat. und Entwicke, 115, 1950, 352—401).

совой связки от щитовидного хряща — это щито-связочная порция. Другая — от черпаловидного хряща — это черпало-связочная порция. Как отмечает Р. Юссон, при одновременном сокращении этих косых систем волокон края связки оттягиваются к наружной стороне и голосовая щель раскрывается. Кроме этих систем, в голосовых мышцах имеются еще волокна других направлений.

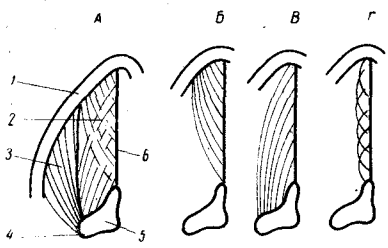


Рис. 62. Расположение волокон в голосовой мышце (схема по Пресману): А — общий вид соотношения вокальной мышцы с наружной щито-черпаловидной мышцей: 1 — щитовидный хрящ, 2 — волокна вокальной (внутренней щито-черпаловидной) мышцы, 3 — волокна наружной щито-черпаловидной мышцы, 4 — мышечный отросток черпаловидного хряща, 5 — черпаловидный хрящ, 6 — край голосовой связки. Б — расположение щито-связочных волокон. В — расположение черпало-связочных волокон, Г — система коротких связочных волокон.

В результате деятельности комплекса внутренних мышц гортани голосовые связки могут быть сближены или разведены поворотами черпаловидных хрящей, растянуты наклоном щитовидного хряща в перстне-щитовидном сочленении, а также напряжены в той или иной степени в зависимости от работы щито-черпаловидных наружных и внутренних (вокальных) мышц. Надо сказать, что кроме одной (задней перстне-черпаловидной) мышцы, все остальные в своем действии направлены на замыкание голосовой щели, т. е. осуществляют функцию затвора-сфинктера.

Мышечные волокна в небольшом количестве имеются и в толще ложных связок, а также у входа в гортань в толще черпало-надгортанных складок. Эти мышцы при своем сокращении также сжимают просвет гортани. Таким образом, дыхательные пути перекрываются в гортани на трех уровнях: на уровне истинных связок, ложных связок и на уровне входа в гортань. Вся эта мускулатура выполняет роль сжимателя, сфинктера, перекрывающего дыхание, что осуществляется в ряде жизненных актов: натуживание, кашель, глотание, поднятие тяжестей, когда надо создать прочную опору для мышц брюшного пресса и грудной клетки и т. д. Главная задача гортанного сфинктера — задержка дыхания, чтобы ничто ненужное не попало в воздушные пути.

Как показывают рентгенологические наблюдения, гортанный сфинктер активно включен в работу и во время певческой фонации. Оказывается, что он сокращается не только на уровне голосовой щели, где вследствие сближения связок происходит фонация, но и на уровне входа в гортань.

Мышечная работа гортани управляется при помощи

нижнегортанного и верхнегортанного нервов. Нижне-гортанный нерв является ветвью возвратного (реккурентного) нерва, в свою очередь происходящего от блуждающего (n. vagus) нерва. От блуждающего нерва отходит и верхнегортанный нерв. Блуждающий нерв снабжает своими окончаниями все внутренние органы нашего тела и принадлежит к вегетативному отделу нервной системы. Но в составе нервов, идущих к гортани, имеются также волокна, которые принадлежат произвольной системе управления.

Каждый человек может произвольно сомкнуть голосовые связки (атака) или перекрыть воздушные пути на уровне гортани (задержка дыхания). С другой стороны голосовые связки, например, непроизвольно сходятся и расходятся в процессе движения вдоха — выдоха. Можно считать, что работа голосовых связок имеет, как и дыхание, произвольно-непроизвольное управление.

Кроме двигательных волокон в составе гортанных нервов идут и чувствительные. Как показали исследования М. С. Грачевой, слизистая оболочка гортани, как и двигательный аппарат гортани, сухожилия, хрящи обильно снабжены чувствительными нервными окончаниями. Через эти чувствительные нервные окончания мозг получает информацию о воздушном давлении под связками, в межсвязочном пространстве, в полости гортани, во входе в гортань и т. п., а также сообщения о степени сокращения мышц, состояния связок, их положении, характере работы и т. п. Обширные обратные связи позволяют контролировать работу гортани, координировать ее деятельность с остальными частями голосового аппарата. На основе этих нервных путей вырабатываются рефлекторные связи, необходимые для координированной работы голосового аппарата во время пения. Не все из этих обратных связей фиксируются сознанием, т. е. осознаются. О роли сознания в управлении работой гортани мы скажем в специальном разделе.

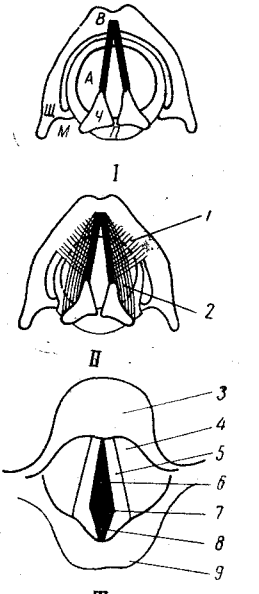


Рис. 63. Схема устройства гортани: I — вид хрящей гортани сверху (обозначения те же, что и рис. 59). Утолщенный край эластического конуса (свободный край истинной голосовой связки) выделен в виде черных полосок. II — две системы косых мышечных волокон голосовой мышцы, вплетающиеся в край связки: 1 — система щитосвязочных волокон, 2 — система черпалосвязочных волокон, III — вид гортани сверху, 3 — надгортанник, 4 — ложная голосовая связка, 5 — истинная голосовая связка, 6 — связочный отдел голосовой щели, 7 — вокальный отросток черпаловидного хряща, 8 — хрящевой отдел голосовой щели, 9 — верхушки черпаловидных хрящей.

Теории голосообразования

До последнего десятилетия общепринятой теорией голосообразования была мышечно-эластическая (миоэластическая), по которой голосовым связкам отводилась роль упругих эластических тяжей, колеблющихся в токе воздуха в силу своей упругости. По этой теории для голосообразования достаточно упругого сближения связок и поднятия воздушного давления под ними. Подсвязочное давление своей силой размыкает сомкнутые голосовые связки, которые после прорыва порции воздуха в фазе размыкания, смыкаются снова в силу своей упругости. Колебание голосовых связок совершается по этой теории под влиянием двух сил: силы давления воздуха и силы упругости напряженных и сомкнутых голосовых связок. Для того чтобы возник звук, надо только придать связкам определенный тонус и сблизить их, само же колебание осуществляется пассивно, автоматически, под влиянием подсвязочного давления.

Частота колебаний и их амплитуда также регулируются этими двумя силами. Цикл размыкания сменяется смыканием автоматически, так как в период размыкания часть воздуха прорывается через связки и тем самым понижается подсвязочное давление, которое вновь повышается, как только голосовые связки сомкнутся в силу своей эластичности. Таким образом, по мышечно-эластической теории периодичность фаз управляется по автоколебательному принципу, когда смена фаз регулируется в самой колебательной системе — в голосовой щели.

Однако в мышечно-эластическую теорию фонации не укладывались многочисленные факты, наблюдавшиеся в жизни. Так, например, весьма трудно с точки зрения этой теории объяснить пение piano на верхних нотах диапазона, когда связки максимально напряжены, натянуты и подсвязочное давление должно быть столь же велико, чтобы разомкнуть эти максимально напряженные связки. Не находили себе объяснения и такие факты, встречающиеся у некоторых больных, когда связки хорошо смыкаются и размыкаются, а колебаний их, вибрации — не получается.

Эти, как и многие другие факты, которые была не в силах объяснить миоэластическая теория, побудили ученых искать разгадку механизма звукообразования при помощи современных физиологических методов исследования. Наиболее значительные работы в этом направлении сделаны французскими авторами. В 1951 году работник лаборатории нормальной физиологии Сорбонны (Парижский университет) Рауль Юссон опубликовал работу, которая ясно показывала, что голосовые связки активно сокращаются в каждом цикле их колебательных движений и что эти колебания являются ответом на серию быстротекущих (со звуковой частотой) импульсов, поступающих по двигательному нерву гортани — возвратному нерву. Эта так называемая

нейрохронаксическая теория фонации совершенно по-новому поставила вопросы образования высоты, силы и тембра голоса, заставила по-иному смотреть на деятельность гортанного сфинктера.

Сам Рауль Юссон, по образованию математик, учился пению и выступал как драматический баритон, откуда и его особый интерес к вопросам теории певческой фонации. Его первые работы по певческой фонации относятся еще к началу тридцатых годов. Благодаря неустанным экспериментам и обобщению того, что сделано в мировой науке по певческому голосу, ему удалось серьезно, научно обосновать нейрохронаксическую теорию голосообразования. Работы Юссона породили многочисленные исследования во многих лабораториях мира, и в частности в Советском Союзе. Они привлекли внимание ученых к проблемам голосообразования, в результате чего было добыто много чрезвычайно интересных фактов по работе гортани во время звукообразования вообще, и пения в частности. В настоящей работе мы не имеем возможности излагать все то, что стало известно о работе гортани в пении, но коснемся лишь принципиальных положений нейрохронаксической теории фонации.

Согласно этой теории, колебания голосовых связок есть совершенно самостоятельная функция гортани, 3-я функция, по терминологии Юссона, не имеющая отношения к функции смыкания и размыкания (1-я и 2-я функции гортани, по терминологии Юссона). Колебания голосовых связок нельзя рассматривать как результат серии обычных смыканий и размыканий, следующих с большой частотой под напором воздушной струи. Колебательная функция голосовых связок обусловливается совершенно особыми нервными влияниями и является феноменом целиком центрального происхождения. Дыхание к частоте образующихся колебаний не имеет никакого отношения.

По нейрохронаксической теории фонации, в соответствии с представлением о высоте тона, который следует издать, кора головного мозга через свои двигательные центры посылает серию частых импульсов к голосовым мышцам, каждый из которых вызывает сокращение голосовых мышц, активно раскрывающих голосовую щель. Сколько импульсов в секунду подошло к голосовым мышцам, столько раз разомкнется голосовая щель.

Как мы уже писали, в голосовой мышце отмечаются две мощные системы косых волокон, которые вплетаются в соединительнотканный край голосовых связок. При их сокращении край оттягивается наружу и голосовая щель приоткрывается. Значит, косые системы голосовых мышц работают на размыкание голосовой щели, а не на смыкание, как думали прежде. Воздух прорывается через колеблющиеся голосовые связки с звуковой частотой не потому, что он их размыкает в каждом цикле вибрации, а потому, что голосовая щель активно рас-

крывается и дает порции подсвязочного воздуха возможность пройти через голосовой затвор. По механизму действия, говорит Р. Юссон, голосовую щель можно сравнить с механизмом сирены, а никак не с язычковым духовым инструментом, как это обычно делали прежде.

Для того чтобы гортань могла рождать звук подобным образом, надо было проверить возможность проведения возвратным нервом импульсов со звуковой частотой, а также возможность голосовых мышц к таким же частым сокращениям. Эти оба вопроса были успешно решены в экспериментальных исследованиях. Оказалось, что возвратный нерв может провести огромное число импульсов в секунду, а когда наступает предел физиологическим возможностям каждого отдельного волокна, то нерв начинает работать по фазам; когда одни его волокна проводят импульсы — другие спокойны, в сумме же нерв проводит нужное число импульсов.

Вокальные мышцы, как было выяснено, также способны давать сокращения со звуковой частотой. По своему происхождению, обмену веществ, функциональным возможностям они не похожи на другие мышцы гортани и специализированы совершенно особым образом для осуществления вокальной функции. Таким образом оказалось, что нерв может провести, а голосовые мышцы выполнить те звуковысотные задания, ту частоту импульсов, которую посылают двигательные отделы мозга в соответствии с представлением о нужной высоте звука.

Наиболее убедительными экспериментами, доказавшими правильность нового взгляда на работу голосовой щели, были эксперименты Пике и Декруа[1], зафиксировавшие при операции удаления гортани колебания голосовых связок со звуковой частотой в условиях полного отсутствия тока воздуха через гортань. Значит, действительно, для того чтобы голосовые связки завибрировали, достаточно только соответствующих двигательных приказов из центров, а дыхание к частоте колебаний связок не имеет решительно никакого отношения. Явление образования высоты звука, т. е. частоты колебаний голосовых связок, — целиком центрального происхождения.

Если в рождении высоты звука дыхание по нейрохронаксической теории не играет решительно никакой роли, то вся звуковая энергия, сила звука целиком зависит именно от дыхания. В эксперименте Пике и Декруа были зафиксированы на кинопленке лишь колебания связок, но звука при этом не возникало. Энергия колебаний самих связок слишком мала, чтобы возник звук. Ее достаточно только на то, чтобы открывать голосовую щель со звуковой частотой. Только когда через эти периодиче-

---

[1] Piquet J. et Decroix, G. Etude experimentale peropératoire du role de la pression sous-glottique sur la vibration des cordes vocales. (C.—R. Soc. Biologie, 149, 1955, 296—300).

ские активные открытия голосовой щели начинают проходить порции воздуха (сгущения), родится звук голоса. Чем с большей энергией будут в момент открытия голосовой щели выталкиваться порции воздуха, тем интенсивнее будет звук. Таким образом, сила дыхания дает силу звука голоса, возникающего в голосовой щели. Кроме того, подсвязочное давление и проходящая через голосовую щель воздушная струя активизирует деятельность гортанного сфинктера по нервным путям, к тому же она может «дооткрыть» начинавшую свое размыкание голосовую щель, так что значение дыхания в голосообразовании продолжает оставаться таким же большим, какой бы теории фонации мы ни придерживались.

Насколько верна нейрохронаксическая теория и отвергает ли она миоэластическую, мы здесь решать не будем. Мы думаем, что обе теории в известной степени могут быть объединены. Мы не сомневаемся в тех фактах, которые добыты в точных экспериментах и которые показывают, что раскрытие голосовой щели — активный акт голосовых мышц, оттягивающих наружу края голосовой щели. Вряд ли можно сомневаться в том, что это активное открытие голосовой щели происходит под влиянием серии импульсов, идущих по возвратному нерву к гортани. Однако если голосовые связки активно разомкнулись, то за счет какого усилия они вновь смыкаются? Скорее всего, за счет эластичности напряженных голосовых мышц. Если бы и смыкание голосовых связок было тоже актом активным, то число импульсов, бегущих по возвратному нерву, было бы вдвое больше числа колебаний голосовых связок, под влиянием одного импульса голосовая щель раскрывалась, а под влиянием второго — закрывалась. Однако такого положения нет. В проведенных экспериментах число двигательных импульсов точно соответствовало числу размыканий голосовых связок. Очевидно, их смыкание осуществляется эластической силой напряженных голосовых связок.

Следовательно, нейрохронаксическая и миоэластическая теории — не полностью взаимоисключающие концепции фонации. Скорее, один механизм дополняет другой. Практически важно понимать, что в голосовой щели родятся высота, сила и исходный тембр певческого голоса и что в этом процессе участвуют не только внутренние мышцы гортани, заведующие вибрационной деятельностью голосовых связок, но и дыхание. Надо помнить также, что на работу голосовой щели оказывает большое влияние импеданс, образуемый системой полостей надставной трубки. Все эти факторы позволяют воздействовать на голосовую щель, то есть организовывать ее работу в нужном направлении, менять характер ее смыканий, длительность фазы ее закрытия и раскрытия, осуществлять включение в вибрационную работу всей массы связок или ее частей и т. п. Словом — голосовая щель может бесконечно вариировать характер, форму и

интенсивность своих вибраций, а вместе с ними тембр, силу и другие свойства голоса. Это факт — существенный для педагогики. Он показывает, что возможны различные пути для изменения работы голосовой щели: через дыхание, через изменение импеданса, — т. е. через работу артикуляционного аппарата (фонетический метод), и непосредственно через гортань.

В настоящем разделе мы коснемся вопроса о непосредственном влиянии на функцию голосовой щели через изменение работы гортанных мышц. Однако прежде остановимся на тех индивидуальных особенностях строения и функции гортани, которые всегда имеют место и в значительной мере определяют вокальные возможности певцов.

Индивидуальные варианты строения гортани и голосовых мышц. Анатомия гортани и голос

Подобно тому как нет одинаковых лиц, нет и одинаковых гортаней. У каждого человека в строении, взаиморасположении и форме хрящей гортани имеются существенные различия. Это бывает видно даже простым глазом у мужчин. У одних кадык выступает сильно, у других он почти не виден; у одних угол схождения пластин щитовидного хряща острый, у других более тупой и т. д. Столь же различна форма черпаловидных хрящей и надгортанника: у одних вся гортань представляется больше вытянутой в длину, у других она коротка и широка. Различно и развитие мускулатуры гортани, а также способ ее прикрепления к хрящам. В частности, Е. Н. Малютин отметил различный характер прикрепления голосовых связок к черпаловидным хрящам. Сильно вариируют по размерам Морганиевы желудочки, расположенные между истинными и ложными голосовыми связками. По современным рентгенологическим данным, у одних они почти совсем не выражены во время пения, в то время как у других они представляют значительные полости.

В связи с тем большим вниманием, которое вызвали исследования Юссона в отношении функции гортани, было проведено много новых работ по анатомии гортани. В частности, они показали индивидуальные вариации во внутреннем строении голосовых связок. Интересные данные в этом отношении получены М. С. Грачевой. Как оказалось по ее анатомическим исследованиям, и эластической конус гортани, и расположение мышечных волокон в вокальной мышце подвержены большим вариациям. У одних индивидуумов в эластическом конусе больше обычных соединительнотканных волокон, у других превалируют эластические. Сам конус у одних более мощно развит, у других — менее. Вариирует толщина его верхнего и внутреннего края, составляющего внутреннюю, «трущуюся» поверхность го-

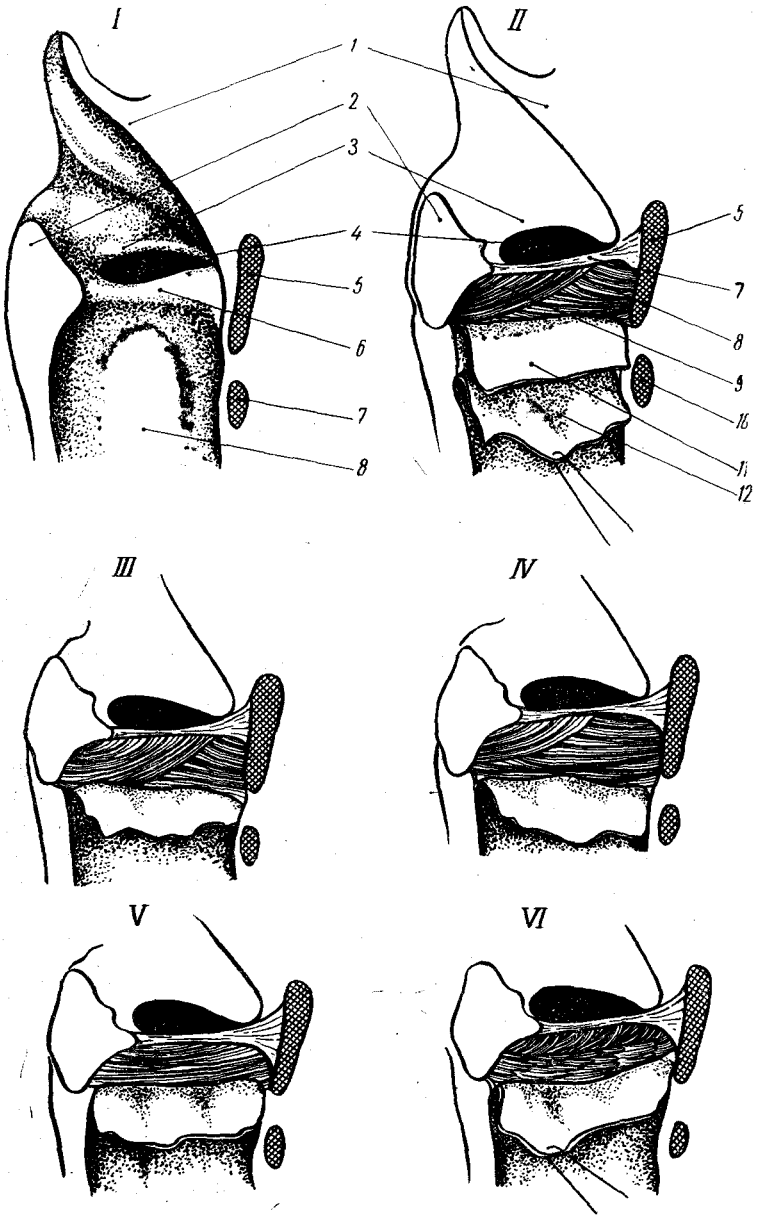
лосовых связок. Однако у всех людей этот отдел конуса утолщен, так как тут необходима большая прочность голосовой связки.

М. С. Грачева обнаружила, подобно Гёртлеру, что волокна голосовых мышц действительно вплетаются в соединительнотканный край голосовых связок. Однако это вплетение осуществляется у различных индивидуумов по-разному. Из двух порций голосовой мышцы, которые составляют ее толщу, у женщин более мощно представлены волокна, идущие к краю связки от щитовидного хряща (щито-связочные волокна). У мужчин более сильно представлены волокна, идущие от черпаловидных хрящей (черпало-связочные волокна). У 60% кроме этих двух порций в голосовой мышце имеются еще системы волокон, параллельных краю связки. Кроме того, они по-разному вплетаются в соединительнотканный край связки: у одних на всем протяжении, у других — преимущественно в той или иной его части. Интересно, что у некоторых индивидуумов почти все мышечные волокна длинные, идут параллельно краю связки и мало в него вплетены, в то время как у других они выполнены в виде коротких пучков, каждый из которых внедряется в край голосовой связки на всем ее протяжении. Рис. 64.

Такое разнообразие индивидуальной анатомической структуры голосовых связок родит у певцов совершенно различные возможности работы голосовой щели. У одних качественный певческий голос будет возникать легко, у других — нет. Нельзя от каждой гортани требовать одних и тех же приспособлений, они каждый раз будут диктоваться индивидуальными особенностями структуры. Если их не учитывать, то можно причинить вред голосовому аппарату.

Много мыслей в этом направлении возбуждают и данные о закладке и развитии вокальных мышц. Как известно, по биологическому закону каждый организм в процессе своего индивидуального развития повторяет все те стадии, по которым шли в эволюции его предки. Так, например, в раннем периоде внутриутробного развития у человеческого плода имеются жабры, хвост, и т. п. Наиболее поздние приобретения, соответственно, формируются в последнюю очередь. Голосовая мышца человека — вокальная мышца, или, как она еще называется по месту своего прикрепления, — внутренняя щито-черпаловидная мышца — у новорожденного еще отсутствует. Только постепенно, после года, в том месте, где в дальнейшем будет вокальная мышца, начинают появляться отдельные мышечные волокна. Собственно, формирование вокальной мышцы начинается в семилетнем возрасте. К одиннадцати годам мышечные волокна входят в соединительнотканный край связки, а к 11—13 годам мышца выглядит как у взрослого человека.

Этот факт говорит о том, что вокальная мышца — позднейшее приобретение человеческого организма и в том виде, в каком она присутствует у человека, — наблюдается только у лю-


I
II
III
IV
V
VI
1
2
3
4
5
6
7
8
5
7
8
9
16
11
12

дей. Это специфически человеческое приобретение, связанное с развитием функции речи.

Из этих данных следует, что до семилетнего возраста ребенок говорит, больше используя миоэластический тип голосообразования. Нейрохронаксический еще не проявляется, так как еще нет сформированной вокальной мышцы. С этим связаны особенности детского звучания голоса: ограниченность диапазона, фальцетный тип звучания, тембровая бедность, сравнительно небольшая сила звука. Этот механизм сохраняется и у взрослого: у многих людей часто можно слышать в разговоре соскальзывание на фальцетные интонации.

Из этого следует также то, что в период формирования вокальной мышцы, т. е. до 13 лет, при занятиях с детьми следует пользоваться фальцетным, легким звучанием, избегая вводить в действие еще не оформившийся грудной механизм работы голосовых связок. Как показали наблюдения при помощи электронного стробоскопа, сделанные врачами А. М. Хатиной и В. Л. Чаплиным, в зависимости от высоты звука дети и до мутации могут вводить в действие грудной и фальцетный механизм, по своему желанию.

Об определяющем значении структуры гортани для возможности образования певческого звука голоса говорит наблюдающаяся у мальчиков при мутации перемена вокальных качеств звука. При этом, центральные механизмы фонации остаются без кардинальной перестройки, но сильно меняется анатомия гортани.

Если музыкально одаренная девочка с хорошими вокальными данными обычно спокойно проходит через период полового созревания и ее певческий голос сохраняется, постепенно пере-

Рис. 64. Варианты расположения волокон голосовой мышцы (по исследованиям М. С. Грачевой). 1 — надгортанник, 2 — черпаловидные хрящи, 3 — ложная голосовая связка, 4 — морганиев желудочек, 5 — щитовидный хрящ в разрезе, 6 — истинная голосовая связка, 7 — волокна части эластического конуса, образующие свободный верхний край голосовой связки, 8 — система щитосвязочных волокон, 9 — система черпало-связочных волокон, 10 — кольцо перстневидного хряща в разрезе, 11 — отвернутый, отделенный от мышц эластический конус гортани, 12 — отвернутая, отделенная от эластического конуса слизистая оболочка гортани.

I — вид гортани в профильном сечении. II — тот же вид, но слизистая оболочка (12) и эластический конус (11) отпрепарированы и отвернуты. Под ними видны системы косых волокон голосовой мышцы (8 и 9) и верхний край утолщенного эластического конуса (5), III — вариант строения с сильно выраженной черпало-связочной системой волокон, IV — вариант строения с сильно выраженной щито-связочной системой волокон, V — вариант строения, при котором волокна идут в основном параллельно краю связки, VI — вариант, когда мышца состоит из отдельных коротких пучков.

ходя из детского в женский, то у мальчика дело чаще всего обстоит иначе. Даже при самых выдающихся голосовых и музыкальных данных мальчика никто не может сказать о том, будет ли у него после мутации певческий голос. Вряд ли можно сомневаться, что дело здесь прежде всего в кардинальной перестройке гортани, которая у мальчиков вытягивается вперед в 1,5 раза, образуя кадык взрослого мужчины. У девочек она развивается более пропорционально, увеличиваясь во все стороны равномерно так, что общие анатомические соотношения у них сохраняются. Несомненно, что в период созревания детский организм проходит общую перестройку, женский и мужской организм меняются в сильной степени, между тем в отношении голоса резкие изменения отмечаются только у мальчиков.

Полная анатомическая перестройка гортани для большинства маленьких певцов оказывается роковой. Вспомним, например, Робертино Лоретти. Новая, послемутационная гортань родит звук совсем иных качеств и голос чаще всего не имеет профессиональных певческих возможностей, хотя все центральные, мозговые механизмы остаются неизменными. Несомненно, бывают удачные исключения, когда голос после мутации сохраняется певческим, но они не часты. У кастратов голосовой аппарат не переживает такой перестройки, и поэтому мальчишеский певческий голос сохраняется, обретая силу мужского голоса.

Наблюдения над мутацией у мальчиков и девочек лишний раз показывают, что анатомическое строение периферического голосообразующего аппарата играет большую, если не решающую, роль в физиологических возможностях голосового аппарата человека в отношении образования певческого голоса.

Хотя нейрохронаксическая теория по-новому поставила вопрос принадлежности к тому или другому т и п у г о л о с а, показав, что возможность диапазона определяется особенностями возбудимости возвратного нерва, вопрос значения длины и толщины голосовых связок и общих размеров гортани в характере звучания голоса не может еще считаться снятым с обсуждения.

Ведь, как известно, не только диапазон определяет тип голоса. Между тем хронаксия характеризует только звуковысотные возможности голоса, не затрагивая такого определяющего фактора, как тембр. В тембровом оформлении голоса размеры и формы гортани, и в частности длина, толщина и форма голосовых связок, несомненно должны играть большую роль, так как именно они определяют характер колебаний голосовых связок — исходный тембр. Таким образом, даже если целиком стоять на позициях нейрохронаксической теории фонации, надо всегда помнить, что залп двигательных импульсов, бегущих по возвратному нерву из мозга, падает на голосовые связки различной толщины, длины, расположения волокон, что может создавать

тембры, не совпадающие с возможностями диапазона. По нашим рентгенологическим наблюдениям, по мере понижения типа голоса размеры гортани и голосовых связок всегда увеличиваются. Пока еще никем не отмечены сопрановые по размерам связки у баса и басовые у колоратурного сопрано; наоборот, как показали прижизненные измерения длины голосовых связок, в среднем имеется ясно выраженная закономерность увеличения длины связок с понижением типа голоса (см. таблицу на стр. 403). Имеющиеся исключения из этого правила могут быть легко объяснимы тем, что в вопросе образования типового тембра и возможностей диапазона играет роль не столько длина голосовых связок, сколько их общая масса, т. е. ширина и толщина, которые в ларингоскопической картине (вид сверху) плохо учитываются.

Пока по средним цифрам длины голосовых связок все типы голосов располагаются в общем достаточно строго последовательно. Очевидно длина голосовых связок и толщина, масса несомненно играют роль в физиологических возможностях как в смысле диапазона голоса, так и в смысле его тембра.

Р. Юссон в своей книге «Певческий голос» приводит случай гигантизма гортани, описанный Паньини. У субъекта имелась ненормально большая гортань с голосовыми связками длиною в 4 *см*, вместо 2—2,5 *см*, — что типично для мужчин. При попытке определить его певческий голос было отмечено, что он тенор. На этом основании Юссон пытается совсем отвергнуть значение длины голосовых связок в формировании типа голоса, перекладывая все на свойства возвратного нерва.

Между тем этот случай никак не убедителен. Субъект не был певцом, не обладал выраженным певческим голосом, а просто был прослушан комиссией, отметившей теноровое звучание его голоса. Однако это теноровое звучание еще никак не говорит о том, что у него действительно теноровый голос. Мы знаем много случаев, когда человек пользуется не тем тембром, который ему в действительности свойствен. Гортань имеет богатые возможности для приспособления. Вспомним, например, случай фальцетного, высокого звучания голоса у взрослого мужчины, описанный Е. Н. Малютиным. Исправление дефектной формы нёба у этого человека при помощи нёбной пластинки — протеза заставило его найти свой естественный мужской голос. Возможно и тут в случае ненормально большой гортани, ее обладатель пользовался теноровым приспособлением гортани в речи и пении (поднятая гортань, неполное, фальцетное включение в работу голосовых связок), что и придавало голосу теноровый характер звучания. Подобные случаи не могут быть убедительными. Пока исследования профессиональных певцов показывают наличие ясной зависимости между размерами гортани и голосовых связок, с одной стороны, и типом голоса — с другой. У тех певцов, у которых имеется несоответствие длины связок и типа

голоса, всегда имеются затруднения в развитии певческого голоса.

Женская гортань не только меньше мужской по общим габаритам, но и несколько иная по форме. Угол схождения пластин щитовидного хряща у женщин тупой и кадык не выражен. Мужская гортань по сравнению с женской вытянута вперед. Угол схождения пластин щитовидного хряща острый. Соответственно и голосовые связки у женщин имеют отличия не только по своей длине, но и по общим взаимоотношениям с хрящевым остовом гортани. Кроме того, как мы помним, у них более сильно выражена щито-связочная часть вокальной мышцы. Естественно, что и в функциональном отношении свойства женских и мужских связок будут несколько иными.

Это сказывается не только на возможностях диапазона тех или иных голосов, но и на регистровых особенностях звучания мужского и женского голоса.

Мы коснулись вопроса значения структуры гортани в проявлении певческих данных, но мало затронули другие факторы, влияющие на певческую функцию.

Значение нейро-эндокринной конституции в проявлении голоса

Как оказалось, большими оперными голосами владеют только люди определенной нейро-эндокринной конституции. Гортань является органом, теснейшим образом связанным с деятельностью эндокринной системы, — т. е. желез внутренней секреции. Юссон считает, что гортань — орган, функционирующий под непосредственным воздействием таких желез, как щитовидная, надпочечники, половые железы. Гортань необычайно чувствительна к гормональным влияниям. Голос проявляется в полную силу только после полового созревания. Голос увядает вместе с наступлением климактерического периода. Если у оперного певца вырезают основную массу щитовидной железы в связи с заболеванием, то вместе с тем утрачивается и профессиональный певческий голос, хотя гортань при этом остается совершенно неповрежденной. Недостаток гормонов щитовидной железы не дает возможности голосовым мышцам функционировать с прежней интенсивностью. Для того чтобы петь с большой мощностью, чего требует оперная сцена, необходимо, кроме того, иметь достаточно хороший мышечный тонус, неутомляемость — все это удел людей с определенной нейро-эндокринной конституцией.

Как мы видим, образование большого оперного певческого голоса связано с целым рядом факторов анатомического и конституционального характера. В вокальной практике педагог всегда будет сталкиваться с весьма разнообразно устроенными

гортанями, обладающими весьма различными возможностями в отношении диапазона, силы и тембра. Слух и опыт педагога должны подсказать те приспособления, которые наиболее выгодны для данного ученика. Изложенные данные по строению и функции гортани ясно говорят о том, что употребление одних и тех же приемов для всех не может привести к успеху.

Мы разобрали ряд теоретических положений, связанных со строением гортани, ее развитием, функцией. Теперь позволим себе перейти к некоторым практическим вопросам, связанным с организацией работы гортани в пении.

Об ощущениях гортани в пении и произвольности ее работы

Вопрос о том, можно или нельзя чувствовать работу своей гортани в пении и сознательно управлять ею, обычно вызывает споры среди певцов и педагогов. Тем более спорным является вопрос о возможности и целесообразности привлекать внимание учащихся к положению гортани и работе голосовой щели в процессе воспитания голоса.

Прежде чем попытаться ответить на эти вопросы, следует познакомиться с практикой певцов и педагогов, с мнениями, которые имеются по этому вопросу, а потом посмотреть, что нам могут дать научные сведения.

На вопрос, можно ли вообще чувствовать работу гортани в пении, следует ответить положительно. Каждый певец чувствует работу своей гортани, ощущая степень напряжения ее мускулатуры. Например, Мирелла Френи, рассказывая о своих ощущениях в пении, сказала: «Я всегда стараюсь петь так, чтобы горло, по возможности, не очень сжималось, напрягалось». Это достаточно характерное указание. Обычно певцы поют так, чтобы звук «не задевал связок», «не садился на связки», не «затрагивал горла», чтобы в горле было «все свободно, не напряжено». Эти взятые в кавычки выражения выбраны нами из бесед с певцами и педагогами, и, как правило, вполне четко характеризуют те ощущения в гортани, которые сопровождают хорошее звукообразование. Есть даже выражение, что «пение в горле должно ощущаться не более, чем зрение в глазах», т. е. быть практически неощутимым.

Если звукообразование неправильно или по тем или иным причинам дыхание у певца усталое, «не держится», звук «садится на связки», в горле ощущается «зажатие», напряжение, появляется чувство тяжести, скованности в горле, гортань «перехватывает». Описанные ощущения работы гортани при хорошем и плохом голосообразовании знакомы каждому певцу. Вряд ли у кого-нибудь вызовет возражение утверждение большинства певцов, что когда они здоровы, то в пении своих связок не чувствуют и только при усталости или нездоровьи это чувство связок появляется.

Не будет большой ошибкой сравнить это с любым привычным мышечным движением, например с ходьбой. Когда мы идем, то не чувствуем напряжения мышц наших ног. Только когда мышцы устали или нога болит — мы начинаем чувствовать их работу. Однако вряд ли кто-либо на основании этого попытался бы утверждать, что работа мышц ног — неощутима...

Привычные, выработанные движения совершаются автоматически, и, если ничто не препятствует их свободному выполнению, они не фиксируются сознанием. Сознательная регулировка их работы включается тогда, когда усталость или болезнь препятствуют свободе движения.

Приведенные выше примеры в отношении ощущения работы гортани в пении показывают, что грубое различие в плане «свободно-напряженно» присутствует практически у всех певцов, в том числе у тех, которые говорят о невозможности ощущать гортань.

Как и при работе всяких мышц, работа мускулатуры гортани лучше всего ощущается в момент перехода от расслабленного состояния к напряжению или в момент изменения характера ее работы. Переход от расслабления к напряжению связок происходит с началом звука, то есть при его атаке. Как известно, атака всегда привлекает внимание педагогов и певцов, так как от того, как вошли голосовые связки в работу, зависит и дальнейшее звучание голоса. Ощутимость работы гортани при начале звука обычно не вызывает возражений у певцов и педагогов. Между тем тут речь идет о фиксации сознанием связочных ощущений. Некоторые певцы и педагоги очень точно и детально описывают, что надо сделать с голосовой щелью, чтобы верно атаковать звук (М. Гарсиа, Ж. Фор, Б. Карелли и др., см. ниже). Замыкание на уровне гортани, как правило, ясно ощущается всеми певцами при начале пения, хотя не все певцы понимают, что это и есть смыкание голосовых связок. Солист театра Ла Скала Роландо Панераи сообщил, что в начале пения он чувствует, «...что гортань у меня суживается, сжимается... Может быть, это и есть голосовые связки, но я этого не знаю».

Не менее четко ощущается работа голосовых связок при изменении характера их работы в регистровых переходах. Когда у малообученного певца наступает регистровая ломка голоса — резкое изменение звука, то он отлично ощущает, что при этом в гортани что-то начинает работать иначе. Иной характер работы мышц гортани создает смену регистра, и это хорошо ощущается в самой гортани. Эти факты общеизвестны, и говорят они о том, что в некоторые моменты деятельности гортани работа ее мышц всегда хорошо ощущается.

Практика показывает, что вне зависимости от того — думает ли о своей гортани певец или нет, — у каждого певца развивается тонкая дифференцировка ощущения степени напряжения

голосовых мышц. Если опытному певцу, не обладающему абсолютным слухом, дать послушать какой-либо звук и спросить о его высоте, то, прежде чем на этот вопрос ответить, певец споет его голосом или мысленно, про себя, и по тому, каких связочных усилий этот звук требует, даст довольно точный ответ. Он ориентируется на мышечное чувство гортани больше, чем на слух...

Мы привели все эти не вызывающие сомнения факты для того, чтобы показать наличие гортанных ощущений у всех поющих, даже тех, которые говорят о невозможности ее ощущать. Те, кто высказывает подобное мнение, просто не обращают на них внимание, не задумываются над этим вопросом. Естественно, что у таких певцов гортанные ощущения весьма грубы, примитивны, неразвиты.

Поскольку, как мы показали, гортанные ощущения присутствуют у всех певцов, стоит ли удивляться тому, что некоторые певцы умеют их очень хорошо дифференцировать и активно включают в процесс контроля за голосообразованием? Обычно таких певцов мало, но они есть, и их утверждения вызывают недоверчивый скепсис большинства.

При многочисленных опросах хороших профессиональных певцов мы в ряде случаев могли отметить весьма тонко отработанное чувство работы голосовой щели. Например, солист театра Ла Скала Сесто Брускантини на наш вопрос, чувствует ли он во время пения работу своих голосовых связок, ответил так: «...поскольку все звуки родятся в голосовых связках, вполне логично чувствовать их именно там. Нужно, конечно производить звук так, чтобы усилие было наименьшим, а акустический результат — наибольшим. Я их постоянно чувствую во время продукции звука... я регулирую соответствие между звуком, который получается, и работой голосовых связок. Я думаю, что в этой регулировке и заключается основа пения. Добиться этого для одних певцов очень легко, для других — очень трудно. Но путь для меня к этому только такой». Другой солист театра Ла Скала, Иво Винко, на вопрос, чувствует ли он работу своих голосовых связок при переходе к верхнему регистру, сказал: «Да! В пассаже (переходе. — *Л. Д.*) это хорошо ощущается. Это необходимо должно ощущаться». Один из лучших отечественных баритонов нам сказал, что он старается ...«вести голосообразование на неплотно сомкнутых связках, так, чтобы они как бы трепетали в токе воздуха».

Подобные же мнения мы находим и в методической литературе. Так, например, С. П. Юдин указывал на возможность тонкого контроля за деятельностью голосовой щели в ее взаимодействии с дыханием. Знаменитый русский тенор А. Секар-Рожанский, бывший профессором Московской, а затем Варшавской консерваторий, в своих указаниях обучающимся пению пишет: «В момент фонации (формирования звука) следует прежде всего сосредоточить внимание на действии выдыхатель-

ного пресса, а потом на прохождении воздуха через голосовую щель» (Разрядка моя. — *Л. Д.*). И далее: «...Сила выдыхательного пресса должна уменьшаться или увеличиваться в зависимости от сопротивления голосовой щели» [1].

Общеизвестным является факт необходимости достаточного «рабочего» напряжения гортанной мускулатуры во время пения и невозможность качественной фонации при ослабленном ее тонусе. Есть певцы, которые сознательно следят за активным «торможением выдыхательной струи», не позволяя связкам расслабляться (что дает утечку дыхания).

Таким образом о сознательной регулировке выдоха в голосовой щели во время фонации говорят многие отличные певцы. Очевидно, при умелом, правильном подходе привлечение сознания к контролю за деятельностью голосовой щели не приводит к горловому звучанию, как полагают многие вокалисты.

В отношении произвольности смыкания связок и их работы мы опять-таки попытаемся на примерах показать, что такая произвольность имеет место. Мы уже не говорим о том, что каждый человек может произвольно сомкнуть голосовую щель, например задержать на уровне гортани дыхание, покряхтеть, поставить связки в положение кашлевого толчка или разомкнуть их, как при вдохе. Каждый певец может произвольно поставить их в положение фальцетной работы или грудного типа их вибрации, может сомкнуть плотно и повести голосообразование на плотном смыкании связок или, наоборот, сделать недосмыкание, несмыкание и повести голосообразование на большой утечке воздуха «распущенным звуком». Это наглядно видно на аппарате Фабра (см. рис. 58).

О произвольности работы гортани при осуществлении певческой функции не может быть двух мнений: высота звука, его сила, смена тембров, регистр, в котором звук взят, вибрато — все это поддается сознательному управлению и многими певцами контролируется посредством гортанных ощущений. Как мы видели из приведенного высказывания Брускантини, он сознательно регулирует работу голосовых связок в соответствии со звуком, который производит.

Однако было бы неверным произвольность управления певческой функцией распространить на все моменты работы голосового аппарата, и в частности на все функции гортани. Если мы действительно весьма совершенно управляем деятельностью голосовой щели и можем включать в контроль за ее работой гортанные ощущения, то это не значит, что наша власть распространяется на все элементы этой функции. Действительно, мы можем произвольно сомкнуть и разомкнуть голосовую щель или поставить голосовые связки в положение их фальцетной и

[1] А. Секар-Рожанский. Необходимые указания учащимся пению. Варшава, изд. Гебетнер и Вольф. 1922, §§ 19 и 21.

грудной работы, задать им желаемое число колебаний и силу их, но управлять каждым отдельным колебанием не представляется возможным. Смена колебаний, периодичность смены раскрытия и закрытия голосовой щели протекает автоматически, регулируясь соответствующими внутригортанными механизмами. Это одно из проявлений авторегулирующейся части механизма управления вокальной функцией. Как мы уже указывали при разборе строения и функции гортани, ее надо отнести к органам, имеющим произвольно-непроизвольный характер управления. Таким образом, из рассмотрения видно, что гортань в пении может быть ощутима. Возможно и тонкое сознательное управление ее работой через развитие мышечных гортанных ощущений (чувство связок). Певцы, хорошо чувствующие работу своей гортани и включающие это чувство в систему контроля за звукообразованием, отнюдь не поют «на горле», а имеют правильно оформленный певческий тембр.

Следует ли из этого, что учеников надо учить петь посредством развития гортанных ощущений? Безусловно нет. Учить всегда следует опираясь главным образом на слух певца. Ощущения работы разных частей голосового аппарата могут помогать в управлении его работой. Какие ощущения лучше привлекать для дополнительного контроля над голосообразованием, — дело вкуса педагога, его метода, его умения. Некоторые педагоги боятся даже произносить в классе слово гортань, чтобы звук не сделался горловым, другие же спокойно говорят о деятельности голосовых связок (проф. Н. А. Урбан из Одесской консерватории, доцент С. П. Юдин — из Московской и др.).

Многие выдающиеся педагоги, такие, как упомянутые Гарсиа, Фор, Карелли, — требуют от ученика точных движений голосовых связок во время атаки.

Поскольку, как мы видели, контроль за гортанными ощущениями наблюдается у многих выдающихся певцов с отличным качеством звука и этими ощущениями пользуются в воспитании голоса большие педагоги, следует заключить, что в таком пути работы над голосом нет ничего порочного, только надо этот путь знать, уметь им пользоваться.

Что касается горлового звучания, то, как оказалось, певцы, имеющие голос горлового характера, — «поющие горлом», субъективно не имеют никаких неприятных гортанных ощущений. Им кажется, что они поют легко и свободно. Таким образом, между гортанными ощущениями и горловым звучанием голоса нет прямого соответствия.

АТАКА ЗВУКА

Как известно, начать звук, то есть атаковать его, можно тремя способами. Можно сначала пустить струю дыхания и на этой проходящей дыхательной струе сомкнуть голосовые связки.

Тогда они войдут в работу постепенно и медленно прервут спокойное вытекание воздуха. Это создаст в звуке придыхание, и атака будет придыхательной. При этом связки вяло включаются в работу и звук имеет склонность к подъезду. Другой способ противоположен первому. Можно сначала полностью перекрыть дыхательные пути, сомкнуть плотно голосовые связки и потом, подняв давление воздуха под ними, резким толчком разомкнуть их — это твердая или жесткая атака. Она создает звук очень четкий, яркий, и при ней гортанный сфинктер сильно включен в работу. Мгновенность начала создает определенность, точность интонации. Наконец, дыхание и включение в работу голосовых связок может происходить одномоментно и строго координированно, тогда получается так называемая мягкая атака. Она обеспечивает и интонационную точность и спокойное, плавное, без толчка или придыхания, начало звука и его наилучший тембр.

Все эти виды атаки обычно легко усваиваются учениками. В них особенно ясно можно почувствовать разнообразие во вхождении голосовых связок в работу и произвольность этого момента. Каждый опытный певец владеет всеми видами атаки: твердой, мягкой и придыхательной. Это и есть сознательное управление работой голосовых связок. Все певцы, осуществляя произвольно ту или иную атаку, просто не отдают себе отчета, что это и есть связочная работа. Обычно, когда говорят о владении атакой звука, — все соглашаются, что она вполне произвольна и ощутима. Когда ставят вопрос о произвольности владения работой голосовых связок, то большинство считает ее непроизвольной. Это можно объяснить только тем, что в процессе воспитания голоса такие певцы никогда не обращали внимания на ощущения, возникающие в голосовой щели. Воздействие через атаку, где связочные ощущения столь ясно выражены, является краеугольным камнем воспитания голоса в целом ряде вокальных школ. Как правильно атаковать звук, описывается у очень многих авторов. Так, например, Гарсиа пишет, что надо, подготовив дыхание и расширив глотку, мгновенно задержать дыхание и затем легким толчком голосовой щели легко и точно атаковать звук.

Описывая атаку, М. Гарсиа пишет: «...не напрягая ни глотки, ни какой другой части тела, но со спокойствием и легкостью, атакуйте звук очень точно, маленьким, быстрым, коротким у д а р о м г о л о с о в о й щ е л и (разрядка моя — *Л. Д.*) на очень ясную гласную *а*» и далее «...Нужно подготовить артикуляцию голосовой щели, закрыв ее, — это мгновенно собирает и уплотняет воздух у его выхода: затем, как если бы производили прорыв посредством спуска курка, н а д о о т к р ы т ь г о л о с о в у ю щ е л ь (разрядка моя — *Л. Д.*) отрывистым и коротким движением, похожим на действие губ, произносящих бувку *п*».

М. Гарсиа четко и недвусмысленно говорит об управляемо-

сти движениями голосовых связок при пении: он пишет о подготовке голосовой щели к атаке, о закрытии ее, то есть — о сознательном смыкании голосовых связок, о том, как надо раскрыть голосовую щель, то есть какой манерой разомкнуть голосовые связки, сравнивая их работу с работой губ при произношении согласного *п*. Это классическое описание твердой атаки (coup de glotte — толчок голосовой щели), которое лежит в основе его школы. В воспитании голоса атаку применяет очень большое количество педагогов. Именно здесь, посредством осознания момента атаки, организуют многие педагоги наилучшие возможности работы голосовой щели и затем распространяют эту координацию на всю длительность звучания. Целесообразность такого вида воздействия очевидна. В начале звука, в его атаке, работа голосовой щели хорошо ощутима и потому легко фиксируется сознанием. Все, что осознано, — легко повторить, оно прочно усваивается. Это тем более важно, что в атаке сознание фиксирует первопричину звука, а не его следствия — резонаторные, вибрационные, акустические и другие явления.

Так, например, замечательный французский педагог второй половины прошлого столетия Фор считает, что атака звука должна быть усвоена прежде всего, и пока она не осознана нельзя идти дальше в воспитании голоса. Это первый и непременный этап. Действительно, от этого этапа зависит все дальнейшее. Звук, неверно атакованный, позднее уже очень трудно исправить. Каким он зарожден в атаке, — таким будет и все звучание голоса. Поэтому начало звука и привлекает столь пристальное внимание большинства педагогов. Третья тетрадь школы Беньямино Карелли (1874) начинается с раздела «Артикуляция голосовой щели», где подробно описывается атака звука. Упражнения в правильной атаке (она должна быть без придыхания и без зажатия) согласно Карелли следует петь ежедневно и прежде других упражнений[1]. Думается, что педагог поступит правильно, если будет развивать в ученике самое серьезное отношение к началу звука, не допуская в этом вопросе никаких небрежностей. Звук должен быть сознательно, точно, верно атакован учеником.

Каждый ученик должен уметь делать все три вида атаки. Атака — одно из важнейших выразительных средств в пении, так как она определяет последующее звучание голоса. В зависимости от характера музыкального произведения, от структуры музыкальной фразы и характера слова, надо употреблять ту или иную атаку.

Как мы уже писали, атака имеет не только значение как средство выразительности в пении, но и является в а ж н е й ш и м

---

[1] C a r e l l i, Beniamino. L'arte del canto, metodo teorico — practico di Beniamino Carelli, professore di canto nel R. Conservatorio di Musica di Napoli. (G. Ricordi & C., Milano, 1898).

средством педагогического воздействия на голосовой аппарат.

Работа голосовой щели у разных людей бывает организована по-разному. В зависимости от конституциональных особенностей человека, анатомических различий в голосовом аппарате, а главным образом в результате функциональных воздействий в процессе развития (речь, подражание, пение), голосовая щель у людей работает неодинаково. Можно отметить две крайние группы людей в смысле природной организации гортанной функции. У одних голосовая щель работает чрезмерно активно в смысле смыкательной функции, гортань слишком сильно включена в работу — и голос имеет зажатый, горловой характер. В этих случаях фаза смыкания голосовых связок сильно удлинена, а фаза раскрытия голосовой щели — укорочена («пересмыкание»). У других, наоборот, связки недостаточно активно включены в работу, фаза размыкания удлинена, смыкание недостаточно плотное и звук имеет «рассыпанный», «несобранный» характер. Про таких учеников говорят, что у них вялая гортань.

Одним из самых лучших педагогических методов при этих недостатках является воздействие через атаку. При слишком активной смыкательной функции голосовой щели, когда голос имеет зажатый характер, показана придыхательная атака. Поскольку при этой атаке голосовые связки включаются в работу на уже текущей через гортань струе дыхания, они не имеют возможности так сильно сомкнуться, чтобы звук принял зажатый характер.

Но надо помнить, что пользование придыхательной атакой должно быть вовремя прекращено, как только певец научится более свободно, ненапряженно, без зажатия формировать звук. Длительное и неумеренное пользование придыхательной атакой может принести вред. Поэтому в большинстве руководств придыхательная атака не рекомендуется для пения. Отрицательными качествами придыхательной атаки является ее расслабляющее действие на голосовой затвор. При привычке к придыхательной атаке звук атакуется вяло и не сразу приобретает нужную высоту. Образуются так называемые «подъезды» к ноте, что в музыкальном исполнении — нетерпимо, за исключением отдельных ходов, которые по замыслу композитора должны браться специальным приемом с переносом голоса по промежуточным звукам — portamento. Кроме того, при злоупотреблении придыхательной атакой тембр теряет чистоту, ясность и обычно одновременно со звуком слышен шип, шумовой призвук.

При ослабленной функции голосовой щели, при вялости гортани, когда дыхание утекает, смыкание может быть активизировано твердой атакой, которая, по мнению ряда педагогов, должна принести пользу, большому количеству учеников. Действительно, в ряде случаев применение активной, твердой атаки

может принести пользу, заставив голосовой затвор работать в том режиме, который создает звук наилучшего качества у данного певца. При твердой атаке перед началом звука делается задержка дыхания при помощи полного смыкания связок, т. е. связки вводятся в действие и смыкаются еще до того как зародился звук. Только после их смыкания, когда дыхание легким толчком размыкает голосовые связки, начинается звукообразование. Таким образом, твердая атака приучает к голосообразованию на плотно сомкнутых связках. При таком типе их работы утечка дыхания невозможна и его начинает хватать на фразы более длинные. Дыхание начинает держаться, или, другими словами,— звук начинает опираться на дыхание.

Однако как нет одного лекарства от всех болезней, так и не может быть единого приема для всех вокальных недостатков. Твердая атака хороша на время, пока вялый голосовой аппарат не приобретет упругости, активности, пока не изменится основной характер работы голосовой щели. Затем постоянное пользование твердой атакой следует прекратить, оставив за ней только роль необходимой в тех или других музыкальных фразах краски, акцента, т. е. выразительного средства. При постоянном пользовании твердой атакой голосовой аппарат можно приучить к слишком активному включению голосовых мышц в работу и звук получается жесткий, зажатый, а пение начинает носить «твердый», «лающий» характер. Твердая атака хороша как «лечебное средство», но не как постоянный прием начала звука в пении.

Наиболее употребительной является мягкая атака, при которой дыхание и голосовые связки одновременно вводятся в действие, и потому при ней не получается ни слишком жесткой, ни вялой работы голосовых связок. Если гортань ученика не требует особых забот в смысле освобождения от зажатия или придания ей большей активности, следует всегда пользоваться мягкой атакой. На нее надо переходить тогда, когда исправляющее действие твердой или придыхательной атаки следует прекратить, когда нужный эффект их воздействия уже достигнут. Вариантов твердой, мягкой и придыхательной атак существует великое множество, и разные педагоги пользуются ими по своему разумению.

На основании разных видов атаки певец особенно хорошо начинает понимать взаимодействие дыхания и голосовых связок во время пения. При твердой атаке — сначала смыкание голосовых связок, потом — подача дыхания. При придыхательной — сначала дыхательная струя, а потом на ней смыкание связок. При мягкой — их одномоментность. Эти движения голосовых связок и дыхания легко усваиваются учеником, и в результате владение работой голосовых связок во время начала звука становится весьма совершенным, управление функцией гортани — более полным.

РЕГИСТРЫ

У необученных певцов голос имеет регистровое строение, то есть звучит на разных участках диапазона поразному. Если предложить необученному певцу спеть снизу доверху весь звукоряд, имеющийся в распоряжении его голоса, то, подходя к определенным звукам, певец чувствует неудобство, неуверенность, после чего голос вновь легко идет вверх — но имея уже другую окраску, другой характер. Он начинает звучать в другом регистре. Переход от одного характера звучания к другому, т. е. перемена регистра, сопровождается не только тембровыми изменениями звука голоса, но и ясно ощущается самим певцом субъективно. Певец чувствует, что при переходе из регистра в регистр его голосовой аппарат начинает работать иначе, по другому принципу. Происходит смена механизма, которым извлекается звук. Изменению окраски звука сопутствует перемена в работе голосовых органов.

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

Вследствие различного анатомического строения и функциональных возможностей мужской и женской гортани регистровое строение мужского и женского голосов разное. Мужской голос имеет два основные регистра (грудной и фальцетный) и один переход. Женские голоса имеют три регистра (грудной, центр и головной) и соответственно два перехода.

Надо сказать, что разные педагоги и авторы вокально-педагогических сочинений различают в голосе большее количество регистров. Есть и такие, которые вовсе отрицают наличие регистров в голосе человека, считая, что регистры — результат неверного пользования голосовым аппаратом. Действительно, у некоторых мужских голосов отмечается не одно изменение характера звука на протяжении диапазона, а два или три. Так, например, у низких голосов, кроме ясно выраженного перехода на *до—ре-бемоль—ре* у басов, или *ми-бемоль—ми* у баритонов, замечается еще изменение тембра на *ля—си-бемоль—си* малой октавы. С другой стороны, хотя и редко, но отмечаются такие голоса, которые без заметного изменения в тембре могут спеть весь диапазон ровным, однородным звуком, не учась этому специально. Значит ли это, что действительно в голосе певца имеются не два, а более регистров или что голос имеет единорегистровое строение?

Для того чтобы верно поставить вопрос о количестве регистров в голосе, надо проанализировать физиологию регистров, т. е. механизм их возникновения.

Поскольку мужской и женский голоса разнятся между собой в отношении регистрового строения, познакомимся сначала с регистрами мужского голоса.

Регистры мужского голоса

Если заставить петь, поднимаясь вверх по диапазону, молодого, необученного певца, то, подходя к так называемым переходным нотам, он уже чувствует сильное напряжение и невозможность далее петь, сохраняя прежнее звучание. Максимум, на что он способен, это взять форсированным голосом, криком еще полтона или тон вверх, после чего голос неминуемо «ломается» и дальнейшее повышение звука возможно только фальцетом — фистулой.

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

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

Как показали научные исследования, грудное и фальцетное звучание голоса зависит от характера работы голосовых связок. Еще М. Гарсиа, посмотрев впервые в гортань певца во время пения через изобретенное им гортанное зеркало, увидел разницу работы голосовых связок в грудном и фальцетном регистре. В грудном они смыкались полностью по всей длине, и в колебаниях участвовали также черпаловидные хрящи, а в фальцетном — черпаловидные хрящи плотно прижимались друг к другу, и между краями голосовых связок образовывалась веретенообразная щель. Так еще более ста лет назад была выяснена причина грудного и фальцетного звучания голоса.

В настоящее время выяснены многие подробности и детали, которые не мог в свое время, вследствие несовершенства техники того времени, отметить М. Гарсиа. Современная рентгенологическая техника позволяет делать рентгенограммы различ-

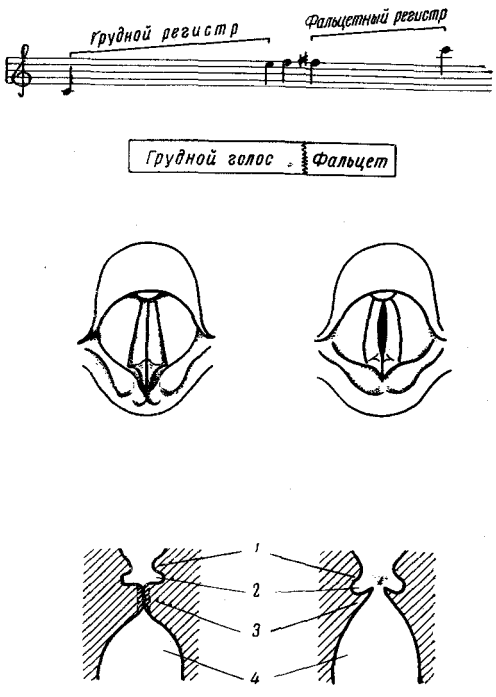


Рис. 65. Регистровое строение мужского голоса. Слева — грудной регистр, справа — фальцетный (головной) регистр. Вверху регистровое строение голоса у необученного тенора с переходом в фальцетный регистр на *фа — фа-диез* малой октавы. На второй строчке — схематическое изображение этих регистров. На третьей строчке — ляринготоскопический вид гортани при пении в грудном и фальцетном регистрах. Видно, что при фальцете черпаловидные хрящи прижаты, а голосовая щель разомкнута и имеет веретенообразную форму. В грудном регистре голосовая щель смыкается по всей длине. На нижней строчке — работа голосовых связок в поперечном разрезе (по томограммам гортани). Видно, что при грудном регистре голосовые губы (голосовые связки) работают всей своей толщиной, смыкаясь на большом протяжении. При фальцетной работе голосовые связки не смыкаются полностью, колеблются только их края и мышцы голосовой губы мало включены в работу. Поэтому они в поперечнике имеют вид птичьего клюва. 1 — ложные связки, 2 — морганиевы желудочки, 3 — истинные голосовые связки, 4 — просвет трахеи.

ных слоев человеческого тела на различных глубинах. Этот метод томографии был применен и к исследованию голосового аппарата во время фонации. Томографические данные во многом уточнили наши знания о работе голосовой щели, так как показали работающие голосовые связки в поперечном их сечении.

В грудном регистре, как показывают томограммы, голосовые губы сомкнуты плотно и глубина их смыкания распространяется почти на всю толщину напряженных, утолщенных связок. Она равна 0,8—1,2 *см*. Голосовые связки представляются двумя толстыми валиками, прилежащими в момент смыкания плотно друг к другу. В фальцетном регистре они не только разведены, т. е. между ними имеется пространство, через которое беспрерывно вытекает воздух, но и расслаблены, включены в работу лишь частично. На поперечных томограммах они напоминают два клюва, обращенные друг к другу (см. рис. 65, 67).

Естественно, что звук, который возникает при столь разной работе голосовых связок, резко отличается по тембру, силе и звуковысотным возможностям. Плотное смыкание связок и их

полное включение в работу создает тембр, богатый обертонами, голос сильный, способный к большим изменениям в градациях этой силы, а также к тембровым нюансам. Краевая работа голосовых связок при фальцетном голосообразовании, когда между краями связок остается воздушное пространство и воздух вытекает сквозь плохо сомкнутую в фазе их сближения голосовую щель, порождает голос, имеющий «продутый» характер,

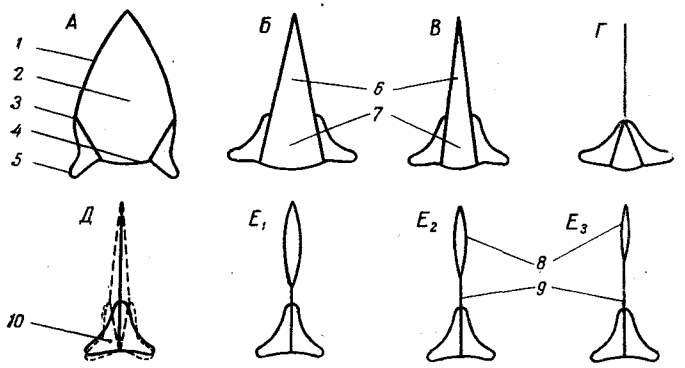


Рис. 66. Схемы вида голосовой щели при разных заданиях. А — глубокий вдох, Б — вдох, В — выдох, Г — шепот, Д — грудной регистр голоса, E_1—E_2—E_3 — фальцетный регистр с повышением звука от E_1 к E_3. 1 — край связки, 2 — просвет голосовой щели, 3 — голосовой отросток черпаловидного хряща, 4 — межчерпаловидное пространство, 5 — мышечный отросток черпаловидного хряща, 6 — связочный отдел голосовой щели, 7 — хрящевой отдел голосовой щели, 8 — разомкнутая часть связочного отдела голосовой щели, 9 — сомкнутая часть связочного отдела голосовой щели, 10 — черпаловидный хрящ.

бедный по тембру, лишенный силы и мало способный к гибкости. При фальцетном голосообразовании создается впечатление, что связки как бы «парусят», полощутся в токе проходящего воздуха. Замечено, что в фальцетном регистре связки более активно подвергаются растягиванию за счет наклона щитовидного хряща перстне-щитовидными мышцами, по сравнению с их работой в грудном регистре.

Механизм повышения звука в грудном регистре осуществляется с постоянным сохранением вибрации всех связок по всей их длине, включая черпаловидные хрящи. Но этот механизм может быть сохранен только до переходных звуков. Повышение звука можно здесь сравнить с повышением звука струны по мере ее накручивания на колок. Такое «накручивание», т. е. повышение упругости (напряжения) связок, может осуществляться до определенных физиологических границ, после чего механизм работы связок резко меняется — переходит в фальцет.

В фальцете, когда черпалы выключены из вибрации и между связками имеется щель, дальнейшее повышение звука сопровождается уменьшением отрезка колеблющейся части связок. По мере повышения звука веретенообразная щель между связками становится все короче и короче за счет все большего и большего смыкания заднего отдела голосовых связок. Этот механизм можно образно сравнить с повышением звука струны за счет прижатия ее к грифу. Разумеется, эти механические аналогии не отражают всей сложности работы голосовых связок в грудном и фальцетном регистрах, но достаточно наглядно иллюстрируют принцип смены механизма повышения звука при переходе из регистра в регистр.

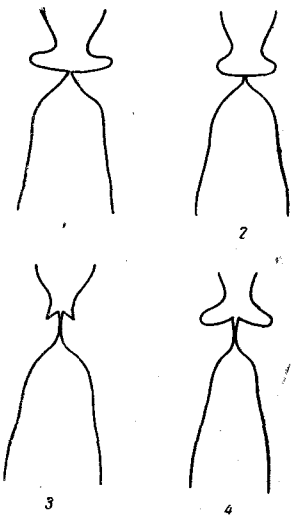


Рис. 67. Виды гортани в поперечном сечении при различных вокальных заданиях, полученные методом поперечных томограмм (по Р. Юссону). 1 — pianissimo фальцет, на *си*[1] (244 *гц*), гласный *а* у баритона, 2 — piano в грудном звучании на том же звуке у того же певца, 3 — forte, оперный бас, гласный а на *ре*[1]—*ре-диез*[1] (290 *гц*), 4 — forte, оперное контральто, гласный звук а на *до*[2] (517 *гц*).

Рассмотренные механизмы повышения звука в грудном и фальцетном регистрах хорошо объясняют регистровую смену с точки зрения миоэластической теории. Действительно, здесь повышение звука связано с изменением упругости или укорочением напряженных и растянутых голосовых связок. Однако, как мы указывали в главе, где рассматривался вопрос определения типа голоса, в настоящее время установлено, что регистровая смена голоса не является периферическим явлением, складывающимся лишь в гортани. Р. Юссон сумел показать, что регистровая смена является прежде всего нервным явлением, имеющим центральное происхождение.

Согласно наблюдениям Р. Юссона, возвратный нерв, в зависимости от свойств его индивидуальной возбудимости, может провести при одновременной работе своих волокон лишь определенное число импульсов в секунду, порядка 300—340. Каждое волокно возвратного нерва ограничено в своей проводимости этим числом импульсов в секунду, и, следовательно, работая всеми своими волокнами одномоментно, в одной фазе, нерв не может провести число импульсов более 300—340, а вокальная мышца, соответственно, выполнить более 300—340 колебаний в секунду. Частота 300—340 колебаний в секунду соответствует нотам *ре-фа* малой октавы, т. е. переходным нотам голоса.

Для того чтобы воспроизвести звук выше этих переходных

нот, волокна нерва начинают работать двухфазно, т. е. деля свою работу между двумя группами волокон. В то время, когда одна группа волокон проводит импульс, вторая находится в состоянии отдыха, а затем они меняются. Так каждое волокно нерва (а их в нерве многие тысячи) проводит количество импульсов, вполне укладывающееся в физиологические возможности каждого волокна, а в сумме нерв может провести удвоенное число импульсов. Когда возможности этой двухфазной работы исчерпываются, а звук надо повышать дальше, то нерв делит свою работу между тремя группами волокон, т. е. делает свою работу трехфазной (для частот свыше 700—750 импульсов в секунду). Вот эти то переходы работы с однофазной к двухфазной, трехфазной и т. п. и создают по Р. Юссону регистровые переломы голоса.

Поскольку функциональные возможности волокон возвратного нерва у людей разные (разная возбудимость, от которой зависит максимальное число импульсов, которое нерв может произвести и которая измеряется временем возбудимости — хронаксией), переход с однофазной на двухфазную его работу происходит на разных нотах. Это, по Р. Юссону, и определяет действительный тип голоса певца. Так выглядит смена регистров в свете нейрохронаксической теории фонации.

Исключает ли новая нервная теория смены регистров те данные о работе голосовых связок, которые выведены из непосредственного наблюдения за голосовыми связками при перемене регистров?

Нет, не исключает. Можно думать, что изменения характера работы голосовых мышц и есть следствие перехода однофазной работы возвратного нерва на двухфазную. Следовательно, мышечные изменения работы гортанного сфинктера могут рассматриваться как внешнее выражение изменения типа работы возвратного нерва.

Вне зависимости от того, какого бы ни было мнения в отношении теории регистров мы ни придерживались, непреложным является факт, что мужской голос от природы имеет регистровое строение и, что, судя по типу работы гортани и звучанию голоса, в нем имеются два основных регистра: грудной и фальцетный.

Однако у некоторых певцов в пределах грудного звучания, как уже отмечалось выше, имеются некоторые ноты, имеющие как бы переходный характер, и отсюда — неоднородность в звучании различных участков этой части диапазона. На этом основании некоторые педагоги считают возможным различить в мужском голосе не два, а большее количество регистров. Эти неодинаковые по звучанию участки диапазона не являются регистрами, так как здесь не происходит принципиальной перестройки работы голосовых связок. Их можно назвать подрегистрами. К тому же они выражены далеко не у всех певцов.

Изменения в тембре и некоторое неудобство на отдельных нотах, которое наблюдается у певцов в пределах грудного регистра, зависит от тех влияний, которые испытывает голосовая щель со стороны надставной трубки.

Как известно, при некоторых соотношениях между высотой взятой ноты и длиной надставной трубки наступает затруднение в голосообразовании (Д. Вейс) [1] вследствие акустических явлений, развивающихся в надставной трубке. В сущность этих явлений мы здесь входить не можем. Отметим только, что при этом несколько затрудняется работа гортани, а следовательно, несколько меняется и тембр. Таким образом, в едином грудном регистре могут у некоторых певцов иметься и подрегистры, однако при этом никогда не происходит принципиальной перестройки нервно-мышечной работы гортани. Действительных регистров в мужском голосе всегда только два: грудной и фальцетный.

Мы писали выше, что в некоторых случаях у отдельных индивидуумов голос на протяжении всего диапазона звучит ровно, не обнаруживая регистровых переходов, и что на этом основании некоторые педагоги пытаются утверждать, что регистры — результат неверного пользования голосовым аппаратом. Такие факты отмечались во все времена и считались исключением из правила. Так, например, Д. Манчини, знаменитый педагог XVIII века, описывая двухрегистровое строение голоса, пишет: «Однако существуют голоса, обладающие крайне странным даром воспроизводить все одним грудным регистром». Эти случаи относятся к голосам, имеющим от природы так называемое смешанное голосообразование.

При смешанном голосообразовании голосовые связки колеблются ни по чисто грудному, ни по чисто фальцетному типу, а в их колебаниях одновременно присутствуют грудной и фальцетный механизмы работы. В отмеченных случаях гортань столь удачно устроена от природы, что смешивание обоих видов движения получается без особых усилий и приспособлений со стороны поющего. Смесь — по латыни — mixt. Необработанные голоса, не имеющие перехода, от природы владеют микстовым голосообразованием на всем диапазоне. Однако для большинства людей нахождение смешанного, т. е. микстового, голосообразования, есть результат поиска и развития специальной координации в работе голосового аппарата. Особенности строения голосового аппарата играют в этом вопросе решающую роль. Вот мнения по этому вопросу двух выдающихся баритонов, солистов театра Ла Скала. Роландо Панераи на наш вопрос о формировании верхнего регистра голоса ответил так: «Для меня формирование верхнего участка диапазона голоса и

[1] Weiss, D. Polsterpferfenversuche zur Physiologie der Stimme (Mittlerlungen über Spr. und Stimmhlk. 1936, Jg. 2, No. 3—5).

формирование вообще прикрытых звуков никогда не было проблемой. Голос легко прикрывался сам на всем диапазоне». На тот же вопрос Сесто Брускантини ответил, что даже несколько лет назад, уже будучи известным певцом Ла Скала, он имел в отношении регистров большие трудности. «Чтобы достигнуть регистровой ровности, — сказал он — надо много трудиться, много заниматься. Ведь это вещь искусственная (микстование. — *Л. Д.*), ее надо найти, выработать. Регистры существуют от природы и, чтобы сделать голос ровным, надо принципиально по-иному его строить — делать смешанным».

Надо сказать, что в певческой практике часто под словом микст понимается недостаточно качественный певческий звук, ненастоящий полноценный певческий голос, а подобие опертого фальцета. Говорят, что «он верхние ноты берет не голосом, а микстом», понимая под этим неполноценное, облегченное звучание верхов, близкое фальцету. Действительно, такое звучание имеет микстовый характер. Но особенность микста, т. е. смешанного голосообразования в том, что оно может звучать и вполне полноценно, насыщенно и оперто. Весь вопрос заключается в том, к а к смешан голос.

То облегченное, неполноценное звучание, с которым у многих людей связано представление о миксте, является лишь одним из видов смешанного звучания, в котором преобладает фальцетный характер работы голосовых связок.

Регистры голоса в пении в разные эпохи использовались поразному. В периоды развития старой итальянской школы и с XVI по XVIII век пользовались натуральными регистрами певческого голоса. Еще до флорентийской реформы, в эпоху процветания полифонического стиля, в многоголосных сочинениях верхние голоса пели специально обученные фальцетисты. Ведь натуральный грудной регистр тенора не идет выше *фа—фа-диез —соль*. При отсутствии женских голосов (а женщинам в церкви петь не разрешалось вплоть до середины XVIII века[1]) многоголосье не могло хорошо звучать, если верхние партии не пелись фальцетным голосом. Но фальцетное звучание, как мы знаем, бедно по звучанию и не имеет достаточной силы. Тогда позднее стали применять кастрацию с целью получения достаточно сильных голосов, имеющих возможность петь высокие партии. Последний певец-кастрат умер всего только сто лет назад.

В старой итальянской школе использовались натуральные грудной и фальцетный регистры мужского голоса. Выравнивался лишь переход между ними. При существовавшем тогда принципе «чем выше идешь, тем тише пой» — это использование ре-

[1] В 1769 году папа Климент XIV разрешил пение женщин в церквах и запретил мужчинам исполнение женских партий в операх (В. Багадуров. Указ. изд., т. 1, стр. 27).

гистров вполне себя оправдывало. Двухрегистровое строение мужского голоса вполне удовлетворяло вкусам публики и позволяло достаточно качественно выполнять те исполнительские задания, которые ставились музыкой того времени.

Но уже с 1825 года итальянские теноры оставляют манеру формирования верхних звуков диапазона фальцетным звуком и начинают использовать микстовое звучание, хотя оно еще не носит полноценного насыщенного характера. Только французский тенор Жильбер Дюпре использует все возможности микстового голоса и доводит яркое примешивание грудного звучания до верхнего тенорового *до*. Это открытие смешанного голосообразования, как мы уже отмечали, было вызвано рядом причин, связанных с характером музыки, размерами помещений, составом оркестра, плотностью оркестрового сопровождения и др.

Voix mixte sombrée — смешанное прикрытое звучание голоса открыло новые возможности для мужских голосов. И до наших дней смешение является одним из необходимейших приемов с целью выравнивания всего диапазона и приобретения полноценно звучащих верхних нот. Микст — это не облегченное формирование верхнего регистра, — а принцип построения всего диапазона. При верном микстовом построении голос не имеет переходных нот (нечего менять, так как оба механизма работы голосовых связок всегда присутствуют) и полноценно развивается в смысле диапазона.

Для большинства певцов, имеющих резкий переход от грудного звучания к фальцетному, достижение ровного и полного диапазона представляет большую, если не сказать наибольшую, трудность в технической обработке голоса. Случаи естественно образующегося микстового звучания в практике встречаются редко.

Современный оперно-концертный стиль исполнения требует от певца владения полным двухоктавным диапазоном ровного звучания. Если голос имеет неоднородность в звучании, например слишком открытый верх или, наоборот, слишком темный, перекрытый верх, то это считается серьезным недостатком. Достижение ровности голоса является предметом постоянной заботы педагога и ученика.

Прикрытие голоса. Смешение регистров

Выравнивание звучания верхней части диапазона достигается прикрытием голоса и смешиванием его регистров. В отношении прикрытия имеется множество приемов, различных в разных классах и руководствах. Основным принципом прикрытия является нахождение затемненного звучания в верх-

ней части диапазона. По мере повышения звука он сначала округляется, т. е. делается более объемистым и как бы округлым, а затем это округление переходит в прикрытие, т. е. голос настолько округляется, что начинает звучать притемненно, наподобие звука *у*. Иногда для этой цели употребляется звуки *о* или *у*, хорошо организующие полости надставной трубки для образования притемненного звука.

Смысл прикрытия звука заключается в создании большего импеданса в надставной трубке. Этот импеданс как бы уравновешивает сильное подсвязочное давление, имеющееся при образовании звуков верхнего регистра, и тем самым дает голосовым связкам легче осуществить смешанную работу. Снимая часть нагрузки с гортани, импеданс помогает певцу найти или сохранить смешанную работу голосовых связок.

К сожалению, прикрытие не является абсолютно точным термином. Некоторые, в прикрытие включают и понятие микстования, смешивания. Другие не ставят знака равенства между этими понятиями и смешивание отличают от прикрытия, оставляя за последним лишь функцию притемнения звука.

Мы считаем, что каждый термин должен точно отражать конкретное, четкое содержание. Микстование, или смешение, относится к особому характеру работы голосовых связок. Затемнение звука — к увеличению импенданса надставной трубки. Прикрытие — прием, в котором должны сочетаться оба эти момента. Во время действительного прикрытия наблюдается не только притемнение звука, но и изменение в работе голосового аппарата, т. е. смена регистрового механизма.

В процессе обучения певцы постепенно находят ровность звучания голоса на всем диапазоне, так как это является непременным условием профессионального пения. Все хорошие профессиональные певцы обладают ровным диапазоном и, следовательно, — единой смешанной манерой работы голосовых связок.

Эта единообразность принципа работы гортани, хорошо слышимая по звуку, в настоящее время зафиксирована нами у профессиональных певцов при помощи рентгеновского метода. Когда М. Гарсиа стал исследовать гортань во время пения при помощи гортанного зеркала, он отметил, что гортань на открытом грудном звучании и при прикрытии звука работает по-разному. При открытом грудном звучании, когда звук имеет яркий металлический характер, надгортанник опущен, наклонен назад и вход в гортань сужен. При прикрытии надгортанник приподнимается и вход в гортань широко раскрывается. Звук при таком прикрытии теряет свой металлический характер, затуманивается, становится тусклым. Эти наблюдения были повторены рядом исследователей, в частности Пилке[1],

[1] Pielke W. A propos des voyelles chantées «Ouvertes» et «Couvertes» (Passow und Schaeffer Beitr., 5, 1911).

Музехольдом, Шиллингом (при помощи рентгена)[1], в начале этого столетия, и такое поведение гортани при прикрытии считалось установленным фактом. Эти данные приводились в большинстве руководство по пению и в книгах по фониатрии.

Однако эти наблюдения, сделанные при помощи гортанного зеркала и рентгеновских снимков, не могли дать истинной картины работы гортани при прикрытии, так как в сильнейшей степени нарушали физиологию пения. Прикрытие требует хорошей опоры звука и достаточного импеданса со стороны надставной трубки, что при сидячем положении испытуемого, поднятой голове, широко раскрытом рте и вытянутом языке (положение при ларингоскопическом осмотре) осуществить невозможно.

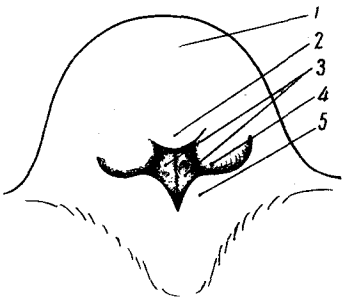


Рис. 68. Вид входа в гортань при светлом, «металлическом» звучании голоса. Снимок сделан ларингоскопом Рэссела. 1 — свободный край надгортанника, 2 — бугорок надгортанника, 3 — истинные голосовые связки, 4 — ложные голосовые связки, 5 — верхушка черпаловидного хряща. Видно, что вход в гортань—узок, бугорок надгортанника и верхушки черпаловидных хрящей сближены, в отверстие виден незначительный участок сомкнутых голосовых связок.

Наши исследования при помощи моментальных рентгеновских снимков, сделанных без всякого нарушения естественности пения, дали совершенно иную картину работы гортани при прикрытии. После того, как были сделаны снимки при пении звуков средней части диапазона голоса, певцу предлагалось спеть фразу из хорошо вспетой партии, где была бы одна из предельных нот его диапазона, и на этом прикрытом звуке, делается моментальный снимок. Такой снимок точно фиксировал положение всех органов надставной трубки и гортани в момент прикрытого звучания верхних нот диапазона. Поскольку естественность пения была полностью сохранена, ничто не стесняло певца и его поза была привычной, снимки точно фиксировали действительные взаимоотношения органов голосообразования при прикрытии.

Как оказалось, у современных профессиональных оперных певцов положение гортани и ее приспособление в пении верхних прикрытых нот и средины диапазона не имеет существенных отличий. Никакого открытия входа в гортань и приподнятия надгортанника не происходит. Вход в гортань остается в равной степени суженным на всем диапазоне. Надгортанник занимает также стабильное положение и не поднимается, откры-

[1] Schilling R. Die Deckung des Gesangstones im Röntgenbild (Arch f. exper. u .klin. Phonetik, I, 1914, No. 2).

вая вход в гортань при прикрытии, как это думали прежде. Словом, весь гортанный комплекс остается при прикрытии таким же, как и в среднем регистре, а это значит, что в работе

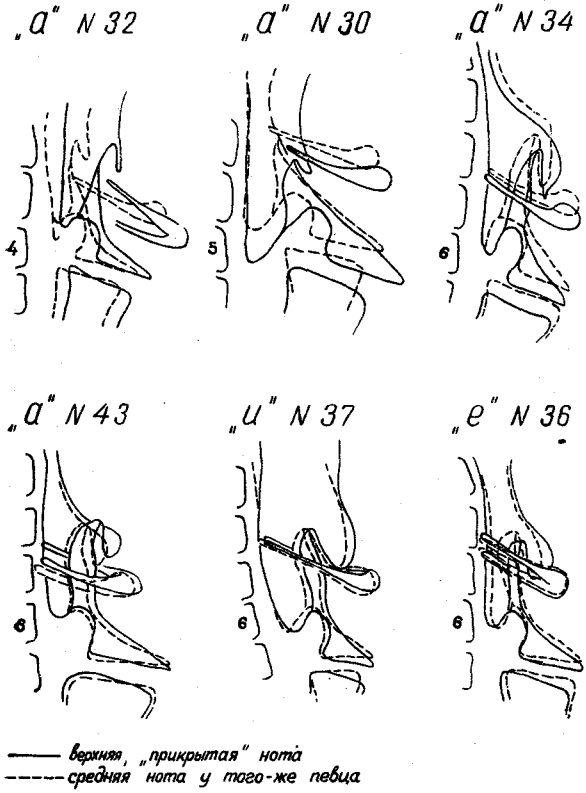


Рис. 69. Гортань и нижняя часть глотки при прикрытии звука верхнего участка диапазона у мужских голосов. По нашим профильным рентгенограммам, сделанным во время пения оперными певцами хорошо впетых произведений. № 32 и 30 — теноры, №№ 34, 36, 37 — баритоны, № 43 — бас, №№ 32, 30, 34, 43 — на гласном звуке *а*, № 37 — на *и*, № 36 — на *е*. Читать рентгенограммы далее следует по обозначениям рис. 47. Сплошной линией даны контуры органов при пении верхней прикрытой ноты, а прерывистой — пение на центральном участке диапазона. Видно, что при прикрытии вход в гортань остается узким, а нижний отдел глотки — расширяется.

гортани существенных изменений не происходит. Очевидно, все исследованные нами певцы владели смешанным голосообразованием и переход к верхнему регистру не сопровождался у них значительной перестройкой в работе голосовой щели. Да это и

естественно, так как хорошие профессиональные певцы владеют ровным двухоктавным диапазоном, что является для современного певца непременным условием пения на оперной сцене. Ровности голоса на всем диапазоне, включая верхний регистр, соответствует стабильность в работе гортани.

Единственное существенное различие, которое наблюдается при переходе к верхнему участку диапазона у профессиональных певцов, является ясно заметное расширение нижней части глотки. Оно четко выражено на всех гласных звуках. С ним нельзя не связать качество большей округлости и некоторой притемненности тембра верхнего участка диапазона. Это качество округлости, глубины, мясистости голоса связано с резонансными условиями нижней части глотки. Кроме того, расширение нижнего отдела глоточной полости создает больший объем воздуха, заключенный в глотке, и тем самым рождает большее сопротивление сверху (импеданс) колеблющимся голосовым связкам, что особенно важно для верхнего участка диапазона голоса, когда физиологические возможности гортани подходят к естественному пределу. В отношении расширения глоточной полости при прикрытии наши данные полностью подтверждают сделанные ранее наблюдения, и механизм действия этого расширения может считаться выясненным.

Та разница, которая обнаружилась при сравнении наших данных с данными, полученными Э. Пилке, А. Музехольдом, Р. Шиллингом и другими в отношении поведения гортани при прикрытии, может быть объяснена не только полным сохранением естественности пения и большим совершенством современной методики исследования перед прежними, но и изменением техники самого прикрытия. Судя по дошедшим до нас грамофонным записям певцов начала этого столетия, прикрытие у них осуществлялось значительно более полно и голос сильнее темнился на верхних нотах. Само «прикрытие», его степень и характер прикрытого звука исторически менялись. Д. Л. Аспелунд справедливо отмечает, что «У старшего поколения певцов в Италии (Фернандо де Лючиа, Баттистини) мы еще наблюдаем значительное использование сомбрированных звуков. У певцов следующего поколения (Карузо, Титта Руффо, Пертиле, Джильи), наряду с использованием сомбрированных звуков в верхней части диапазона, мы уже видим и другую тенденцию — петь весь диапазон до крайних пределов чрезвычайно однородным по тембру, опертым, смешанным звуком. Этот звук является прикрытым снизу доверху. Крайние верха не сомбрированы, не «закрыты», а только «прикрыты», благодаря чему голос и на этих верхних звуках сохраняет металличность и яркость» [1].

В наше время певцы пользуются именно таким, так назы-

[1] Д. Аспелунд. Развитие певца и его голоса. М., Музгиз, 1952, стр. 94.

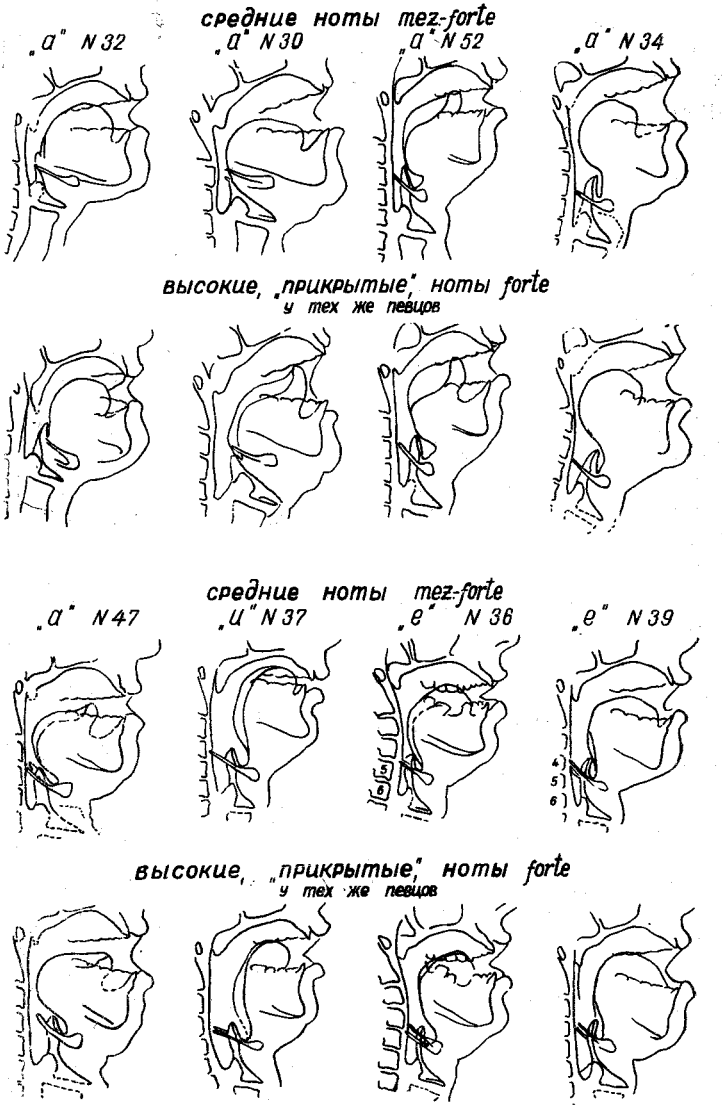


Рис. 70. Изменения, происходящие в гортани в надставной трубке у певцов при прикрытии верхних звуков диапазона (по рентгенограммам во время пения на гласных *а*, *и*, *е*). Номера 32, 30 и 52 — теноры, а остальные — баритоны и басы. Во всех случаях при прикрытии отмечается расширение нижнего отдела глотки. Приспособление гортани, мягкого нёба существенно не меняются. У некоторых певцов (случаи 30, 47, 36 и 39) на верхних звуках рот раскрывается несколько более широко.

ваемым «близким», прикрытием, при котором звук не теряет своих свойств металличности и блеска, не «затуманивается», как об этом писал М. Гарсиа. Очевидно, это близкое прикрытие с сохранением яркости и блеска звучания и требует постоянства прикрытия надгортанником входа в гортань.

Практика прикрытия

Практически каждый певец ищет положения прикрытия, пользуясь различными приемами: иногда идя от подражания, иногда используя темные гласные, иногда употребляя микст и притемнение в их чистом виде. Дело вкуса и умения педагога выбрать тот путь воспитания прикрытого звучания, который легче всего усваивается учеником, или тот путь, который знает и употребляет сам педагог.

В связи с вопросом воспитания прикрытого звучания следует указать на то, что среди педагогов имеется существенная разница во взгляде на место в диапазоне, с которого следует начинать прикрытие.

Есть взгляд, что нижнюю часть диапазона голоса следует формировать «не мудрствуя лукаво» в чистом грудном регистре и по мере повышения звука все больше и больше округлять его. Прикрывать же надо начинать за один-два тона до переходных нот и далее распространять прикрытие на весь верхний участок диапазона. При таком построении у певца создается впечатление, что верх берется прикрыто, а низ открыто. Регистровый переход не исчезает, а смягчается за счет плавного перехода грудного звучания в микстовое, прикрытое. Голос при таком способе формирования диапазона звучит достаточно ровно, и многие профессиональные певцы успешно пользуются именно такой манерой прикрытия.

Другой взгляд на формирование ровности голоса — это прикрытие от самых низких нот по всему диапазону. При этом типе формирования звука голос на всем диапазоне звучит ровно и не требует никакого изменения манеры звукообразования на верхних нотах. Это так называемый единорегистровый принцип построения диапазона. Есть педагоги, которые признают только такой способ построения диапазона, считая его единственно верным, обеспечивающим ровность и долговечность голоса.

Методический подход к воспитанию прикрытого звучания на всем диапазоне у различных педагогов бывает различен. Чаще всего, найдя прикрытое звучание на переходных нотах или верхнем участке диапазона, где голос легко прикрывается, педагог этот принцип формирования звука постепенно «спускает» по диапазону все ниже и ниже. Постепенно этот способ прикрытого голосообразования становится основным для данного певца и распространяется по всему диапазону.

Другой подход к воспитанию единорегистрового звучания голоса на всем диапазоне — это непосредственное нахождение смешанного голосообразования уже на низких звуках диапазона и распространение этого звучания постепенно по всему диапазону. (Таким методом, например, пользуется доцент института Гнесиных Г. Г. Аден). На звуках, взятых piano, на нижнем участке диапазона голоса, обычно имеющего ярко выраженное мощное грудное звучание, он добивается нахождения фальцетного характера смыкания голосовых связок. Называя это «флажолетной» или «флейтовой» атакой, он развивает это движение связок, возможное на этом участке диапазона только piano или mezzo-forte, и постепенно этот элемент фальцета включается в естественное для этих нот грудное звучание, образуя микст. Этот принцип смешанного голосообразования основан на сознательном владении грудным и фальцетным механизмом работы голосовых связок на любом участке диапазона.

Известный американский педагог и ученый Д. Стенли[1] стоит за изолированное развитие фальцетного и грудного звучания по всему возможному для них диапазону, и до определенного времени не допускает смешения. Ровность голоса достигается тогда, когда певец свободно владеет обеими видами работы голосовых связок, т. е. фальцетным и грудным голосообразованием на всем диапазоне. При сознательном владении ими певец на любой ноте диапазона может включить тот или иной регистр в чистом виде или тот или иной характер их смешения.

Мы привели здесь принципиально различные подходы к формированию прикрытого звучания (прикрытие верхнего регистра от переходных нот и прикрытие начиная с нижних нот — единорегистровая система формирования диапазона) и несколько примеров различных систем воспитания смешанного прикрытого голосообразования.

Практически в каждом классе проблема выравнивания диапазона путем нахождения прикрытого звучания решается педагогом индивидуально, в зависимости от его взглядов на вопрос регистрового строения голоса и особенностей голоса ученика. Мы считаем обязательным для каждого педагога и ученика умение отличать на слух тип работы голосового затвора (фальцетное, грудное и смешанное голосообразование) и умение их воспроизводить своим голосовым аппаратом. Это различение не всегда легко дается даже опытному слуху, так как смешанное голосообразование может быть очень близким по звучанию к чистому грудному или чистому фальцетному.

Особенностью смешанного голосообразования является то, что оно может быть организовано по-разному в смысле количественного содержания фальцетного и грудного звучания. Голос может быть смешан так, что в нем будет прева-

[1] Stenley D. Your voice. N. York, 1945.

лировать фальцетный элемент звучания, т. е. фальцетный тип работы голосовых связок. В этом случае весь голос носит облегченный, прозрачный характер, близкий к фальцету. (Таким образом, например, смешан голос у известного концертного певца Г. Пищаева.) Однако микст — смешанное звучание — может быть организован с преимущественно грудным характером работы голосовых связок. Тогда голос имеет характер, весьма близко напоминающий грудное звучание. Он богат обертонами, насыщен, обладает качеством округлости, мясистости и звонкости, — столь характерными для грудного голоса. (По такому типу смешан, например, голос замечательного болгарского певца — Димитра Узунова.)

Характер смешения должен диктоваться не столько вкусом педагога, сколько индивидуальными особенностями голосового аппарата каждого ученика. В зависимости от особенностей устройства гортани, одни голосовые аппараты более склонны к фальцетному типу работы голосовых связок, другие — к грудному. Эти особенности функций гортани легко наблюдать и в речи: у одних голос легко приобретает фальцетный характер, у других — имеет ярко выраженное грудное звучание. Такая особенность в функции гортани должна определять отношение педагога к типу смешанного голосообразования, которое следует развивать у данного ученика. Как и во всех других случаях, связанных с работой голосового аппарата, и здесь нельзя насиловать природу, прививать ту манеру смешения, к которой данный голосовой аппарат не имеет склонности, анатомо-физиологических предпосылок. Дело таланта, интуиции педагога определить тот тип смешанного голосообразования, который свойствен данному голосовому аппарату, и суметь развить его. Это выявляет все потенциальные возможности голоса ученика.

Совершенно прав был доцент С. П. Юдин, развивший у Г. Пищаева голос, имеющий легкое микстовое звучание, напоминающее фальцет. Так же прав профессор Брымбаров, сумевший понять природу голоса Д. Узунова и привить ему теноровое микстовое звучание с большим превалированием грудного характера работы голосовых связок над фальцетным.

Регистровые взаимоотношения можно наглядно изобразить графически в виде схем Отто Иро, как это например, сделано в книге Д. Аспелунда. Такие схемы наглядно показывают регистровые соотношения, которыми пользовались в различные эпохи, а потому мы позволим себе привести их в некоторой модификации (см. рис. 71).

Легкость нахождения прикрытого звучания во многом зависит от среднего и нижнего участка диапазона голоса. Если голос форсирован, неверно построен в смысле динамики, — то прикрытие осуществляется с трудом и, как правило, верх перекрывается. Получается резкая разница между звучанием верх-

него участка диапазона и нижнего. Это объясняется тем, что при форсировке голосовые связки работают в весьма напряженном режиме и потому не могут сделать плавного изменения работы с грудного на смешанный тип своих движений. Плавный переход от одного типа колебаний к другому требует высокой степени слаженности работы всех звеньев голосового аппарата и не допускает форсировки, нажима или других неправильностей в формировании звука.

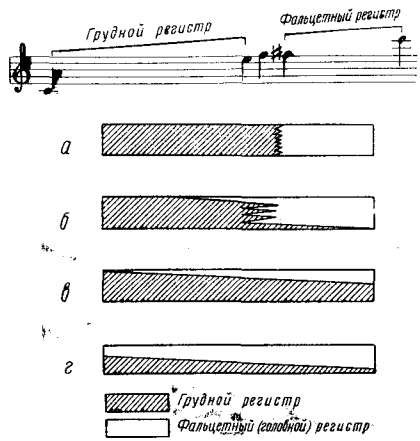


Рис. 71. Схема регистрового строения мужского голоса в практике пения. На верхней строчке — диапазон тенора с переходными нотами на ***фа*[1]—*фа-диез*[1]**. Под ней схемы регистрового строения голоса. Грудной регистр выделен штриховкой: а — у натурального голоса, необученного; б — у голоса со сглаженным переходом в фальцетный регистр (как было в старой итальянской школе); в и г — единорегистровое строение голоса, т. е. смешанное (микстовое) голосообразование на всем диапазоне; в — смешение где превалирует грудной регистр (смешение по типу голоса Узунова); г — смешение, где превалирует головной регистр (смешение по типу голоса Пищаева).

Правильно сформированный звук на центре диапазона, верно построенный в смысле динамики, подачи дыхания и так называемой «высокой позиции» звучания, является залогом удачного нахождения положения «прикрытия» в верхнем участке диапазона. Если звук в трудном регистре построен правильно, без перегрузки и с хорошо выраженным «высоким звучанием», то при переходе к верхнему отрезку диапазона он сам начинает «прикрываться», т. е. приобретает смешанное прикрытое звучание. Это показывает, что элемент смешения, т. е. подключения фальцетной функции в работе голосовых связок, был развит на нижнем отрезке диапазона, не привлекая к себе специального внимания, под видом поисков высокой позиции, опертого, округлого звучания правильного певческого тембра голоса и т. п.

Вопрос динамического построения голоса и его тембрового оформления на центре диапазона имеет определяющее значение для формирования верхнего отрезка диапазона.

Чаще всего верное образование смешанного характера звука достигается на основе поисков нужных так называемых резонаторных ощущений. Педагог предлагает ученику на грудном участке диапазона искать «головное резонирование», а в верхнем участке — «не отрывать», не снимать звук с грудного звучания. Эти резонаторные ощущения являются следствием соответствующего типа работы гортани. Поэтому посредством

такого контроля может быть развит нужный характер работы голосовых связок.

Знаменитый педагог Камилло Эверарди, мастерски владевший своим голосом, ровным на всем диапазоне, говорил своим ученикам в отношении формирования правильного тембра звука так: «ставь голова на грудь», или «ставь грудь на голова» «мешай, мешай звуки!»[1] Такое опосредованное развитие смешанного голосообразования через контроль «резонаторных» ощущений весьма типично для большинства вокальных педагогов. Найдя смешанный характер работы связок на нижнем участке диапазона под видом правильно оформленного певческого тембра, педагог далее просит ученика не терять найденных нужных ощущений и лишь больше округлять и притемнять звук (больше посылать его «в голову») при ходе к верхним нотам, ничего принципиально не меняя в манере голосообразования. Об этом, например, писал С. П. Юдин, считавший «совершенно недопустимым изменять способ подачи звука при переходе к верхам»[2].

При практической работе над развитием ровного смешанного диапазона у мужчин, несмотря на разнообразие подходов к этому вопросу у различных педагогов, есть несколько общих принципов, которые следует соблюдать всегда. Считает ли педагог возможным прикрывать только верхнюю часть диапазона, оставляя нижний отрезок — открытым, грудным, добивается ли он смешанного звучания в его грудном отрезке, т. е. смешивает голос на всем диапазоне, — надо всегда держаться правила верной динамики голоса. Слишком сильное, форсированное звучание центра и нижнего отрезка всегда затрудняет переход к верхним звукам. Регистры ломаются, «вылезают». Перегруженная форсированным звучанием голосовая щель работает на удержание сильного напора дыхания. Ей трудно плавно изменить характер вибрации, т. е. сменить регистровый механизм. Также трудно в условиях форсированной работы найти смешанное голосообразование, если ученик до этого его не знал. Поэтому основное правило развития регистровой ровности диапазона — нахождение естественного, «вольного» мягкого звучания центра диапазона, когда голосовые связки работают ненапряженно.

Погоня за излишней яркостью, зычностью звучания, пока еще не сформирован ход к верхним нотам, также может повредить естественному прикрытию звука. Яркость, звонкость, которую обязательно следует вырабатывать у ученика, зависит от плотности смыкания связок. Такая плотность смыкания на первых порах может затруднить нахождение прикрытия, образование смешанного голоса. Поэтому целесообразнее на время мириться с более мягким, но свободным и ненапряженным звуча-

---

[1] Л. И. Вайнтшейн. Камилло Эверарди. Киев, трест «Киев-печать», 1924, стр. 23.

[2] С. П. Юдин. Певец и голос, стр. 98.

нием голоса. При таком построении он легче будет микстоваться.

Таким образом, как погоня за силой, так и погоня за звучностью, яркостью, на первых этапах, пока не найден ход к верхнему регистру, может помешать формированию смешанного голосообразования. На этих этапах фальцет, придыхательная атака, примененные как временное «лечебное» средство против излишней жесткости смыкания, могут облегчить ход к верхним нотам, к прикрытию и смешению голоса. Каждому педагогу надо ясно представлять себе, что связки тогда легко найдут новую для них работу, когда они будут максимально освобождены от нагрузки. Поэтому полезны: умеренная сила, мягкость атаки, мягкость звучания, повышенный импеданс на *о* и *у*, плавное без толчков дыхание, хорошее удержание чувства опоры.

Нерациональный в смысле силы посыл дыхания, отсутствие его плавности также ведут к невозможности найти и удержать смешанное голосообразование. Наиболее типичная ошибка начинающих — желание достичь верхних нот путем нажима, путем усилий горла и перенапора или толчка дыхания. Начинающие «выжимают» эти звуки — это ложный путь, ведущий к переутомлению голосового аппарата. Надо их строить исходя из принципа ловкости, свободы, не стремясь к громкости.

Весьма удобным приемом развития верха можно считать хорошо замикстованный средний регистр, от которого строятся интервалы вверх, причем осуществляется принцип: на верхней ноте ничего не менять. Такое перенесение работы с одного участка диапазона на другой обычно дает хорошие результаты. Для тех, кто не умеет хорошо микстовать средние звуки, но у которых более удачно смешивается верхний регистр, для выравнивания голоса полезны нисходящие гаммообразные ходы, в которых микстовое звучание верха переносится на центр очень плавно, без толчков. Толчок дыхания вызывает в ответ зажатие голосовой щели, напряжение связок, и голосовые связки перестают осуществлять смешанное голосообразование. Отсутствие поддержки, снятие с дыхания — также не дают связкам работать в едином смешанном режиме голосообразования. Поэтому плавность дыхания, сохранение одного чувства опоры — один из основных принципов развития ровности диапазона.

Осуществляя развитие единого смешанного звучания на всем диапазоне у разных типов мужских голосов, следует по-разному относиться к характеру микста. Хотя во всех случаях надо искать смешения головного и грудного звучания и находить те индивидуальные варианты этого смешения, которые наиболее удачно выявляют особенности данного голоса, всегда следует учитывать и специфику звучания данного типа голоса. У басов, например, нужно всегда выявлять достаточно хорошее грудное звучание, не теряя, разумеется, головного. Хорошее грудное резонирование характерно для басового звучания, и потому мик-

стование следует вести с значительным превалированием именно грудного механизма. Иначе голос не будет иметь специфического басового тембра. У легкого тенора грудное резонирование тоже может присутствовать, но не оно должно быть «ведущим» в организации микста. При акцентировании грудного звучания голос затяжелится и перестанет звучать как легкий тенор. Развивая смешанный регистр, надо учитывать и специфику голоса.

Регистры женского голоса

Женский голос в регистровом отношении организован иначе, чем мужской. Это связано прежде всего с анатомо-физиологическими свойствами женской гортани. Грудной регистр, который у мужчин занимает почти полторы октавы, у женских голосов имеется только на самых низких звуках диапазона, занимая у низких голосов около квинты, а у высоких — терцию. Выше грудного регистра, после переходных нот, всегда достаточно ярко ощущаемых начинающими певицами как неудобные звуки, идет так называемый центральный участок диапазона, распространяющийся на октаву вверх, а иногда и более, после чего у многих женских голосов отмечается головной регистр, идущий до предельных верхних нот. У высоких сопрано предельные верхние звуки принимают флажолетный характер. Таким образом, в женском голосе различают три регистра и два перехода. Основную часть диапазона занимает центр, откуда идет переход вниз, в грудной регистр, и переход вверх — в головной.

Переходные ноты для сопрано *ми*^{1}—*фа*^{1}—*фа-диез*^{1} и *ми*^{2}—*фа*^{2}—*фа-диез*^{2}. Для меццо-сопрано *до*^{1}—*до-диез*^{1}—*ре*^{1} и *до*^{2}—*до-диез*^{2}—*ре*^{2}. Чем ниже характер голоса, тем ниже переходные ноты. Как во всех случаях, связанных с регистровым строением голоса, индивидуальные особенности строения гортани и конституция играют в вопросах регистров существенную роль. Переходные ноты могут сильно варьировать на высоте. Но самым примечательным является непостоянство перехода к верхним звукам. Если переход от центра диапазона вниз выражен всегда достаточно ощутимо, то переход от центра в головной регистр существует не у всех голосов.

Регистры женского голоса имеют ту же природу, что и регистры мужского голоса, т. е. зависят от изменения типа работы голосовых связок. В грудном регистре они работают по грудному типу колебаний, аналогичному с грудным типом их колебаний у мужчин. В так называемом центре — главном участке диапазона женского голоса — по смешанному типу. На флажолетных предельных звуках у высоких голосов — близко к фальцетному типу.

Фальцет, так ярко выраженный у всех мужчин, у подавляю-

щего большинства женщин отсутствует, что связано с формой гортани и иным расположением волокон в вокальных мышцах. Только некоторые из них, обычно низкие и сильные голоса, могут его воспроизвести в чистом виде.

Принципиальная разница в регистровом строении женского голоса по сравнению с мужским заключается в наличии у них центрального участка диапазона, имеющего от природы смешанное звучание. Если для мужчин смешение почти всегда бывает искусственно найдено путем прикрытия, то у женщин смешанный регистр существует от природы. Строение гортани и голосовых связок позволяет им давать на низких звуках чисто грудной тип вибраций, но не позволяет перейти в фальцет. Вместо фальцета голос естественно смешивается, образуя центр женского голоса. Головное звучание верхнего регистра женских голосов следует рассматривать также как смешанное звучание с превалированием фальцетного типа вибраций голосовых связок. Поэтому переход от центра к головному звучанию у женских голосов не всегда выражен. Это собственно не переход от одного регистра к другому, а скорее смена характера вибраций в пределах смешанной работы голосовых связок. Относительно чистое фальцетное звучание женские голоса обычно показывают только на верхних флажолетных звуках.

Таким образом, проблема ровности звучания всего диапазона для женских голосов сильно облегчается наличием естественно смешанного звучания центра. При правильном формировании голоса на центре задача педагога заключается в распространении этого звучания к краям диапазона.

Основные общие принципы работы над ровностью диапазона певческого голоса у женщин те же, что и у мужчин: совершенствование смешанного голосообразования на центре, верная динамика звука, плавная подача дыхания, использование темных гласных *о* и *у* при формировании верхних звуков — округление голоса, мягкая атака и свободное звучание голоса.

Особое значение для ровности голоса имеет верное динамическое построение диапазона. При форсированном, перегруженном звучании регистровые переходы всегда выступают особенно резко. Не следует пытаться распространять грудное звучание чрезмерно высоко. Это допустимо в оперной манере пения только для контральто, имеющих мощно звучащие голоса, способные выносить грудной тип колебаний связок на большом протяжении диапазона. Основным правилом в воспитании разнозвучащего по всему диапазону голоса является культивирование свободного, мягкого, естественного смешанного звучания центра.

Для этого надо обратить внимание на мягкость атаки, на хорошую поддержку звука спокойным дыханием, на одновременное отзвучивание грудного и головного резонаторов, на свободное, полное произношение гласных звуков. При поисках наибо-

лее правильного звучания центрального участка диапазона, необходимо учитывать как индивидуальные свойства голосового аппарата ученика, так и специфику данного вида голоса.

Одним голосом от природы более свойственно головное звучание центра, у других — грудное, причем это природное свойство может быть скрыто в результате приобретенных речевых и певческих навыков. Зачастую только опытный слух педагога, интуиция, большая предшествующая педагогическая работа позволяют после применения различных приемов и проб найти то, что действительно наиболее близко к естественной природе звучания данного голоса. Кроме того, всегда следует учитывать специфику звучания данного типа голоса. Смешанное звучание центра диапазона у разных типов голосов звучит с неодинаковой степенью наполненности грудным и головным резонированием. Хотя в этом вопросе всегда надо отталкиваться от индивидуальности, все же можно сказать, что легкие сопрано, лирические и колоратурные голоса должны в смешанном звучании центра диапазона больше развивать высокое головное звучание, больше стремиться к легкой краевой работе голосовых связок, не теряя при этом, разумеется, определенной меры грудного резонирования. Такое построение диапазона позволит им хорошо развиваться в отношении предельных верхних нот, которые при затяжеленности центра грудным резонированием обычно не получают достаточной легкости. У этого типа голосов переход к нижнему грудному регистру должен осуществляться путем полного сохранения высокого и светлого смешанного звучания как на нотах перехода, так и ниже его. Здесь нельзя ниже переходных нот усиливать грудное звучание, как это допускается, например у меццо-сопрано или драматических сопрано.

Мирелла Френи по поводу пользования регистрами сказала: «Пользование грудными звуками сопрано — очень опасная вещь. Если сопрано пользуется внизу грудным регистром, то потом плохо удаются верхние звуки. Гораздо правильнее выровнять все звучание, сравнять его и облегчить. Надо облегчить нижние звуки. Это даст возможность лучше подниматься к верхним тонам».

У более тяжелых голосов — лирико-драматических сопрано, драматических сопрано, меццо-сопрано, контральто — на центральном смешанном участке диапазона, наряду с высоким головным резонированием, должно в полной мере присутствовать грудное звучание. Здесь требуется всегда более плотное, «мясистое» звучание, с достаточно выраженным элементом грудного резонирования. Переход вниз можно сделать незаметным, когда грудные ноты не будут чрезмерно открытыми, перегруженными. Надо стараться при всем ярком, насыщенном грудном звучании вводить в него элементы головного резонирования, т. е. принцип смешанной работы голосовых связок. Тогда переход обычно удается сделать незаметным. При освоении перехода от

центра вниз следует, сохраняя смешанное голосообразование на переходных звуках, в дальнейшем примере нисхождения по звуковой шкале более интенсивно примешивать грудное звучание. Основной принцип освоения перехода от центра вниз у низких женских голосов — это перенесение смешанного звучания постепенно вниз, через переход и нахождение в чисто грудном звучании элементов головного резонирования. Сочный низкий регистр особенно важен для меццо-сопрано и драматических сопрано, так как некоторые места в партиях, написанных для этого типа голосов, требуют звука, хорошо насыщенного грудным звучанием. Все же иногда следует стремиться к тому, чтобы и на этих низких звуках всегда оставалась примесь головного звучания, т. е. чтобы звук всегда имел в своей основе смешанный характер и высокую позицию.

Меццо-сопрано и контральто в отношении ровности при переходе к нижнему отрезку диапазона представляют особенную трудность для педагога, так как ноты нижней части диапазона являются специфическими для этих голосов, украшают его. Насыщенный, глубокий низкий регистр у этих голосов составляет большую ценность, и потому композиторы всегда стараются дать им возможность использовать глубокие грудные краски голоса.

Как во всех случаях работы над выравниванием диапазона, здесь требуется прежде всего нахождение верной работы голосового аппарата на центре, хорошая опора звука, верная динамика, умение распоряжаться своим дыханием и другие общие правила.

В выработке верхнего регистра у женских голосов, в связи с тем, что он уже имеет смешанный характер, не требуется специального приема прикрытия, которым пользуются мужские голоса. Женским голосам достаточно пользоваться округлением, т. е. созданием большей полости в глотке, для того чтобы достигнуть нужного импеданса и облегчить для себя те максимальные усилия, с которыми связано пение на предельном верхнем участке диапазона.

Как мы видим, естественно смешанный центр диапазона голоса у женских голосов сильно облегчает задачу выравнивания голоса и не требует поиска особых приемов при переходе к верхним нотам. Возможно, что эти особенности регистрового строения женского голоса в известной мере определяют то положение, что певческие голоса у женщин встречаются в общем значительно чаще, чем у мужчин. Отсутствие коренной перестройки голосового аппарата в переходном возрасте также способствует выявлению и развитию вокальных данных у женщин. Навыки, приобретенные при детском пении, остаются действительными и для взрослого голоса, так что технические возможности у женских голосов также относительно выше.

Разница регистрового построения мужского и женского го-

лоса часто приводит к конфликтам в вокальной педагогике, если неопытный педагог-женщина не учитывает регистровых особенностей построения мужского диапазона у своих учеников. Не зная прикрытия и не чувствуя разницы между смешанным характером центра диапазона у женщин и его грудного характера у мужчин, такие педагоги пытаются распространить грудной тип работы на верхнюю часть диапазона мужского голоса. Даже при самом бережном отношении к голосу в смысле использования его силы и наиболее легком, «тонком» пении в смысле наименьшего включения в работу массы голосовых связок, распространение вверх грудного типа их работы не приведет к полному освоению всего диапазона и, как правило, быстро изнашивает голос. Только те мужские голоса, у которых звук естественно легко микстуется, могут успешно развиваться при такой системе воздействия, но это редкое исключение, а не правило.

Заключение

Голосовая щель — источник главных качеств певческого голоса, заданных на основе звуковых представлений из коры мозга. Ее работа зависит от дыхания, которое подается снизу, от импеданса, который образуется при артикуляции звуков в полостях гортани глотки, рта, и от непосредственного регулирования работы голосовых связок. Голосовые мышцы, составляющие основную массу голосовых связок, — особые мышцы, связанные с развитием речевой функции человека. Особенности нервно-мышечного аппарата, анатомического строения гортани и конституции человека определяют природные свойства и работу его голосовой щели. Кроме того, на природные свойства гортани в сильной степени влияет речь и пение, осуществляемые с детства. Различно сформированные гортани требуют индивидуально подобранной методики организации певческого звука. Некоторые певцы умеют подключать сознание к регулировке работы голосовой щели. Атака звука дает возможность хорошо ощутить характер смыкания голосовых связок. Разного типа атаки позволяют менять в нужную сторону работу голосовой щели, поэтому овладение правильным началом звука является основой метода обучения у многих педагогов. Каждый певец должен владеть всеми видами атаки.

Регистры голоса зависят от разного типа работы голосовой щели. В мужском голосе имеется два регистра, в женском — три. Основой ровности звучания всего двухоктавного диапазона в мужском голосе является развитие смешанного голосообразования. Прикрытие позволяет найти это смешанное, притемненное голосообразование, отсутствующее от природы у большинства певцов.

В женском голосе, в связи со строением гортани, имеются три регистра. Смешанное голосообразование присутствует у них на центре диапазона от природы. Основным принципом выравнивания диапазона в женском голосе является организация правильного звучания этого центрального участка диапазона и распространение этого типа звучания через переходы вниз и вверх. При ходе к верхним нотам для женских голосов прикрытия не требуется — достаточно некоторого окружения гласных.

3. РАБОТА АРТИКУЛЯЦИОННОГО АППАРАТА В ПЕНИИ

Слово и вокал

Пение — единственный вид музыкально-исполнительского искусства, где музыкальное исполнение органически сочетается с необходимостью выразительного донесения речевого текста. Перед голосовым аппаратом ставится задача не только формирования красивого музыкального певческого тона, умелого сохранения его на всем диапазоне и гибкого изменения, но и одновременно ясного и четкого донесения до слушателя смысла слов поэтического текста. Дикционная четкость — столь же необходимое качество профессионального певца, как и вокальность его голоса. Профессионализм требует умения органически сочетать слово и вокальный звук. Лучшие представители вокального искусства во всех национальных школах пения отличаются умением сочетать эти два качества. Но нередко даже большие певцы, известные талантливые артисты не овладевают этим синтезом во всей полноте и либо в угоду вокальности несколько искажают чистоту произнесения текста (особенно на крайних верхних звуках), либо в угоду чистоте и ясности слова нарушают вокальную линию. Достижение чистоты и естественности произнесения слова, при сохранении всех лучших вокальных качеств голоса, для всех учащихся пению бывает достаточно трудной задачей.

Как и во всех случаях, связанных с воспитанием голоса, естественное, природное сочетание слова и пения у разных индивидуумов весьма различно. У некоторых певцов слово и певческий звук от природы сочетаются очень органично и произношение текста не мешает пению. Голос таких учеников звучит очень естественно и ровно. Это позволяет педагогу не членить единый процесс пения и воспитывать голос непосредственно на упражнениях и произведениях с текстом. Естественно, что такие природные качества голосового аппарата весьма облегчают задачу развития хорошо озвученного слова, достижения дикционной четкости при естественности пения.

В других же случаях для выявления вокальных качеств голоса необходимо на определенный срок лишить ученика произведений с текстом и сосредоточить все его внимание на правильной вокальной артикуляции тех гласных, на которых певческие качества его голоса выявляются лучше всего. В таких случаях переход к пению с текстом, после длительного периода пения изолированных гласных и отдельных слогов, бывает обычно затруднен.

Вокальность и слово — две стороны единого процесса пения, взаимовлияющие друг на друга, так как производятся они единым голосовым аппаратом.

Для того чтобы разобраться в вокальном слове и понять, как большие мастера пения добиваются естественного произношения текста без ущерба для вокальных качеств голоса, необходимо сначала кратко остановиться на слове в речи и уже от него перейти к слову певческому.

Работа артикуляционного аппарата в речи

Мы уже говорили, что речь состоит из чередующихся звуков, которые в пределах одного слова или части фразы беспрерывно сменяют друг друга. Средняя длительность слога в речи — 0,2 секунды. Остановка этого беспрерывного потока звуков диктуется необходимостью сделать вдох или в выразительных целях, для вычленения тех или иных слов, частей фраз и т. п. Это беспрерывное и быстрое чередование звуков идет на определенной мелодике, которая участвует в передаче смысла слов. Смысл фразы зависит не только от мысли, заключенной в словах, но и от интонации, в которую непременным элементом входит мелодика речи. Одни и те же слова при различной мелодике могут получить различный смысл. Мелодика делает речь выразительной. Эмоциональность, с которой произносятся слова, выражена через мелодику, темп, акцент, смену тембра.

Мелодическая сторона речи широко используется многими композиторами как интонационный материал для музыки. Особенно полно ею пользовались такие замечательные русские композиторы, как Даргомыжский и Мусоргский, давшие замечательные примеры вокальных мелодий и мелодических речитативов, в которых гибко использованы мелодические обороты речи, ее интонационные особенности.

Звуки речи делятся на две основные группы — гласные и согласные, разнящиеся как по механизму своего образования, так и по акустическим характеристикам.

Формирование звуков речи осуществляется артикуляционным аппаратом. В артикуляции речевых звуков принимают участие многочисленные мышечные органы ротоглоточного канала: губы, язык, мягкое нёбо, зев, глотка, а

также мускулатура, двигающая нижнюю челюсть. Главным артикуляционным органом является язык.

Язык, обладая мускулатурой, идущей в различных направлениях, способен к самым разнообразным изменениям своей конфигурации. Его перемещения в ротоглоточном канале меняют размеры глоточной и ротовой полости. При языке, уложенном максимально назад, — глоточная полость имеет минимальные размеры, а ротовая — максимальные. При языке, поднятом вверх и выдвинутом вперед, — глоточная полость имеет максимальные размеры, а ротовая — минимальные.

Корень языка прикреплен к подъязычной кости, поэтому движения языка вверх или вниз передаются этой кости, а через нее — гортани, что имеет большое значение в объяснении влияния движений языка на работу гортани. Язык участвует в образовании всех гласных и большинства согласных, поэтому при его параличе или оперативном удалении речь становится невозможной.

При образовании гласных звук, возникший в гортани, свободно проходит по ротоглоточному каналу, не встречая в нем препятствий в форме сильного сужения или полного перекрытия, как это бывает при звучных согласных.

В зависимости от формы и объема глоточной и ротовой полостей, различных на разных гласных, звук приобретает характерные усиления. По этим характерным усилениям в глоточной и ротовой полостях — обертонам-формантам гласных — наше ухо отличает один гласный звук от другого.

Не следует думать, что формантные области гласных являются строго фиксированными, — они захватывают достаточно большие полосы частот. Кроме того (см. рис. 22 и 23), эти частоты несколько варьируют в зависимости и от высоты звука гортани и от формы и размеров ротового отверстия. Следует отметить, что все полости ротоглоточного канала взаимовлияют друг на друга[1]. Так, например, при прикрытии ротового отверстия или удлинении его за счет вытягивания губ вперед — все форманты несколько понижаются. При раздвижении рта в ширину и увеличении ротового отверстия — все форманты повышаются. Все же эти изменения незначительны, не выходят за пределы характерных формантных областей и воспринимаются как тембровые краски в пределах звучания одного и того же гласного звука.

Глоточная и ротовая форманты являются основными акустическими характеристиками гласных звуков речи. Однако в этих звуках присутствуют обычно менее сильно выраженные другие характеристики (3-я и 4-я форманты). Собственно, каждая полость и сужение при-

[1] Г. Фант. Акустика речи. Проблемы современной акустики. М., изд. АН СССР, 1953.

дают звуку свое изменение, вносят в него призвуки, имеющие формантное значение (т. е. характеризующее данный звук).

Для того чтобы распознать, какой звук был произнесен, для одних гласных достаточно в спектре иметь одну форманту (например, для звука *а*), а для других необходимо две или даже три (например, для звука *и*).

Для распознавания гласных звуков имеет значение не только формантная акустическая характеристика, но и процесс формирования каждого звука во времени. Ведь каждый гласный звук имеет свое начало, затем он приобретает полную форму и наконец кончается, переходя в следующий согласный или гласный. В фазе становления гласного, как и в фазах полной формы и убывания, тембр гласного меняется, как и сила его звучания. Оказывается, что эти изменения также характеризуют каждый гласный звук, — они неодинаковы для различных гласных и поэтому также являются признаком, по которому наш слух отличает один звук от другого. Эта характеристика была названа динамической формантой гласного[1]. Особенно характерен для каждого гласного момент начала звука, что для четкости звука в пении имеет большое значение.

По артикуляционным укладам гласные в речи имеют значительные индивидуальные отличия, в зависимости от анатомического устройства органов ротоглоточного канала и природного уровня положения гортани. Все же положение языка, характерное для каждого гласного, как правило остается.

На артикуляционные уклады языка в речи всех гласных большое влияние оказывают те согласные, между которыми он стоит в слове. Оказывается, звуки речи взаимовлияют друг на друга. Произнося один звук, голосовой аппарат уже подготавливается к произношению последующего. Имеется так называемое упреждение артикуляции[2].

На этом взаимовлиянии звуков, вносящих изменения в артикуляционные уклады у одного и того же индивидуума на том же самом гласном звуке, основано, между прочим, использование различных слогов в целях воздействия на установку голосового аппарата в пении.

Гласные в процессе живой речи приобретают полную форму только в тех случаях, когда на них падает ударение в слове или когда говорящий хочет выделить данное слово, сделав его кульминацией всей фразы. Остальные гласные в словах, составляющих фразу, произносятся неполно, «съедаются», редуцируются, что является непременным требованием языка. Неумение верно редуцировать гласные, «съедать» их, воспринимается как акцент, как искаженная речь. Чаще

---

[1] Н. И. Жинкин. Механизм речи. М., АПН РСФСР, 1958.

[2] Там же.

всего без редукции говорят иностранцы, плохо владеющие русской разговорной речью.

Смешивание, редукция, неполное произношение гласных является необходимым и диктуется нормами данного языка. Оно необходимо и в пении для естественности звучания текста, вокальной фразы. Каждый певец должен уметь петь чистые и смешанные гласные, что приблизит вокальную речь к естественной, разговорной.

Артикуляция гласных через движение языка и подъязычную кость способна менять положение гортани и наклон надгортанника. На гласных переднего и высокого уклада языка в речи, например на гласном *и*, гортань, следуя за корнем языка и подъязычной костью, смещается вверх. Надгортанник также следует за отодвигающимся вперед и поднимающимся вверх языком и принимает более вертикальное положение. При этом движении надгортанника вход в гортань открывается. На гласном звуке *а*, *о* язык отодвинут назад. Вход в гортань при этом прикрывается наклоняющимся надгортанником. На гласном *у* язык отодвинут назад и вниз, а в нижней части глотки образуется полость, корень языка смещается вперед и надгортанник, следуя за языком, приоткрывает вход в гортань.

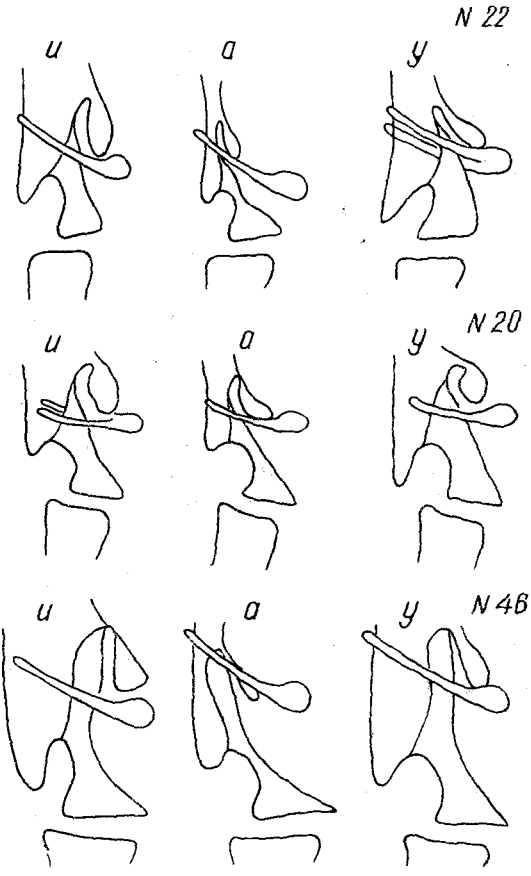


Рис. 72. Влияние артикуляционных укладов языка на вход в гортань в речи. Изменение уклада языка на гласных *и*, *а*, *у* резко отражается на размерах входа в гортань. №№ 20, 22 — меццо-сопрано, № 46—бас.

Эти данные имеют для певца большое значение, так как в них ясно видно воздействие артикуляции на положение гортани и надгортанника, что меняет условия работы голосовых связок, а следовательно влияет на исход-

ный тембр звука. Как мы уже говорили, все основные певческие качества звука голоса связаны с работой голосовых связок. Отталкиваясь от этих данных, можно понять, как формирование того или иного гласного звука, будет влиять на работу голосовой щели.

Однако влияние артикуляционных укладов языка, механически воздействующих на подъязычную кость, надгортанник и гортань, не определяет целиком той взаимосвязи, которая имеется между работающими артикуляционным аппаратом и голосовой щелью.

Явления разногромкости гласных[1] заставляет голосовой затвор работать с разной степенью интенсивности, в зависимости от звукопоглощающей способности полостей ротоглоточного канала на тех или иных гласных.

Однако имеется еще один механизм, который связывает работу голосового затвора с работой артикуляционного аппарата, — это механизм импеданса.

Разные гласные звуки речи создают голосовым связкам неодинаковое противодавление сверху в силу разных объемов полостей и сужений в ротоглоточном канале.

Наконец, следует иметь в виду, что в силу неодинаковости анатомического строения органов, образующих надставную трубку, у разных индивидуумов будет разный импеданс, как общее свойство надставной трубки данного индивидуума. К таким моментам можно отнести, например, от природы узкий зев при широкой глотке, «готическую» или, наоборот, куполообразную форму небного свода и другие анатомические различия.

В общем, однако, определенные гласные звуки всегда имеют больший импеданс, чем другие. Если рассматривать все гласные с точки зрения нарастания импеданса, то очевидно их можно расположить примерно в порядке *а — о — е — у — и*. Так или иначе, во всех случаях гласный звук *а* имеет наименьший импеданс, а звуки *и* и *у* — наибольший.

Если учесть при этом и разногромкость, то можно сказать, что звук *а* — наиболее громкий, но имеющий наименьший импеданс; *и* и *у* — наименее громкие, но имеющие наибольший импеданс.

Импеданс, если он не чрезмерен, облегчает работу голосовых связок в их борьбе с подсвязочным давлением. Вследствие этого такие малогромкие гласные, как *и* и *у*, требующие для достаточно громкого звучания значительно большей силы, более интенсивной работы голосового затвора, получают одновременно определенное облегчение за счет относительно большего импеданса. Юссон справедливо называет импеданс за-

[1] См. стр. 367.

щитным механизмом гортани, позволяющим голосовой щели производить свою работу без чрезмерного напряжения.

В том случае, когда гласная малогромка по природе и требует интенсивной работы голосовой щели, оказывается, всегда имеется резкое возрастание импеданса, который снимает определенную долю нагрузки с голосовых связок. Это объясняется тем, что перехваты и перегибы в надставной трубке, сильно гасящей звуковую энергию, являются одновременно факторами, увеличивающими импеданс. Таким образом легче достигается выравнивание разногромкости на тихих гласных без чрезмерного перенапряжения гортани. Импеданс выполняет на них свою защитную роль особенно полно.

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

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

По месту своего образования согласные сильно разнятся. Одни из них образуются на губах, такие, как *п*, *б*, такие, например, как *с*, *т*, *л*, *д* — в передней части ротовой полости; третьи в средней части ротовой полости — *р*, *ш*; четвертые — в задней части ротовой полости — *к*, *г*, *х*. Каждый согласный звук требует своей четкой координации в работе артикуляционного аппарата, дыхания, а если это звонкий согласный, — гортани. В соответствии с механизмом работы артикуляционного аппарата, при произнесении того или иного согласного можно отметить бóльшую или меньшую связанность артикуляций с гортанью.

Как и на гласных, на согласных артикуляторный аппарат и работа гортани связаны друг с другом как механически — в силу анатомических причин, так и через посредство акустических и дыхательных механизмов. Разногромкость же сказывается здесь не на работе гортани, а на степени интенсивности дыха-

ния и упругости артикуляционного затвора. Менее громкие согласные, например глухие, для того чтобы быть слышимыми наравне с звонкими, должны произноситься с большей интенсивностью, энергично и озвончаться за счет следующего за ними гласного.

Механическое воздействие артикуляции согласных на гортань легко заметить, если приложить руку к кадыку и произнести несколько согласных. Такие согласные звуки, как *к*, *ж*, *г*, поднимают гортань, так как спинка языка на этих звуках поднимается вверх. На губных согласных и некоторых переднеязычных, как, например, *п*, *т*, *ф*, — такого действия отметить не удается.

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

Весьма большое влияние оказывает характер согласного не только на формирование артикуляционного уклада последующего гласного, но и на характер смыкания связок, то есть на возникновение первичного тембра звука. Твердый согласный звук, такой, например, как *д*, будет действовать на последующей гласный *а* в слоге *да*, так как действует твердая атака, так как будет способствовать активному смыканию голосовых связок. Взрывные согласные, которые произносятся при сильном поднятии воздушного давления в дыхательной трубке и полном перекрытии артикуляционным затвором выхода воздушной струе, способствуют энергичному смыканию связок на последующем гласном. Сильно поднятое давление повышает тонус связок, и мгновенное раскрытие артикуляторного затвора толчком ведет к желанию удержать поднятое давление на уровне голосовой щели.

Иное дело, когда перед гласным стоит щелевой согласный типа *с* или мягкий *л*. В этом случае нет полного перекрытия ротоглоточного канала артикуляционным затвором, имеется лишь щель, через которую плавно течет воздушная струя. Тогда при последующем произношении гласного связки включаются в работу на плавном течении воздушной струи, что по действию схоже с придыхательной или мягкой атакой (в зависимости от характера щелевого согласного, который был произнесен).

В воздействии согласных на формирование последующих гласных, а также в воздействии самих гласных на работу голосового затвора и положение гортани заключается фонетический метод воспитания голоса. Элементы этого метода присутствуют в школе каждого педагога, занимая в нем большее или меньшее место. Каждый педагог через определенные гласные или слоги стремится улучшить качество звучания

голоса, найти оптимальные условия для образования наиболее красивого певческого тембра.

С первых же шагов обучения он стремится использовать наиболее певчески звучащие гласные для выявления всех возможностей голоса. Природные речевые координации, которыми пользуется вначале каждый певец, очень прочны, так как ежедневно укрепляются с детства живой речью. Начиная петь каждый использует именно эти координации, пока не научится формировать слово так, как того требуют законы певческого голосообразования.

В потоке речи гласные и согласные несут неодинаковую функцию. Голос, его эмоциональная окраска, сила и насыщенность звучания идет прежде всего через гласные звуки. Дикционная четкость, разборчивость речи связана прежде всего с четким произношением согласных. Речь по своей природе обладает избыточной информацией. Пропуск или искажение части звуков все равно оставит понятными слова. Из 39 звуков русского языка только 5 чистых гласных[1]. Неясное произношение гласных или пропуск их оставляет речь понятной, хотя и искажает ее.

Разборчивость речи — это прежде всего четкое произнесение согласных, чего ораторы и драматические актеры добиваются путем утрированного произношения. Эта утрировка достигается специальным развитием артикуляторных мышц и некоторым растягиванием во времени согласных, задержкой на них. Певец не имеет возможности задерживаться на согласных, так как это поведет к скандированию, к нарушению кантиленного звучания голоса. В случае пения дикционная четкость достигается путем быстрого и активного произнесения согласных.

Артикуляция при переходе от речи к пению

У некоторых практиков существует мнение, что поскольку пение является растянутой речью с фиксированной высотой каждого слога, то петь надо как говорить, не делая разницы между речевым и певческим словом. Многие педагоги в буквальном смысле понимают известный афоризм Ф. И. Шаляпина о том, что «петь надо, как говоришь». Между тем это выражение нельзя понимать буквально, так как точно доказано (см. рис. 48 и 73), что артикуляционные уклады в речи и пении как правило не совпадают. Выражение «петь как говоришь» можно трактовать как естественность, непосредственность, ясность и чистоту вокальной речи, делающей ее похожей на обычную бытовую речь.

---

[1] По А. А. Реформатскому в современном русском литературном языке 34 согласных фонемы и 5 гласных. Фонема — произносительная единица. (А. А. Реформатский. Введение в языкознание. Учпедгиз, М., 1960).

Пение, в той оперно-концертной манере, которая требуется от профессионального певца в наше время, нельзя рассматривать как растянутую на определенных звуках речь. Перед голосовым аппаратом в профессиональном пении ставятся иные задачи, чем в речи, и потому приспособления для певческой функции будут совершенно иными по сравнению с речевыми. Верно тембрально оформленный профессиональный певческий звук требует особого положения и приспособления гортани, определенной, типичной для каждого типа голоса длины ротоглоточного канала, более широкого открытия рта и такой формы ротоглоточных полостей, которая способствовала бы наилучшему выведению звуковой энергии в наружное пространство.

В пении будут хорошо образовываться певческие форманты, и звук может достичь наибольшей силы, в чем заинтересован каждый певец. Сильный и верно в тембральном смысле окрашенный звук — важнейший показатель профессионального голоса.

Голосовой аппарат в пении прежде всего выполняет задачу образования правильного т. н. поставленного певческого звука, без которого нельзя быть профессиональным певцом. Образование певческого слова является столь же необходимой задачей, но решается она на базе правильного формирования певческого звука.

Певцу надо так строить гласные и согласные звуки слова, чтобы они не нарушали кантиленного, льющегося характера голоса, чтобы красивый певческий голос гибко и выразительно передавал мелодический рисунок произведения. Слова же, как образно говорят вокальные педагоги, должны как бы нанизываться на вокальную линию, ведущуюся голосом. Поэтому пение нельзя рассматривать как растянутую речь. Пение — результат особой координации в работе голосового аппарата, это качественно иное явление по сравнению с речью.

Особенно наглядно эта разница речевых и певческих качеств голоса может быть замечена в часто встречающихся в жизни случаях несовпадения характера речевого и певческого голоса у одного и того же индивидуума о чем мы уже писали.

Не менее характерно и то, что по речевому голосу обычно нельзя бывает судить о силе и тембре певческого голоса. В жизни певцы в своей речи обычно ничем не отличаются от других, непоющих людей, По речи невозможно судить о том, поет ли этот человек и каковы качества его голоса.

Наконец, «поставленная», актерская речь также ничего еще не говорит о певческих качествах голоса. Всем известны богатейшие по силе и красоте речевые тембры таких артистов, как Качалов, Ермолова. Однако эти большие, «бархатные», красивейшие голоса ни в какой мере не определяли певческих возможностей этих артистов.

Часто приходится наблюдать, как драматический актер, толь-

ко что говоривший мощным, красивым голосом, оказывается обладателем весьма жиденького, посредственного певческого голоска.

Мы думаем, что приведенные примеры достаточно ясно показывают ту принципиальную грань, которая отделяет пение от речи и позволяет считать пение особой, специфической функцией, похожей на речь, но никогда не совпадающей с ней.

Действительно, объективные научные наблюдения за пением и речью выявили те отличительные черты, которые характерны для речевой и певческой функции голосового аппарата. Основным методом изучения артикуляции является ретгеновский.

Рентгенологические наблюдения за артикуляцией у певцов

Если сравнить положение артикуляторных органов по моментальным рентгеновским снимкам, сделанным нами во время естественного произнесения слова в речи и в пении, то видно, что певческие приспособления артикуляторных органов и гортани отличаются от речевых. Естественно, что отличие касается гласных, на которых, собственно, и осуществляется пение. Произношение согласных в речи и пении не имеет существенных отличий.

Основное, что отличает установку голосового аппарата в пении по сравнению с речью, — это гортань. В пении гортань занимает определенное для данного певца положение и сохраняет его в основном на всех гласных и на всем диапазоне. Это положение гортани, как правило, не совпадающее с речевым, связано с нахождением новой, певческой координации в работе голосового аппарата.

Отличительной чертой певческого положения гортани является ее стабильность и независимость от артикуляторных движений голосового аппарата. Если в речи различные артикуляторные установки меняют уровень гортани и влияют на степень наклона надгортанника, размеры входа в гортань, то у профессионального певца уровень гортани и узкий вход в гортань всегда, в основном, стабильны.

Получается впечатление, что в речи гортань и артикуляционный аппарат гибко взаимосвязаны и все, что делает артикуляция, находит свое отражение в гортани, а в пении, наоборот, видно, что гортань и артикуляционный аппарат работают совершенно независимо друг от друга. Гортань, постоянная в своем положении и приспособлении, никак не реагируют на изменение артикуляторных укладов (см. например, рис. 73, 48, 49).

Эта характерная картина, наблюдаемая у профессиональных певцов, имеет свое естественное объяснение. В пении профес-

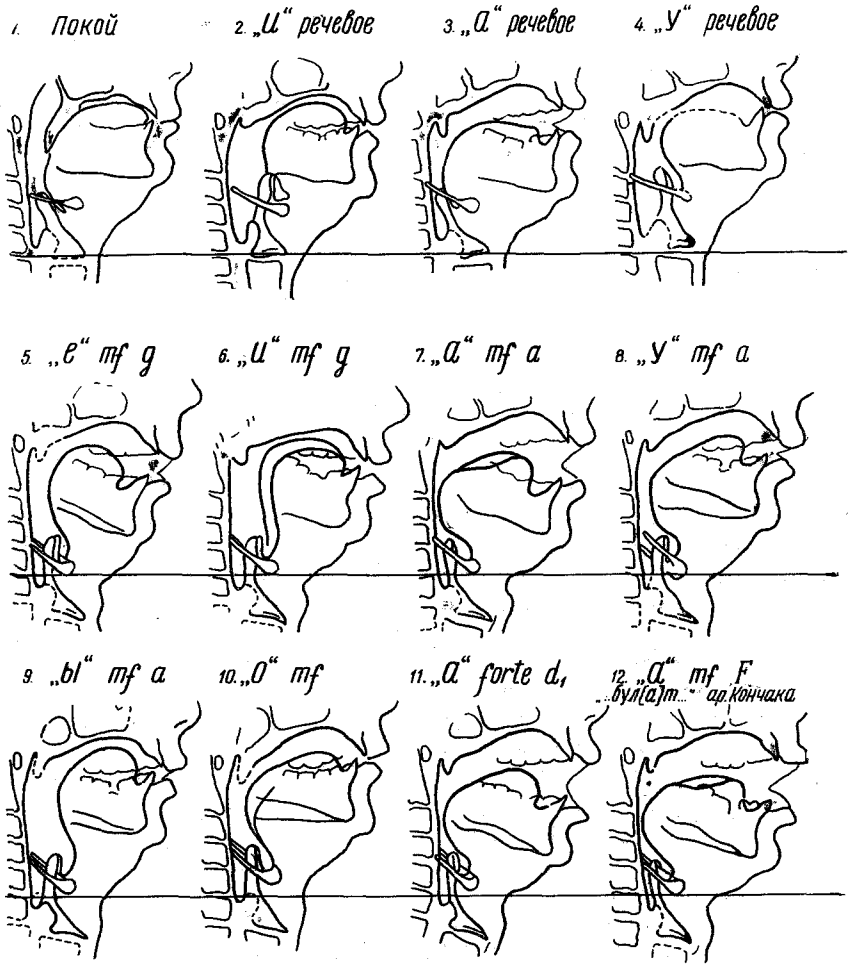


Рис. 73. Положение покоя, речевые установки (верхняя строчка) и певческие приспособления (нижние две строчки) баса солиста Большого театра при разных вокальных заданиях. Видно, что при речи гортань находится на уровне положения покоя, вход в гортань, положение надгортанника резко меняются при смене гласных. В пении гортань опускается, вход в гортань суживается и положение надгортанника стандартизуется.

сионала все звуки голоса должны быть равновокальны, т. е. в равной степени содержать все характерные особенности певческого тембра голоса, высокую и низкую певческие форманты, постоянное, ровное вибрато. Это делает голосовой аппарат музыкальным инструментом с единым тембром. Именно для этого гортань принимает единую позицию и остается одинаково ор-

ганизованной на всех певческих гласных и всех звуках вокальной мелодии.

В речи же, где интонация скользит вверх и вниз по звуковой шкале на каждом слоге, где не требуется ровности, где голос беспрерывно и быстро меняет и высоту, и тембр, и акцентировку, гортань гибко следует за артикуляцией, выполняя те задания, какие диктуются ей смыслом, интонацией, мелодикой речи.

Специфичность певческого положения гортани для каждого певца особенно ясна в тех случаях, когда смещения ее в речи

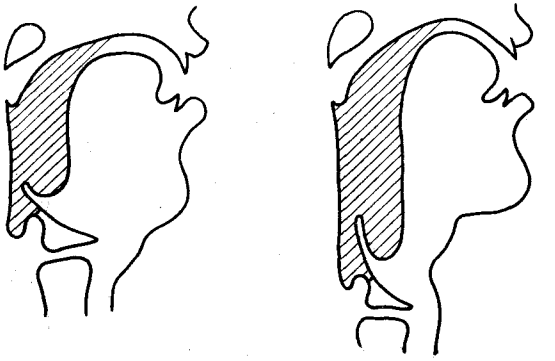


Рис. 74. Схема изменения глоточной полости при поднятой (слева) и опущенной (справа) гортани на гласном звуке *и*. Глоточная полость заштрихована. При опускании гортани она сильно увеличивается.

и пении противоположны. В ряде случаев нам встретилась у одного и того же певца речь на повышенной гортани, а пение на сильно пониженной (см. рис. 48). Естественно, что в этих случаях артикуляционному аппарату приходилось особенно сильно перестраиваться для того, чтобы выполнить свою работу по формированию гласных и согласных.

В отношении формирования гласных в пении надо отметить, что артикуляторному аппарату приходится работать в условиях изменившейся длины надставной трубки (из-за певческого положения гортани) и в условиях более широко открытого рта (из-за стремления к большей силе голоса). Между тем для того, чтобы получить желаемый гласный звук, необходимо образовать строго определенные объемы глоточной и ротовой полостей, в которых усилились характерные обертоны, — возникли бы форманты соответствующего гласного. Для этого артикуляторный аппарат, и прежде всего язык, ищет новой позиции, при которой нужные размеры полостей будут осуществлены.

Уже заранее можно сказать, что если гортань приняла новое положение и размер ротоглоточного канала стал иным, а также если раствор рта стал большим, то для того чтобы образовать тот же самый гласный звук, — надо изменить положение языка. Таким образом, сохранение речевых укладов языка в пении возможно лишь в том случае, когда положение гортани в речи и пении не меняется, а это бывает весьма редко.

Как показывают рентгенограммы, сделанные во время речи и пения, певческие уклады языка не совпадают с речевыми, хотя, разумеется, общая конфигурация языка, характерная для того или иного гласного звука, остается.

Из сравнения формирования различных гласных звуков в речи и пении можно сделать заключение, что пение всегда осуществляется при более широком ротоглоточном канале, чем в речи. Эта бóльшая ширина ротоглоточного канала ведет к меньшей выраженности артикуляционных сужений, что в свою очередь в известной мере уменьшает различия в форме канала на разных гласных, как бы несколько нивелирует их.

Эта картина певческих артикуляционных приспособлений вполне соответствует нашим слуховым представлениям о певческих гласных.

Певческие гласные хорошо поставленного певческого голоса более округлы и более ровно звучат по сравнению с речевыми. Они, так сказать, «менее чисты» по звучанию и поэтому ближе друг к другу, чем речевые. Так, певческий звук *а* не чистый, а с примесью *о*; *у* также несколько тяготеет к *о*, *е* имеет тенденцию к *э*, а *и* в известной мере содержит *ы*. Иначе говоря, гласные светлые и близкие по звучанию *и* и *е* несколько более широки и округлены, чем в речи. То же происходит с гласным звуком *а*, от которого требуется полнота и округленность. Далекий и темный по звучанию звук *у* несколько выводится вперед и высветляется за счет приближения к *о*.

Как говорят в вокальной педагогике, певческие гласные должны звучать полно и благородно. Бытовое произношение гласных в пении делает его плоским, вульгарным. При пользовании речевыми укладами в пении звучание приобретает характер открытой народной манеры типа народных хоров или частушечной манеры пения.

Таким образом, округление и благородство произношения гласных в современной оперно-концертной манере пения зависят от тех изменений артикуляционных укладов, которые были отмечены нами на рентгенограммах во время пения профессиональных певцов.

Рассмотрим характерные особенности произношения гласных звуков в профессиональном пении у разных типов голосов.

Гласный звук *и* в пении, как и в речи (см. рис. 75), характеризуется самым близким и высоким укладом языка по сравнению с другими гласными.

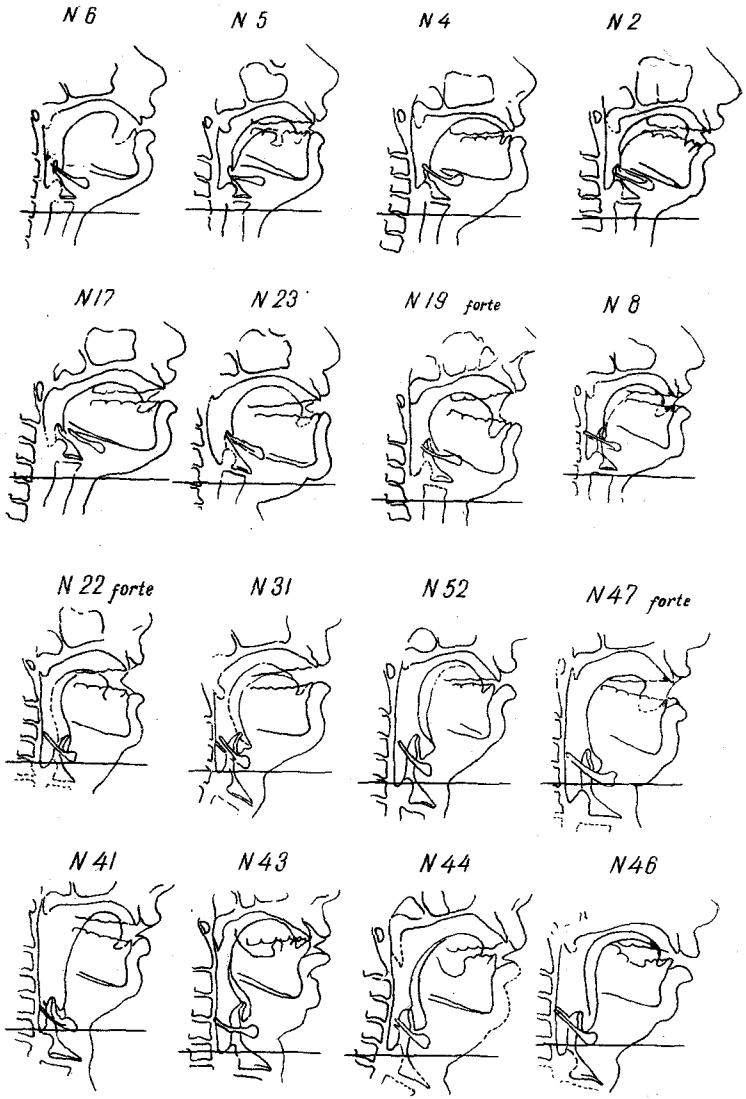


Рис. 75. Формирование гласного звука *и* у профессиональных певцов на центре диапазона голоса, при пении mezzo-forte. №№ 6, 5, 4, 2, 8 — сопрано: 17, 23, 19, 22 — меццо-сопрано, 31, 52 — драматические теноры, 41 — баритон, 47, 43, 44, 46 — басы.

На этом гласном звуке передняя часть спинки языка и его конец подняты к своду твердого нёба так, что остается небольшая полость, в которой, как и в речи, происходит образование одной из формант гласного звука *и*, а именно — форманты в 3000 колебаний в секунду. Сзади же, в глотке, имеется большая

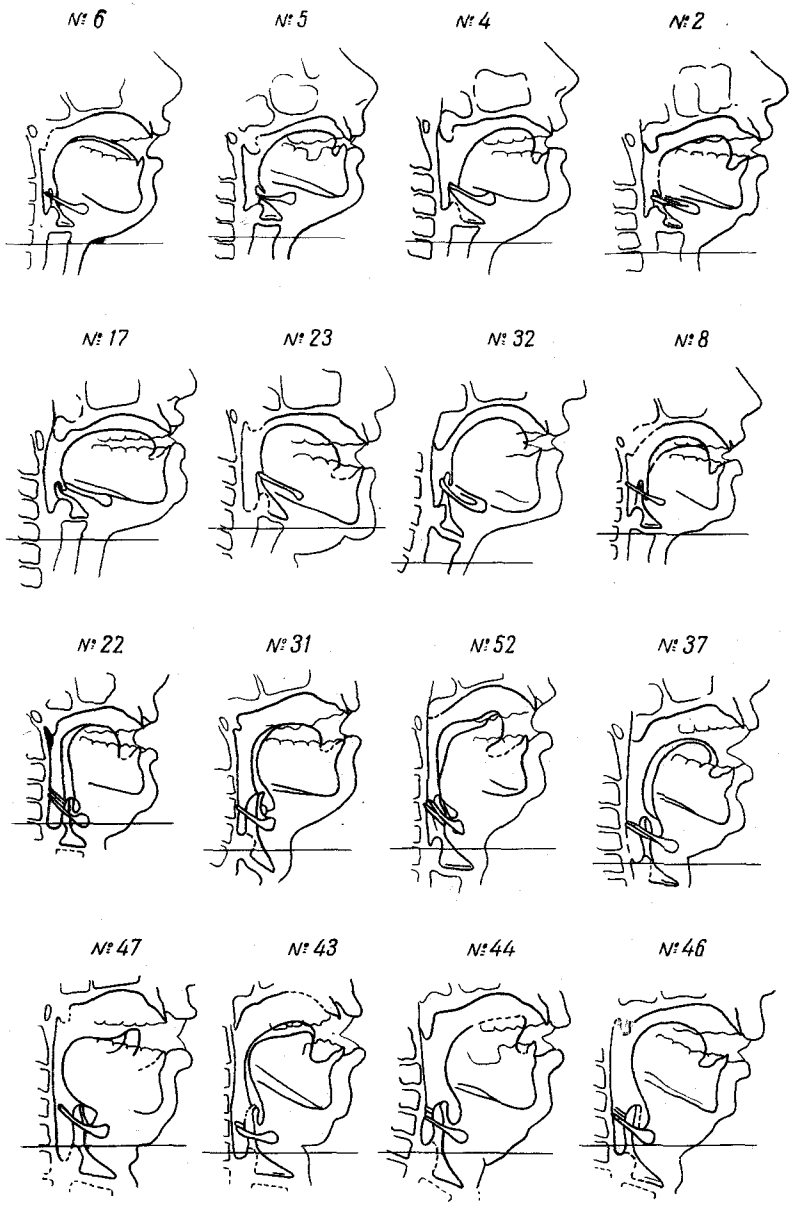


Рис. 76. Формирование гласного звука *е* у профессиональных певцов на центре диапазона голоса при пении mezzo forte №№ 6, 5, 4, 2, 8 — сопрано, 17, 23, 22 — меццо-сопрано, 32 — лирический тенор, 31, 52 — драматические теноры, 37 — баритон, 47, 43, 44 и 46 — басы.

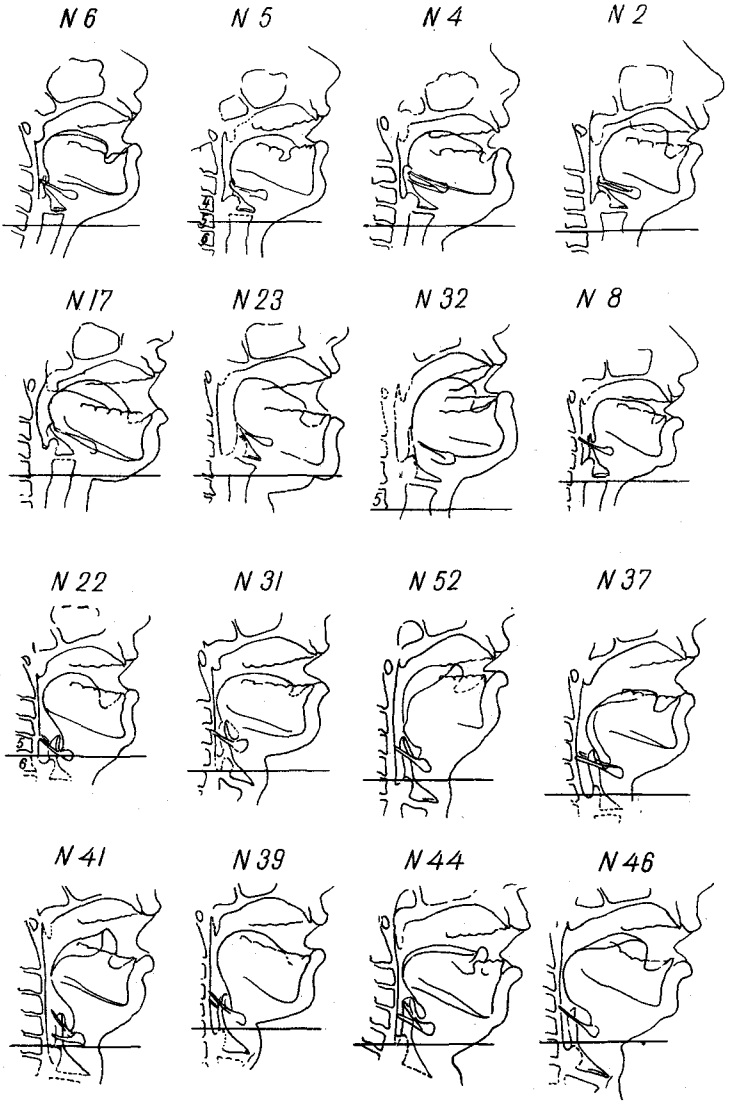


Рис. 77. Формирование гласного звука *а* (при тех же условиях, что и в рис. 75 и 76 и у тех же певцов).

полость, где образуется нижняя форманта этого гласного звука — форманта в 400 колебаний в секунду.

Эти полости образуются независимо от того, поднята или опущена гортань у данного певца. Поперечные черточки на

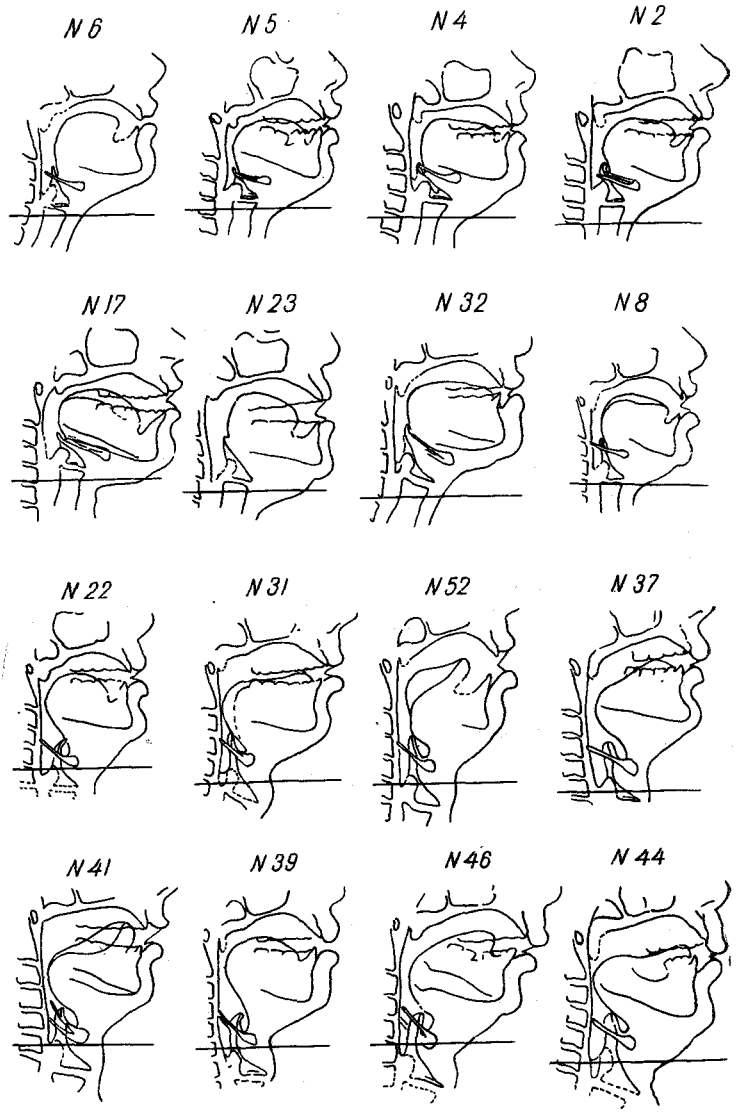


Рис. 78. Формирование гласного звука *у* (при тех же условиях и у тех же певцов).

каждом контуре проведены на уровне покойного положения голосовых связок у данного индивидуума. По отношению к ним можно судить о том, в каком направлении и насколько поднялась или опустилась гортань.

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

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

Язык при гласном *а* делит ротоглоточную полость на две, из которых передняя — ротовая, больше по объему, чем задняя — глоточная. Сужение между полостями не всегда хорошо выражено и образуется за счет спинки языка, которая приближается или к небному своду, или к задней стенке глотки, в зависимости от индивидуальной длины и формы ротоглоточного канала.

Если гортань опущена и ротоглоточный канал удлинен, то сужение, как правило, образуется за счет приближения спинки языка к задней стенке глотки. Если гортань поднята и, соответственно, ротоглоточный канал укорочен, то чаще всего спинка языка поднимается к задней части небного свода.

Гласный звук *у* в пении характеризуется меньшим раскрытием ротового отверстия, хорошо выраженным сужением, отделяющим ротовую полость от глоточной. Язык отодвинут назад, и нижняя часть глотки расширена. Передняя — ротовая, полость, больше задней — глоточной. Последняя на гласном звуке *у* имеет размер больший по сравнению с *а*.

Из рассмотрения приспособлений артикуляционного аппарата при формировании различных гласных звуков в пении, можно сделать ряд заключений о функции отдельных органов ротоглоточного канала в пении.

Работа губ в пении

Поведение губ у певца в речи ничем не отличается от обычной картины формирования речевых звуков. В речи на разных гласных они принимают характерное для данного звука положение, т. е. на *и* — они открывают зубы, на *у* — вытянуты вперед. Звуки *е*, *а* и *о* образуются при последовательном все большем и большем огублении. В пении на выдержанных нотах губы чаще всего стадартизируются в одном положении, какой бы гласный звук певец ни произносил. Лишь степень раствора рта позволяет догадаться о том, какой звук был произнесен (см. рис. 79 и 80).

Таким образом, губы в пении только в момент зарождения гласного могут на какой-то момент принять характерное положение, а затем переходят в стандартную для всех гласных позицию.

Эта стандартная позиция в определенной мере связана с ха-

рактером голоса, которым пользуется певец [1]. Сопрано и легкие тенора преимущественно пользуются улыбкой, и поэтому на всех гласных, даже на тех, которые требуют значительного огубления, как *у* и *о*, верхние зубы у них открыты и губы стандартизованы в этом положении. Наоборот, басы, баритоны и меццо-сопрано чаще пользуются губами, стандартизованными в несколько вытянутой вперед позиции. В этом случае даже гласные *и* и *е*, при которых верхние зубы обычно открыты и губы прижаты к деснам, формируются на вытянутых вперед губах.

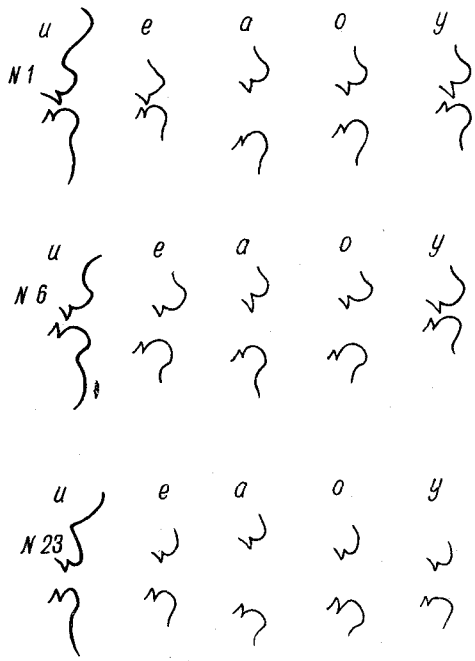


Рис. 79. Работа губ в пении гласных звуков. Пение с малым участием губ, стандартизованных в одной позиции. № 1, № 6 — сопрано, № 23 — меццо-сопрано.

Как мы предполагаем, это стандартное положение губ на разных гласных в одном случае в положении улыбки, в другом — в положении вытянутых вперед, осуществляется в целях получения характерного для данного типа тембра звучания голоса. Типично светлое звучание сопрано и тенора требует более высокого звучания всех формант, что и достигается раскрытием рта в ширину и улыбкой. Темные тембры требуют смещения всех формант несколько вниз, что достигается удлинением ротоглоточного канала за счет вытягивания губ и сужения ими выхода из ротовой полости.

Естественно, что эти приспособления губ возникают у профессиональных певцов в процессе работы над голосом, в поисках наилучшего, характерного и ровного звучания голоса. Как правило, они возникают без специального привлечения внимания к этому моменту. Однако многие педагоги от всех учеников требуют улыбки и открытия верхних зубов, считая это обязательным для правильного звукообразования. В противовес этому мнению, кроме рентгенологического материала приведем мнение замечательной певицы с идеальным звучанием го-

[1] Л. Б. Дмитриев. Голосообразование у певцов. Указ. изд.

лоса, солистки театра Ла Скала Мирелы Френи. На наш вопрос — пользуется ли она во время пения улыбкой, думает ли об оттягивании углов рта в стороны, Френи ответила так: «Нет, открывать его в ширину для меня нехорошо. А вообще, по-моему, этот вопрос следует решать индивидуально. Вот, например, Рената Скотто открывает рот в ширину, оттягивает углы рта, то есть поет «на улыбке». Для нее это положение хорошее. Именно при нем она чувствует себя хорошо в отношении голоса. ...Что касается меня, то я не могла бы петь при такой позиции рта, как у Скотто». Певица мирового класса Тоти даль Монте, сказала по этому поводу так: «Рот при пении должен быть естественным, о к р у г л ы м. Любая специально удержанная позиция рта — величайшая ошибка».

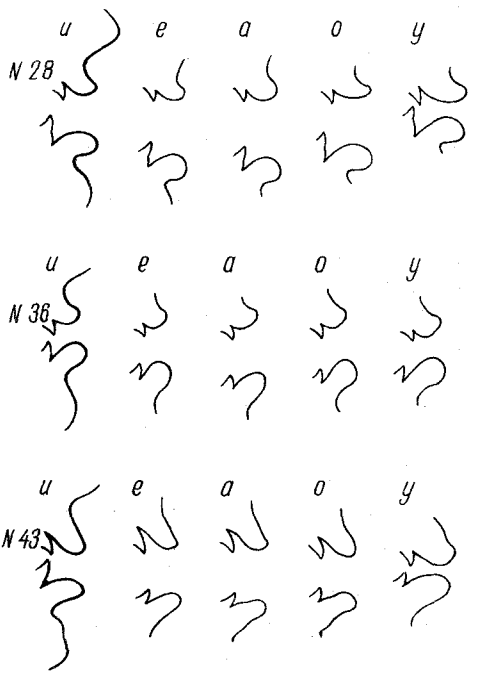


Рис. 80. Работа губ в пении гласных звуков. Пение с большим участием губ на всех гласных. Губы стандартизованы в вытянутом вперед положении. № 28 — лирико-драматический тенор, № 36 — баритон, № 43 — бас.

Как мы видим, мастера вокального искусства не всегда следуют принципу формирования звука на улыбке, что вполне законно, особенно для темных тембров, и легко объясняется теоретически.

Из приведенных рентгенологических наблюдений ясно вытекает, что губы при формировании различных гласных звуков в пении играют активную, формирующую роль лишь в начальном этапе образования гласного, при его зарождении, а дальше они стабилизуются в одном положении, участвуя в окраске голоса певца в целом, не проявляя активности при переходе от одного гласного звука к другому.

Позиция языка в пении

В отношении работы главного артикулярного органа — я з ы к а, мы уже показали те характерные черты, которые отличают его работу в пении. Однако, говоря о работе артикуляционного

аппарата, нельзя не коснуться тех педагогических установок и некоторых приемов в отношении положения языка, которые бытуют в педагогической практике.

Существуют школы педагогов, которые считают обязательным для певческого правильного звукообразования так называемое классическое положение языка в форме ложечки с концом, лежащим у нижних зубов. Всякий подъем языка вверх в форме горба или с поднятым кончиком языка считается по этой школе порочным, обязательным для исправления. Свое мнение о необходимости для правильного звукообразования ложкообразного языка, защитники этого положения обычно обосновывают тем, что язык в форме горба или с поднятым концом якобы «тампонирует» ротоглоточный канал, «мешает», «затыкает» проход звуку, в результате чего звук получается неправильным.

Для того чтобы уложить язык, применяются разнообразные методы, в частности укладывание при помощи ложки, которой отдавливают язык вниз, не давая ему подниматься. Исторически известна машинка Джиральдони, которая служила этой цели. Чаще всего, педагоги, требующие укладки языка в классическую позицию, употребляют для этого визуальный контроль при помощи зеркала.

Как показывают наши рентгенологические наблюдения, «классическое» положение не обязательно для отличного певческого голосообразования и не оно является причиной хорошего или плохого звучания голоса. Достаточно посмотреть на уклады языка на гласном певческом звуке *а* у разных певцов (см. рис. 77), чтобы убедиться в этом. Среди отлично звучащих певческих голосов и у выдающихся певцов мирового класса язык не обязательно лежит в классической позиции. Как известно, язык Ф. И. Шаляпина был приподнят, и видимый кончик его дрожал во время пения. То же отмечалось и у Титта Руффо. По рентгеновским исследованиям Рассела[1], язык знаменитой певицы Лукреции Бори также не лежал в классической позиции. Не лежит он в этой позиции и у большинства исследованных нами профессиональных певцов первого положения.

Как показывают рентгеновские наблюдения, язык с поднятым концом или в виде «горба» на гласном *а* не является дефектным положением и не мешает отличному пению больших профессиональных певцов с отличным звучанием певческого голоса.

Да этого можно было бы ожидать, так как никакое классическое положение языка, даже если оно было бы достигнуто на гласном звуке *а*, не может быть сохранено при переходе к

---

[1] Russel O. X-ray photographs of the tongue and vocal organ position of Mme Bori (Mus. Teach. Nath., 1932, Ref. Revue fr. de phoniatrie, 1935, No. 10).

другим гласным, таким, например, как *и* или *у*, где все равно создаются сужения и «горбы».

В действительности артикуляцию гласных у хороших певцов характеризует большая свобода и легкость перехода от одного уклада к другому, без каких-либо напряжений, зажимов. Эта артикуляция абсолютно не отражается на положении и приспособлении гортани. При свободе артикуляционных движений язык принимает самые разнообразные положения, необходимые для формирования соответствующих гласных звуков. Эти положения языка препятствуют выходу звука в наружное пространство не больше, чем в речи.

О свободе артикуляционного аппарата, без стремления удержать язык в какой-то одной позиции, хорошо сказала Тоти даль Монте: «Укладывать язык специально в классическую позицию не надо. Язык должен быть только естественным, свободным, мягким. Жесткий язык — это беда. Иногда он может быть в классической позиции, с кончиком у зубов, но держать его там специально не надо. У меня он свободно и естественно лежит на дне рта».

Как мы уже отмечали, артикуляционные уклады и работу гортани связывает импеданс, разногромкость и механическая взаимосвязанность языка с гортанью. Во всяком случае нельзя считать, что если на звуке *а* язык лежит «горбом», — это всегда плохо, а язык «ложечкой» — хорошо. На звуке *и* язык лежит еще большим горбом и в сильной степени сужает выход из ротовой полости. Однако именно гласный звук *и* считается многими педагогами наиболее целесообразным для занятий над голосом.

Практически укладке языка на звуке *а* не следует придавать большого значения уже потому, что на любом другом гласном звуке язык неминуемо уйдет из этой «уложенной» позиции. Попытки оставить язык уложенным, например, на *и* или *е* неизбежно приведут к искажению этих гласных, так как соответствующие резонаторные полости, в которых должны образоваться форманты гласных, не смогут быть сформированы.

В процессе занятий можно проэкспериментировать над укладами языка с целью найти наиболее удобные позиции при формировании тех или других гласных. При этом не следует смущаться, если язык будет принимать позиции, не совпадающие с классическими. Если звукообразование правильное, гласные не искажены и артикуляционный аппарат не скован, можно допустить любые, даже кажущиеся нелогичными, уклады языка. Не абстрактное представление о классической позиции должно руководить педагогом, а поиск верного звучания голоса в сочетании с абсолютной свободой артикуляционного аппарата.

Исследуя рентгенограммы певцов, можно прийти к выводу, что классическое положение языка (или близкое к нему) на

гласном *а* чаще всего встречается у легких женских голосов и у теноров. Наоборот, язык с поднятым концом или «горбом» — чаще всего является уделом низких голосов. Это лишний раз подтверждает, что уклады языка в пении тесно связаны с оптимальным импедансом и не могут рассматриваться вне общих размеров и конфигураций надставной трубки. При уложенном языке — импеданс меньше, а при поднятом он больше, что, очевидно, выгодней для низких, тяжелых голосов.

Говоря об артикуляционных укладах языка, следует отметить, что их нельзя рассматривать абстрактно, без учета положения гортани. Характерные положения для гласного звука *а* у высоких голосов, пользующихся повышенным положением гортани, приводятся на рис. 77 вверху. В этом случае язык часто лежит в форме ложечки и корень его прижимает надгортанник ко входу в гортань. Это участие корня языка в прикрытии входа в гортань является весьма типичным для певцов, пользующихся в пении повышенным или нейтральным положением гортани.

В случае пользования опущенной гортанью корень языка не участвует в прикрытии входа в гортань. Он отстоит от надгортанника и нижней части глотки, где всегда имеется более широкое пространство (рис. 77 внизу). Вероятно, резонанс этого пространства участвует в образовании более темного тембра этого типа голосов. У певцов, пользующихся пониженной гортанью, язык чаще всего принимает более вертикальное положение и как это наблюдалось у Шаляпина, Титта Руффо, кончик его поднимается вверх, отходя от передних зубов. В другом случае — он становится горбом.

Говоря о гласных в пении, следует сказать о том, что наши ощущения положения языка и полостей ротоглоточного канала весьма обманчивы. Не следует смешивать артикуляторные ощущения и реальную картину приспособления языка, глотки и мягкого нёба.

Так, например, когда мы произносим гласный звук *и*, он в нашем представлении по ощущению является звуком несколько зажатым, более узким, напряженным, как будто глотка на нем узка. Наоборот, гласный звук *а* по ощущению кажется нам свободным, широким, таким звуком, на котором глотка раскрыта наиболее широко. Если сравнить эти субъективные ощущения с объективной картиной положения артикулярных органов, можно легко убедиться в том, что они противоположны. На узком гласном *и* глотка наиболее широка, на широком и свободном *а* — она наиболее узка. Очевидно ощущения узости и широты глотки зависят не от состояния глотки, а соответствуют общему впечатлению от усилий, затрачиваемых на производство этих звуков. Звук *и* — наименее громкий и потому наиболее напряженный, требующий наибольших усилий и по ощущению «узкий», гласный *а*, наоборот, наиболее громок, наиме-

нее напряжен и поэтому ощущается как наиболее легкий, свободный.

Субъективно, по ощущениям трудно судить как о положении языка, так и о степени перекрытия мягким нёбом хода в носоглотку, и о свободе или напряженности мышц глотки. Только весьма грубо, ориентировочно можно судить об их положении. Состояние напряженности или расслабленности этих мышечных органов ощущается гораздо более точно.

Тем более нельзя переводить наши слуховые впечатления от того или иного характера звука или от имеющихся в нем призвуков на якобы имеющие при этом место положения языка, глотки, нёба и т. п. Так, например, в горловом призвуке винят сжатие глотки, а «нажатие корня языка на гортань» считают причиной зажатого звука и т. п. Как показывают объективные научные наблюдения, причины этих дефектов кроются в другом и не имеют отношения к указанным органам. Что касается «нажатия корня языка на гортань», т. е. прилежания его к надгортаннику и наклона последнего ко входу в гортань, то это явление всегда сопровождает пение на несколько повышенной гортани и отмечается у лучших современных певиц, со свободными и полноценными голосами.

Однако в вокальной педагогике такие неверные взгляды ведут, например, к приему пения с высунутым языком. При помощи вытягивания языка педагог стремится «открыть горло», «поднять корень языка», что является грубым, необоснованным и недопустимым вмешательством в работу сложного механизма голосообразования.

Правильно поступит педагог, если он, «не мудрствуя лукаво», пойдет от слуховых представлений о верном звучании певческого голоса и будет внимательно следить за свободой и раскрепощенностью голосового аппарата ученика. Приемы, которые фиксируют внимание ученика на положении языка, губ, глотки, должны даваться в минимальном количестве и быть строго обоснованы. Приведенный в наших работах рентгенографический материал может помочь педагогу в выборе целесообразных методов воздействия на артикуляцию.

Мягкое нёбо в пении

Что касается работы мягкого нёба в пении, то оно, как известно, выполняет роль заслонки, перекрывающей ход в носоглотку. Фонетика говорит, что чистые гласные русского языка являются неназализованными, т. е. не имеют носового оттенка, и, следовательно, произносятся с практически полным перекрытием хода в носоглотку. Небольшое, неполное прилегание мягкого нёба к стенке глотки еще не вызывает

носового оттенка звучания. Ощутимая щель уже вызывает носовой *призвук*, а значительная ведет к гнусавости.

Как показывают рентгеновские снимки, снятые во время пения, у профессиональных певцов ход в носоглотку активно перекрыт поднятым мягким нёбом. Это перекрытие сохраняется на всех гласных и на всем диапазоне, что соответствует чистому, неназализованному звучанию голоса у хороших профессионалов. Рентгеновский метод, однако, еще не дает возможности судить о полноте перекрытия хода в носоглотку. Небольшие щели в боковых отделах мягкого нёба могут не быть зафиксированы рентгеновским снимком. Однако в случае действительно неплотного прилегания мягкого нёба к задней стенке глотки по всей его длине рентгеновские снимки дают четкую картину щели.

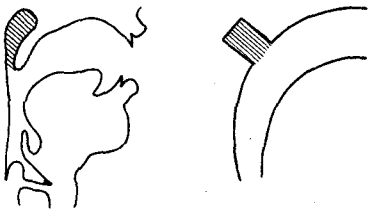


Рис. 81. Происхождение носового оттенка голоса. Слева — показано несколько опущенное мягкое бо и проход в носоглоточную полость (заштрихована). Справа — схема рупора с ответвлением (заштриховано), которое является фильтром-ловушкой для частот, совпадающих с его собственным тоном.

Лишь на некоторых согласных, например на *м* и *н*, на которых рот замкнут и мягкое нёбо опущено, звук достигает наружного пространства через *носовые ходы*.

В вокальной педагогике имеются разнообразные взгляды на положение мягкого нёба в пении. Если одни требуют полного перекрытия хода в носоглотку активно поднятым мягким нёбом, то другие требуют расслабленного мягкого нёба и считают необходимым примешивать известную долю носового резонирования к звуку, полагая, что это облагораживает звучание.

Эти мнения порождают соответствующие приемы, которыми пользуются педагоги. Как известно, мягкое нёбо поддается изолированной тренировке. Глядя в зеркало, можно тренировать мышцы, поднимающие нёбную занавеску. Это и рекомендуют делать сторонники активного, поднятого нёба. Мягкое нёбо хорошо поднимается при зевании, откуда родилась формула «зевать, всегда зевать», которую *любят* педагоги — сторонники поднятого мягкого нёба. В методике многих педагогов развитию активности мягкого нёба придается чрезвычайно большое значение. Считается необходимым при ходе к верхним нотам чрезвычайно активно поднимать мягкое нёбо (Тессейр, Туччи, Тоти даль Монте и многие другие), без чего эти ноты не получаются удачными.

Сторонники другого взгляда требуют пения как бы «через рот и нос одновременно» или «с заходом в носовой резонатор». В связи с этим они употребляют приемы, связанные с развитием навыка пения при несколько *расслабленном* мягком нёбе, с

элементами носового резонирования. В этом случае они избегают зевка, стараются о нем не говорить. В лучшем случае говорят о «мягком полузевке»; желая приучить ученика петь с элементами носового резонирования, они большое место уделяют «мычанию» и «нычанию», т. е. пению на согласные *м* и *н*. Как известно, эти согласные приучают голосовой аппарат фонировать при закрытом рте и опущенном мягком нёбе. После того как голосовой аппарат привыкнет к этой координации, даются сочетания этих согласных с гласными *ма*, *на* и т. п. При этом педагог просит сохранить элементы звучания (место звучания) этих согласных на протяжении последующего гласного, т. е. формировать гласные при несколько опущенном, расслабленном мягком нёбе.

В связи с этим разнобоем во взглядах на положение мягкого нёба в пении следует рассмотреть его функцию и значение различных приспособлений с точки зрения современных научных данных.

Прежде всего следует отметить, что мягкое нёбо в его функции нельзя рассматривать изолированно, оторванно от других частей голосового аппарата, с которыми оно непосредственно связано в своей функции. Мягкое нёбо — это часть нёбного свода, часть одной из стенок ротоглоточного рупора. Этот рупор бывает построен у разных индивидуумов весьма различно[1] и правильно судить о наилучшем его положении можно только исходя из общей конфигурации рупора у данного человека.

Форма рупора надставной трубки (ротоглоточного канала) играет значительную роль как в вопросе выведения звуковой энергии в наружное пространство, так и в создании импеданса колеблющимся связкам.

Как показали рентгенологические наблюдения, у большинства лучших профессиональных певцов ротоглоточный канал на гласном звуке *а* (см. рис. 77) имеет более или менее правильную форму расходящегося рупора. Форма со значительным перегибом встречалась у певцов с недостаточно качественными голосами. Очевидно, форма нёбного свода имеет определенное значение для проявления и развития певческого голоса.

С какой бы стороны мы ни рассматривали вопрос прохождения звуковых волн по ротоглоточному каналу: с точки зрения низких частот, обтекающих стенки канала, или с точки зрения высоких, частично отражающихся от них, — форма стенок, тем более вогнутых, играет в этом вопросе несомненную роль. Плавный контур перехода от глотки через поднятое мягкое нёбо к твердому, характерный для ротоглоточного рупора певцов с полноценным голосовым материалом, способствует наилучшему выведению звуковой энергии в наружное пространство. Раз-

[1] Л. Б. Дмитриев. Голосообразование у певцов. Указ. изд.

личные перегибы и дополнительные углубления в контуре в той или иной степени препятствуют этому.

Как показывают наши рентгенологические наблюдения, анатомические взаимоотношения между мягким нёбом, твердым нёбом и задней стенкой глотки бывают весьма различны. Еще давно было отмечено, что небольшие размеры носоглотки и короткое, мясистое мягкое нёбо всегда предпочтительней для пения, чем длинное, мягкое нёбо и большие размеры носоглотки (см. рис. 83) (Тарно)[1]. Ямштекин И. Л.[2] при изготовлении коррегирующих пластинок нёбного свода, как правило, удлиняет твердое нёбо, сокращая участок мягкого.

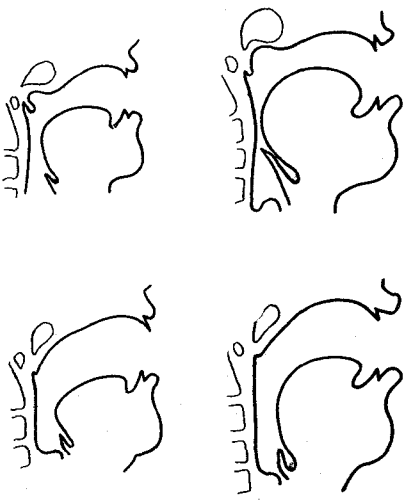


Рис. 82. Вверху — форма нёбного свода у некоторых «неудачных» певцов, внизу — у отлично звучащих профессиональных голосов, при пении гласного *а*. У профессиональных голосов, как правило, хорошо формируется правильная рупорообразная форма надставной трубки.

По нашим рентгенологическим наблюдениям, при коротком, мягком нёбе и небольших размерах носоглотки, всегда формируются более удачные контуры перехода от глотки к твердому нёбу. В этих условиях хорошо поднятое мягкое нёбо создает наилучшие отношения для формирования хорошей, рупорообразной формы ротоглоточного канала. При длинном мягком нёбе сильное его поднятие ведет к созданию в заднем отделе нёбного свода дополнительного углубления (см. рис. 83в). В результате получается нёбный свод, состоящий из двух куполов — заднего, за счет поднятого мягкого нёба, и переднего — за счет естественного углубления твердого нёба. Такая форма не способствует хорошему выведению звуковой энергии в наружное пространство. В этих случаях полузевок создаст лучшие условия для прохождения звука (см. рис. 83г).

Приведенные анатомические отношения, складывающиеся у певцов при пении, помогают понять, почему одни профессионалы стремятся к полузевку, к некоторой назальности, при которой получаются лучшие взаимоотношения между задней стенкой глотки и нёбным сводом за счет несколько поднятого мяг-

[1] Tarneaud, I. Traite pratique de phonologie et de phoniatrie. (Paris, 1941).

[2] И. Л. Ямштекин. Личное сообщение.

кого нёба, а другие — к полному, сильному поднятию мягкого нёба. Мы не думаем, что указанные причины являются единственными и исчерпывающими, но, несомненно, они играют значительную роль в трактуемом вопросе.

В случае небольшой щели в голосе появляется мягкий носовой призвук — назальность, которую любят некоторые певцы. Как показали исследования[1], при небольшой назализации формантная структура певческого голоса оказывается подчеркнутой за счет срезания интенсивности внеформатных областей спектра. Эта работа показывает, что небольшое сообщение между ротоглоточным каналом и носоглоткой положительно сказывается на звучании певческого звука.

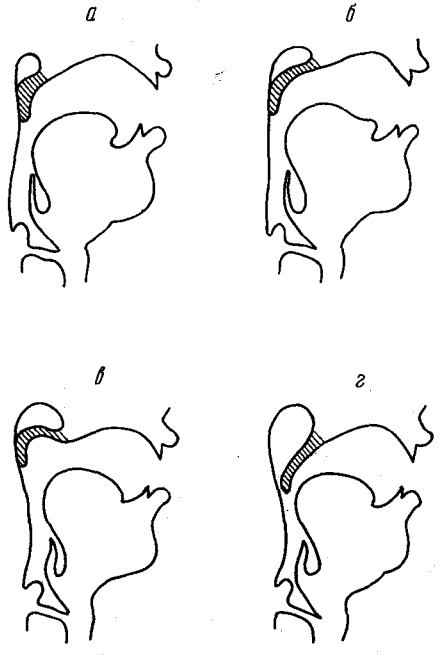


Рис. 83. Влияние индивидуальных вариантов строения нёбного свода на форму надставной трубки при употреблении приема зевка: *а* — короткое и толстое мягкое нёбо чаще всего создает при зевке хороший плавный переход от задней стенки глотки к твердому нёбу; *б* — более длинная носоглотка и длинное мягкое нёбо, при высоком твердом нёбе также дающая при подъеме хороший контур перехода; *в* — зевок в случае длинной нёбной занавески и недостаточно высокого заднего отдела твердого нёба ведет к образованию дополнительной полости в заднем отделе нёбного свода, что невыгодно для голоса, *г* — в этом случае при полузевке получаются лучшие отношения.

Обобщая данные по поводу положения и работы мягкого нёба в пении, можно сказать, что вопрос о его функции должен решаться индивидуально, в зависимости от строения смежных с ним отделов голосового аппарата и отчасти — типа голоса, которым пользуется певец. Рассматривать же этот вопрос следует с точки зрения влияния мягкого нёба на общую форму ротоглоточного канала и на спектр проходящего по каналу звука.

Говоря о функции мягкого нёба в пении ,можно сказать и о том влиянии, которое оказывают согласные *н* и *м* на работу

[1] В. Г. Ермолаев, В. П. Морозов, В. И. Парашина. Применение спектрального анализа к исследованию роли носовой полости в певческом звукообразовании. Журн. «Вестник оториноларингологии», № 2, 1964, стр. 43—49.

голосового аппарата в целом. Их употребление ведет к привычке формировать без активного поднятия мягкого нёба, что сказывается на последующих за ними гласных. Однако есть педагоги, которые любят долгие упражнения на *н* и *м*, видя в них большую пользу для певческой тренировки гортани. Общеизвестно, что эти согласные звуки трудно воспроизвести на всем диапазоне, особенно в верхнем его участке. Без напряжения они формируются только на центре. Сущность влияния этих согласных на работу гортани заключается в том, что это звуки с очень большим, даже чрезмерным импедансом. Поскольку рот на этих согласных закрыт, вся звуковая энергия устремляется через носоглотку и узкие носовые ходы, что и создает весьма большое сопротивление для работающего голосового затвора. Тренировка голосовых связок в условиях чрезмерно высокого импеданса, т. е. с излишней нагрузкой сверху, как педагогический прием, может быть оправдана из указанных теоретических соображений. Однако чрезмерное увлечение этими согласными будет утомительно для голосового аппарата и поэтому нерационально. Очень осторожно следует пользоваться этими согласными и на верхнем участке диапазона, где перед гортанью и без того стоят весьма трудные задачи.

Следует обратить внимание на то, что само «мычание» и «нычание» хоть всегда создает чрезмерный импеданс, но может производиться при разном характере работы голосового затвора, т. е. «мычать» и «нычать» можно по-разному. Мы хотели бы подчеркнуть, что на этих гласных «чрезмерного импеданса» не только сам импеданс определят работу голосового затвора, но остаются в силе и разнообразные возможности смыкания связок.

Говоря о тренировке голосового аппарата на согласных *м* и *н*, хочется коснуться мнения о том, что эти согласные хорошо «направляют звук в верхний (головной) резонатор», создают «высокую настройку звука», как любят говорить многие педагоги. Естественно, что когда весь звук проходит по носоглотке и через носовые ходы, то даже недостаточно насыщенный высокими частотами певческий звук на звуках *м* и *н* легко вызывает ощущение головного резонирования.

Говоря о мягком нёбе, следует коснуться функции маленького язычка, который свешивается с его края и у некоторых индивидуумов достигает большой длины. Надо отметить, что в пении он сколько-нибудь существенной роли не играет. Величина его и функция практически не отражаются на певческом звуке. При соответствующей тренировке мягого нёба можно достигнуть сокращения маленького язычка, так как он имеет специальную мышцу, идущую в длину. Однако на качестве звука это существенным образом не отражается. Обычно он поднимается и сокращается вместе с поднятием мягкого нёба.

Глотка в пении

В отношении функции глотки в пении можно отметить, что все мнения педагогов сходятся на том, что по ощущению глотка должна быть широка, свободна. Наоборот, при напряжении глотки звук приобретает зажатый, горловой оттенок. Для достижения «широкой» глотки рекомендуется все тот же зевок, рекомендуется ощущение «горячей картошки» во рту, сохранение положения вдоха на выдохе и другие приемы. Следует сказать, что глотка не имеет специальной, расширяющей ее мускулатуры. Ширина глотки диктуется положением языка и состоянием ее стенок, которые состоят в основной своей массе из поперечно и косо идущих волокон. Основная функция глотки, как показывает само ее название, — это глотание, т. е. проталкивание пищевого комка изо рта в пищевод, поэтому она и снабжена поперечной системой мышц.

Фонационная функция глотки — это формирование одной из формант гласных. В этой функции ширина глотки диктуется положением языка, а не состоянием стенок глотки, которые, как показывают рентгеновские снимки, находятся при произношении гласных в спокойном состоянии. При произношении различных гласных просвет глотки в сильнейшей степени меняется, от максимального узкого на гласном *а*, до максимально широкого на гласном *и*. При этом задняя стенка глотки, контур которой отлично виден на рентгенограммах, остается в одном и том же положении. Это и говорит о том, что в обычных условиях на разных гласных стенки глотки остаются спокойными, а ширина глотки изменяется за счет артикуляционных смещений языка.

В пении ширина глотки также меняется в зависимости от артикуляционных смещений языка, хотя по сравнению с речью ее просвет, на соответствующих гласных обычно несколько больше. Основные изменения в размерах глотки в пении вносит положение гортани. Что касается участия собственной мускулатуры глотки, то рентгеновские снимки показывают неучастие ее в формировании голоса у большинства певцов. Стенки ее остаются свободными в том же положении, как и в покое.

Однако нам встретилось несколько случаев, где стенки глотки явно участвовали в формировании певческого звука. Их контуры четко показывали, что глоточные констрикторы напряжены, глотка несколько сокращена и форма ее изменена. Но обладателями такой глотки оказались певцы с отличными голосами, не имевшими зажатого или горлового звучания. Это были прекрасные профессиональные певцы с многолетним стажем и большой известностью. Можно было отметить, что в результате этих приспособлений глотки рупор надставной трубки получал более правильную, плавную форму. Наряду с такими случаями, мы могли отметить ряд певцов с зажатым,

горловым звучанием, у которых глоточные стенки не показывали состояния напряжения, сжатия.

Эти данные показывают, что качество зажатого звука не имеет прямого отношения к состоянию глоточных стенок, а связано с работой гортани, с координацией, которая имеется в голосовом затворе. Об этом убедительно говорят наши данные записи работы голосовой щели при помощи аппарата инженера Ф. Фабра. Необоснованное связывание зажатости звука с функцией глоточных стенок относится к тем случаям переноса наших ощущений от звука на якобы имеющуюся при этом картину приспособлений голосового аппарата.

Наши ощущения, связанные с работой голосового аппарата, зачастую весьма обманчивы. Они рождают соответствующую терминологию, которая бывает всем понятна, но весьма опасно исходить из этого в практике и давать приемы, рассчитанные на реальное воздействие, на функцию того или иного органа. В отношении «зажатого звука», «горлового» призвука следует давать приемы, воздействующие на работу гортанного механизма, а не на борьбу с якобы напряженными, сжатыми стенками глотки.

Наиболее сильные изменения размеров глотки при переходе от речи к пению происходят в длину, в связи с певческим смещением гортани. Это изменение длины глоточной полости остается неизменным для всех гласных и всего диапазона. Как мы помним, увеличение глоточной полости увеличивает длину ротоглоточного канала и вместе с тем — импеданс. Размеры глоточной полости влияют также на высоту формант гласных, что создает нужный тембральный оттенок звучания голоса.

Практически важно отметить, что субъективно все певцы ощущают «свободную», «открытую» глотку вне зависимости от того, укорочена ли она поднятой гортанью или удлинена вследствие ее опускания. Как нам удалось выяснить из расспросов, некоторые певцы, пользовавшиеся в пении приподнятой гортанью, были убеждены, что она у них «свободно опущена», а глотка широка. Это также один из примеров несовпадения ощущений с реальной картиной певческих приспособлений.

В отношении субъективных ощущений при правильном пении, касающихся глотки, нет разнобоя во мнениях. Практикой установлено, что ощущение свободной, широкой глотки необходимо сопутствует хорошему пению, и это несомненно дает основание для того, чтобы ученики добивались этого ощущения. Однако, как мы видим, объективная картина, которая кроется за этим ощущением свободной и широкой глотки, бывает весьма различна.

Это дает нам право: 1) всячески рекомедовать нахождение тех приспособлений в работе голосового аппарата, которые создают у ученика ощущение свободной глотки; 2) весьма осторожно пользоваться приемами, изолированно действующи-

ми на различные отделы голосового аппарата; 3) не исходить из предвзятого мнения о необходимости обязательно держать ту или иную часть голосового аппарата в каком-то определенном положении; 4) исходить из полноценного звучания слова и наилучшего качества звучания голоса.

Думается, что ощущение свободной и широкой глотки возникает тогда, когда процесс голосообразования начинает происходить *легко*, когда работа голосового затвора требует *наименьших усилий*. Как мы уже знаем, это происходит в условиях правильно найденного импеданса. При верной подгонке импеданса работа голосового аппарата облегчена, чему и соответствует чувство свободной, широкой открытой глотки и гортани.

Следует, однако, всегда помнить, что этому субъективному ощущению свободы могут соответствовать весьма неодинаковые приспособления гортани, глотки, языка и губ, о чем так ярко говорят рентгенограммы, снятые с профессиональных певцов во время пения.

К ощущению свободной широкой глотки могут привести различные приемы. Те из них, которых мы коснулись, — сохранение вдыхательной установки, зевок, расслабление зева, — вполне оправданы и могут употребляться с успехом, если присутствует всегда необходимый, чуткий контроль педагогического уха.

Раскрытие рта в пении

Такой же индивидуальный подход, диктуемый педагогическим ухом, должен определять *степень раскрытия рта при пении*. К сожалению, еще есть педагоги, которые в отношении степени раскрытия рта проявляют догматический подход. Одни считают, что челюсть при пении следует откидывать максимально, поэтому они заставляют учеников производить эти движения механически. Другие требуют такого раствора рта, чтобы между зубами обязательно проходила согнутая фаланга пальца. Есть и такие (к счастью их мало), которые вставляют спичку между зубами во время пения. Встречаются педагоги, считающие необходимым, наоборот, прикрывать рот во время пения, особенно в ходе к верхним звукам диапазона.

В отношении степени раскрытия рта следует помнить, что рот входит в систему сужений ротоглоточного канала и непременно участвует в создании импеданса. Не может быть единого раствора рта для всех голосов и индивидуумов. Хотя большее раскрытие рта способствует лучшему выведению звуковой энергии, все же наиболее существенным моментом является влияние степени раскрытия рта на качество певческого звука, на его тембр. Степень раскрытия рта должна диктоваться

наилучшим качеством звучания и возможностью ясно, чисто произносить гласные. Ротовой раствор связан с работой голосового затвора посредством механизма импенданса. Нерационально широко раскрытый рот хоть и дает лучшее излучение звука, но может нарушить оптимальный импеданс и голос потеряет важнейшие положительные качества.

Мирелла Френи говорит: «Естественно, что в пении я стараюсь открывать рот возможно шире, но свободно и не чрезмерно». С. Брускантини по этому поводу сказал: «Надо хорошо открывать рот при произношении различных гласных. Естественно, что различные гласные требуют различного открытия рта, поэтому, стремясь к возможно большему открытию рта, надо это делать в той мере, в которой позволяет это делать чистое произношение гласных».

Можно отметить общее правило. Голоса, пользующиеся в пении малым импедансом, например сопрано, могут более широко открывать рот. Голоса, требующие большого импеданса, например басы, баритоны, чаще пользуются умеренным или небольшим раскрытием рта. Конечно, индивидуальные различия в строении голосового аппарата и здесь накладывают свой отпечаток, особенности структуры способны многое менять, однако общее правило остается в силе.

Зажатие нижней челюсти и скованность артикуляционного аппарата являются одним из наиболее характерных недостатков начинающих петь, поэтому приемы, связанные с освобождением от этого зажатия, следует всячески рекомендовать. Здесь, как временный прием, могут быть рекомендованы и откидывание челюсти, и работа с зеркалом, и другие способы, заставляющие ученика проверять, свободна ли у него челюсть или скована. Но приучать певца во что бы то ни стало к определенной степени открытия рта, вне учета наилучших качеств звучания и его субъективного удобства, никогда не следует.

О фонетическом методе воспитания голоса

Мы уже отмечали, что различные звуки речи воздействуют на основной механизм голосообразования, на работу голосовой щели посредством различных механизмов. Разногромкость звуков — через слух заставляет голосовую щель работать с большей или меньшей интенсивностью. Звуки, сопровождающиеся яркими резонаторными явлениями в так называемом верхнем и нижнем певческих резонаторах, через нервные пути активизируют работу голосовых мышц. Глухие согласные звуки действуют на начало последующего гласного звука, т. е. на характер смыкания связок через движение воздушной струи и подсвязочное давление, уподобляясь в своем влиянии разным

типам атаки. Наконец, звонкие согласные и гласные звуки воздействуют на работу голосовых связок через механизм импеданса — разные звуки образуют разное сопротивление голосовой щели.

Таким образом, различные звуки речи и их сочетания позволяют воздействовать на работу голосового затвора в желаемом направлении. Это свойство звуков речи хорошо знают вокальные педагоги, всегда пользующиеся этим методом с целью выработки лучших качеств звучания голоса.

Мы уже разобрали то действие, которое оказывают звонкие согласные *н* и *м* на звучание голоса. Следует отметить, что все звонкие согласные звуки являются звуками сравнительно малой громкости и высокого импеданса, так как на них, наряду с работой гортани, артикуляторный аппарат всегда создает препятствия для прохождения звука. Кроме того, на согласных всегда имеется более сильно поднятое воздушное давление, рассчитанное на образование нужного шума (шумовой генератор). Поэтому энергичное произношение звонких согласных активизирует работу голосового затвора.

Пение осуществляется на гласных звуках и поэтому гласные являются объектом основного внимания педагога при обучении пению. Цель педагога — одна: выработать на наиболее вокально звучащем гласном звуке лучшие певческие качества и затем перенести их на все другие гласные звуки. Эта задача — сделать гласные ровными — стоит перед каждым педагогом. Однако практически решается она по-разному. Одни педагоги сразу работают над нахождением верной «позиции» всех гласных, другие долго придерживаются одного-двух звуков, избегая на первых порах тех из них, которые плохо удаются ученику. Вне зависимости от того — какой гласный звук наиболее вокален у данного ученика, каждый гласный звук имеет свои особенности в смысле воздействия на голосовой аппарат. Мы уже говорили о том, что голосовой аппарат построен весьма индивидуально и всегда несет те или иные фонационные навыки, связанные с бытовой речью и пением. Поэтому для формирования и развития вокальных качеств голоса имеет смысл применить тот гласный звук, на котором они лучше всего выявляются.

Гласные звуки *и* и *а* в вокальной педагогике являются полярными по своим свойствам. Действительно, если рассмотреть их по воздействию на голосовой аппарат, то можно усмотреть в них противоположные свойства.

Гласный звук *и* считается наиболее «высоким по позиции», хорошо «собирающим» звук, хорошо «направляющим звук в верхний резонатор», наиболее «близким», светлым по звучанию, наиболее «узким» по ощущению. Все эти качества гласного *и* имеют свое научное объяснение. Среди всех гласных

звук *и* имеет наиболее высокую верхнюю форманту, совпадающую по высоте с высокой певческой формантой. Поэтому звук *и* воспринимается нами как звонкий, светлый, близкий, собранный и потому часто кажется наиболее близким к певческому. Именно эти качества несет с собой усиленная область высоких частот. Как мы помним из акустической главы, звук, в котором имеется усиленная высокочастотная часть спектра, легко вызывает ощущение головного резонирования и воспринимается ухом как «близкий», «звонкий». Это качество по своей акустической природе свойственно гласному *и* в большей степени, чем другим гласным. Именно поэтому, подагоги и считают гласный *и* наилучшим образцом, «направляющим звук в верхний резонатор».

По ощущению гласный *и* наиболее «узкий» наиболее интенсивный по образованию. Это объясняется наименьшей его природной громкостью и необходимостью приложить относительно бóльшие усилия для его слышимости. Несмотря на то, что *и* имеет наибольший импеданс, т. е. снимает часть нагрузки с голосовых связок, все же голосовой затвор здесь работает очень интенсивно и эти усилия создают субъективное ощущение «узости» звука. Поэтому гласный звук *и* показан в тех случаях, когда гортанный затвор расслаблен, смыкание связок недостаточно плотное и звук носит «рассыпанный», «несобранный», недостаточно блестящий характер. Гласный *и* активизирует смыкание связок, а хорошее смыкание ведет к лучшему образованию высокочастотной части спектра. Это в свою очередь улучшает интенсивность образования высокой форматы звука *и*, а вместе с ней — возникает ясное ощущение головного резонирования.

Следует, однако, всегда помнить, что «близость» гласного *и* обязана своим существованием высокой форманте гласного *и*, образующейся в передней части ротовой полости, и как только язык изменит свое положение, переходя к другому гласному звуку, эта форманта перестает образовываться. При этом голос потеряет свою близость и яркость, если не вступит в строй другой механизм образования высокой форманты — гортань. Близость звонкого гласного *и* родится в передней части рта, близость всех певческих гласных — в гортани. Само по себе пение на гласном звуке *и* еще не ведет к близости певческого звука в целом, хотя и приучает к более интенсивному смыканию голосовых связок. Близость всех певческих гласных зависит от образования высокой певческой форманты в надсвязочной полости гортани, т. е. от организации работы всего гортанного затвора, в котором значительная роль принадлежит характеру работы голосовых связок. Поскольку *и* способствует плотному смыканию связок, оно ведет к лучшему образованию высокочастотной части спектра и, таким образом, влияет и на образование высокой певческой форманты.

Звук *е* обладает теми же свойствами, являясь «светлым», близким узким гласным. Он менее узок по ощущению, чем *и*, но более чем *а*, *о* или *у*. На нем язык лежит в ротовой полости более свободно, и он дает возможность достаточно широко открыть рот, чего *и* не позволяет сделать. Звук *е* обладает умеренным импедансом, что делает его удобным для формирования верхнего регистра мужских голосов. Он также способствует достаточно активной атаке звука и показан в случае вялой работы гортани.

Гласный *а* является, пожалуй, наиболее распространенным звуком, на котором большинство педагогов начинают воспитывать голос. В школах Глинки, Варламова, Гарсиа, Фора, Ламперти гласный *а* считался основным при воспитании певческого голоса. Варламов считал его «наиболее способным» для пения. Звук *а* образуется при спокойном положении языка, глоточная полость на нем узка, а ротовая широка. Он является наиболее громким и поэтому требует наименьших усилий для образования. Звук *а* обладает относительно наименьшим импедансом по сравнению с другими гласными звуками. Этим объясняется то, что петь открыто на *а* верхние звуки никогда не рекомендуется. Требуется их округлить, создав больший импеданс и тем облегчив работу голосовой щели.

То, что гласный звук *а* употребляется чаще всего как звук, от которого отталкиваются вокальные педагоги в воспитании певческих качеств голоса, вероятнее всего можно объяснить наибольшей легкостью его образования, наименьшими усилиями голосового аппарата. Эти небольшие усилия относятся и к голосовому затвору, и к нейтральному положению языка, и к свободе губ, рта и нижней челюсти. Действительно, этот звук наиболее прост и естествен для голосообразования. (Даже первый звук младенца напоминает звук *а*.) Между тем частая ошибка начинающих певцов — это чрезмерный напор дыхания и зажатость всех отделов голосового аппарата: гортани, артикуляции, челюсти. На звуке *а* легче снять эти лишние напряжения и выявить лучшие певческие координации в работе голосового аппарата.

Следует отметить, что на рентгенограммах, сделанных с певцов во время речи и пения, можно было отметить, что у большинства организация входа в гортань и надсвязочной полости гортани на речевом гласном звуке *а* ближе всего к певческой организации гортани. Чаще всего именно на этом гласном звуке вход в гортань прикрыт наклоненным надгортанником и полость гортани имеет характерную для пения форму в виде сапожка [1]. (см. рис. 72).

По своему формантному составу речевой гласный *а* не содержит высоких усиленных гармоник, как *и* и *е*, его блеск и

[1] Л. Б. Дмитриев. Голосообразование у певцов. Указ. изд.

близость целиком зависят от работы голосовой щели и организации надсвязочной полости гортани. Если гортань вырабатывает много высоких обертонов порядка высокой певческой форманты и выше, *а* будет иметь блестящий, яркий характер. Если высокие обертоны не будут хорошо формироваться в гортани, то звук *а* будет звучать тускло, далеко.

Итак, педагогическая ценность гласного звука *а* в том, что он позволяет лучше всего раскрепостить голосовой аппарат от лишних напряжений и выявить естественную работу голосового затвора. В случае гласного *а* она не маскируется, как это получается с гласным *и*, всегда близким, содержащим высокие обертоны.

Однако открытый гласный звук *а* не считается приемлемым в современной оперно-концертной манере пения. Уже давно, со времени Глинки и даже раньше, для развития голоса употреблялось *а* округленное (Глинка рекомендовал «петь на литеру *А* итальянское»; Ж. Дюпре — петь на *А*, но не как в слове *ami*, а как в слове *âme*). Это округление, придающее звучанию *а* более объемистый, мясистый характер, одновременно увеличивает импеданс и помогает работе голосового затвора.

Гласный звук *о* обладает теми же свойствами, что и звук *а*, — округленный, но звучит более темно по тембру и имеет больший импеданс. На рентгенограммах видно расширение глоточной полости и некоторое прикрытие ротового отверстия, что и создает больший импеданс и более темный тембр звучания. Это свойство затемнения и создания большего импеданса используется для прикрытия звуков верхней части диапазона мужских голосов.

Гласный звук *у* — наиболее темный по звучанию из всех гласных звуков. Он считается наиболее «далеким» и «матовым» по звучанию. Действительно, его форманты расположены ниже 1000 *гц*, и если гортань не добавляет в состав звука высокочастотных обертонов, звук *у* имеет далекое звучание. Гласный *у* — звук большого импеданса, что дает право использовать его для прикрытия верхнего регистра мужских голосов. На *у* голосовой затвор работает на менее плотном смыкании голосовых связок, чем на гласном *и*, и, как показывают фаброграммы и томограммы, вибрирующая часть голосовых связок наиболее значительна, что придает гласному *у* несколько гудящий характер. Звук *у* хорошо помогает в нахождении грудного резонирования.

Индивидуальности в строении и приспособлении голосового аппарата создают весьма различную природную окраску звучания голоса и удобство для пения на различных гласных. В некоторых случаях лучшие вокальные качества голоса выявляются на таком далеком и малозвучном звуке, как *у*. Эти особенности приводят к тому, что у разных певцов существуют свои любимые, т. е. наиболее удобные, гласные.

Все же благодаря тренировке большинству певцов удается достигнуть ровности, — «равновокальности» всех гласных, что, по нашим наблюдениям, связано со стабилизацией работы гортани, а акустически зависит от постоянства выработки высокой и низкой певческих формант.

Типичными упражнениями для выравнивания гласных являются такие, где удачные, наиболее певческие гласные чередуются с менее удачными. Чаще всего вначале упражнения даются на одной длинной ноте, на которой надо произнести все эти гласные, сохранив единую звуковую «позицию» или место звучания. В конце концов под влиянием систематической тренировки певец научится так артикулировать, что сумеет сохранить единообразной работу гортани, а вместе с ней и единый певческий тембр.

Практически в начальной работе с учеником следует обязательно проверить звучание всех гласных, а не начинать с той, которая почему-то полюбилась данному педагогу. К сожалению, приходится наблюдать стандартное отношение к подбору гласных, на которых начинается развитие голоса. В одном классе все начинают с «мычания» или «нычания»; в другом — поют преимущественно на *и*, от него идут к другим гласным; в третьем — на *а*, иногда — на *у* или немецкий звук ü и т. п.

Можно сразу сказать, что такая стандартизация в методе воздействия на голосовой аппарат не может быть оправдана. Фонетический метод воздействия на голосовой аппарат тем и хорош, что позволяет подобрать те звукосочетания, которые у каждого певца позволяют наиболее полно выявить певческие качества его голоса. Тот, кто в упражнениях стандартизует систему звуков и звукосочетаний для всех учеников, — тот не использует в должной степени этот важнейший метод воздействия на организацию звука.

Известная стандартизация правомерна в тех случаях, когда педагог имеет дело с однотипными голосами. Фонетический метод, при умелом пользовании им, может принести чрезвычайно большую пользу в воспитании голоса. Мы думаем, что приведенный выше материал позволяет каждому певцу и педагогу более сознательно и обоснованно употреблять различные звуки речи и их сочетания для воспитания певческого голоса.

Вокальная речь

Как мы уже писали в начале этой главы, хорошее певческое слово, т. е. умение естественно произносить словесный текст произведения, сочетая это с хорошей вокальностью всех гласных, для большинства певцов — следствие большой работы. Лишь меньшинству этого удается достигнуть относительно легко.

Однако хорошее донесение текста и правильно сформированное певческое слово — непременное условие для профессионального пения.

Хорошее донесение слова, его верная эмоциональная окраска, естественность необходимы для певцов всех национальных школ. Но нет сомнения, что значение слова для певца русской национальной школы имеет особое значение. Именно русские композиторы, как никакие другие, использовали во всей широте речевой мелос. Произведения Даргомыжского, Мусоргского, а позднее Прокофьева и Шостаковича, составляющие золотой фонд русского вокального творчества, являются замечательными образцами использования речевых мелодических оборотов в музыке. Поэтому произведения этих авторов требуют особенно естественного произнесения речевого текста. Не будет ошибкой сказать, что у русских композиторов в целом, даже если они идут больше от мелодии, подсказанной не интонационными оборотами речи, а эмоциями, вызванными ее содержанием, слово и мелодия связаны между собой удивительно органично и настолько тесно, что требуют от певца исключительного внимания к произношению текста.

Для того чтобы текст вокальной фразы был естествен, хорошо расслышан публикой, каждый певец должен знать те закономерности, которые определяют основные качества хорошей вокальной речи.

Здесь следует остановиться на нескольких основных моментах.

Вокальная речь должна быть: разборчива, т. е. обладать хорошей дикционной четкостью; естественна, в той мере, в какой это позволяет вокальность; выразительна, т. е. содержать в себе элементы, составляющие выразительность речи; вокальна, т. е. построена на равных вокальных гласных.

Профессиональное пение требует ясного донесения слова. Чрезвычайно неприятное впечатление создается при неясном произнесении слов. Как бы ни был талантлив и музыкален исполнитель, каким бы чудесным по красоте голосом он ни обладал, — его пение не будет производить должного впечатления, если оно не будет дикционно четким. Если слушатель напрягает слух для того, чтобы понять смысл слов, о чем поет певец, то он уже не в полной мере воспринимает и красоту голоса и экспрессию, а сосредоточивается на том, чтобы уловить слово. Невозможность понять слово раздражает слушателя, и впечатление от исполнителя резко снижается. Неясная дикция — большой недостаток певца, техническая недоработанность воспитания голоса, которая всегда может быть ликвидирована.

Дикция — т. е. разборчивость слов, зависит как и в речи, от четкости и интенсивности произнесения согласных.

Для того чтобы при утрированном, активном произношении согласных не нарушалась мелодия, певучесть, кантилена, следует, согласно общеизвестному правилу, произносить их быстро, присоединяя к последующей гласной: *Я — ва — слю — блю, лю — блю бе — зме — рно: Бе — зва — сне — мы — слю дня про — жить.*

При таком произнесении согласные выбивают голосовой аппарат из его вокальной установки всего на краткие мгновения. Если же утрируя, растягивать их, то кантилена, певучесть будет рваться и звук не будет литься. Некоторые певцы, утрируя слово, начинают петь скандированно, а не плавно, как того требует мелодия.

За быстротой и четкостью произношения согласных нужно следить тщательно с первых же уроков, когда даются произведения с текстом, обращая особое внимание на согласные, которые стоят в конце слов. Весьма частая ошибка неопытных певцов — это съедание согласных в конце слова, заключающего фразу. Если согласный звук стоит в конце фразы, то вместе с окончанием звука певец ослабляет и артикуляцию согласного, в результате чего он произносится вяло и не доходит до слушателя. Необходимо сразу приучать певца активно и четко произносить согласные, стоящие в конце слов. Чистота, красота, культура речи имеет чрезвычайно большое значение и для пения. Если ученик говорит в быту неряшливо или имеет дефекты в произношении отдельных согласных (картавит, шепелявит, гнусавит), их необходимо исправить с помощью логопеда.

При наблюдающейся иногда вялости губ следует давать специальные упражнения для их разработки, которыми пользуются лица речевых профессий, — актеры, чтецы — для выработки речевой дикции.

Следует помнить, что активное произношение согласных обеспечивает большую четкость и ясность образования последующих гласных. Момент зарождения гласного звука имеет большое значение для его разборчивости (динамическая форманта). Становление гласного звука при активном произношении предшествующего согласного получается особенно четким, что и обеспечивает его разборчивость для слуха.

Мирелла Френи по поводу работы губ говорит так: «Я утрирую работу губ в пении. Вообще мышцы рта, губ, щек у певца должны быть хорошо развиты. Я считаю, что их надо специально развивать, особенно для того, чтобы брать воздушные ноты piano. Для меня эти мышцы щек, лица, губ — все очень важны».

Солист театра Ла Скала Сесто Брускантини считает, что «надо хорошо открывать рот и хорошо артикулировать губами при произношении различных гласных. Гласные надо произно-

сить очень четко, даже утрированно, потому что слушатель хочет хорошо расслышать содержание текста... уклады для каждого гласного должны быть очень четки. В речи у нас четкая артикуляция, и надо добиваться не менее четкой в пении, даже еще более утрированной. Для этого надо очень хорошо двигать губами, но не горлом, которое должно быть неподвижным». Последнее положение Брускантини о неподвижности горла при произношении разных гласных еще раз подтверждает ту картину независимости артикуляционных движений от работы гортани, которую мы описали по рентгенологическим наблюдениям.

Полноценное впечатление от слова, даже если оно дикционно четко, получается только в том случае, если оно звучит естественно, просто — как в речи. Эта простота и естественность зависит от соблюдения в пении некоторых норм произношения речевых слов. Хотя, как мы это уже знаем, вокальность нарушает речевые качества гласных, все же некоторые нормы речи могут быть в пении соблюдены.

Это касается прежде всего вопроса чистых и смешанных гласных. Неопытный, начинающий певец делает все гласные чистыми, т. е. доводит их звучание до всей полноты и ясности, которая возможна. Такое пение чистыми гласными немедленно искажает естественность звучания слова. Слушатель говорит про такого певца, что у него «нет фразы». Естественное произношение слова в пении всегда предполагает умение петь чистые и смешанные гласные. Чистыми гласными должны быть только те, которые являются в слове ударными, а остальные редуцируются, смешиваются в той или иной степени.

Сложность пения смешанных и чистых гласных зависит в музыкальной фразе от того, что выразительное пение музыкальной фразы требует ведения звука к кульминации и заставляет слова подчиняться этой задаче, музыкальной выразительности. Все же совершенно необходимо уметь в каждом слове сделать одни гласные чистыми, другие смешанными, не нарушая музыкального хода и ровности фразы. Например: *Мне гру-стно потому, что весело тебе.*

Никакой естественности не получится, если все гласные попытаться спеть полными, чистыми. В сущности, естественное произношение будет близко такому. *Мне-гр[у]-сна па-та-м[у], што в[е]-си-ла ти-б[е].*

Чистые гласные в этом примере мы выделили скобками. Конечно, в написании трудно изобразить смешанные гласные, но все же если прислушаться, то звучание их будет близко к изображенному.

Сложность состоит в умении, не нарушая музыкальной фразы, ее движения и ее кульминации, сохранить естественность слов. Например, в словах «что весело тебе» длинная нота и кульминация музыкальной фразы падает на последний слабый

неударный слог слова «весело». Сделать чистым звуком последнее *о*, как это приходится иногда слышать у неопытных певцов, — это исказить слово. Здесь в слове «весело» надо сделать чистым и полным *е* первого слога — *ве*, а конечное *о* — смешанным, хотя оно и долгое по звучанию и к нему стремится мелодия вверх.

Такие несовпадения музыкальных кульминаций с ударными слогами слова встречаются весьма часто, не говоря уже о переводных текстах. Каждый певец должен уметь преодолевать это несовпадение. Для этого совершенно необходимо научиться искусству смешивать вокальные гласные, отталкиваясь от их естественного смешения и редукции при речевом произнесении текста.

Есть ученики, которые очень остро чувствуют правильность произнесения слова, и для них не требуется особых указаний для того, чтобы оно в пении звучало естественно. Они интуитивно верно делают чистые и смешанные гласные там, где они и должны быть. Однако для большинства нужно знание правил произношения в пении. Для них важно сознательно проанализировать текст, найти музыкальные и словесные ударения и при вспевании произведения следить за верностью расстановки чистых и смешанных гласных. Бывают такие сложные несовпадения текста и музыки, которые требуют усиленного внимания от любого исполнителя.

Для естественности слова играет большую роль также умение перенести на пение элементы речевых интонаций и акцентов, которые делают слово выразительным. Для этого чрезвычайно полезно продекламировать текст без музыки и прислушаться к звучанию отдельных слов, акцентов, речевых кульминаций, тембровой окраски и постараться перенести в музыку те элементы речевой выразительности, которые не нарушали бы развития музыкальной фразы. Конечно, здесь невозможно ни перенести интонационные скольжения, ни задержать отдельные слоги с целью их выделения и акцентировки, ни сделать динамические акценты — все регламентировано музыкой, строением музыкальной фразы. Однако характер атаки слога, бесконечное разнообразие тембровых окрасок звука в зависимости от эмоций, манеры артикуляции согласных — все это может быть перенесено в пение.

Естественно, что этот перенос речевых элементов выразительности слова в музыкальное произведение должен осуществляться с большим чувством такта, меры, чувства стиля. Ф. Шаляпин служит в этом смысле замечательным примером.

Наконец, четкое, естественное и выразительное слово в пении должно быть вокальным, т. е. как бы нанизанным на линию ровного, гибкого и выразительного звучания голоса. Как мы уже знаем, это — результат единообразной певческой работы гортани, формирующей основные качества правильно постав-

ленного певческого голоса: постоянное, устойчивое вибрато, постоянная интенсивность образования высокой и низкой певческих формант. Практически в ощущениях певца этому соответствует единство места звучания всех гласных, хорошее «отзвучивание их в головном и грудном резонаторах», устойчивый, льющийся характер певческого звука.

Мы постарались изложить те основные моменты, которые определяют донесение до слушателя хорошего певческого слова. Однако существуют правила верного произношения русского текста в пении, орфоэпия в пении, с которыми должен быть знаком каждый грамотный, вдумчивый певец. Эти правила верного произношения отдельных слов, сочетаний звуков изложены в недавно вышедшей книге В. И. Садовникова «Орфоэпия и дикция в пении», к которой мы и отсылаем читателя. Разбор всех основных правил произношении русского текста в пении не входит в задачу настоящего пособия.

Заключение

От певца в равной степени требуется и отличный вокальный тон и прекрасное слово. Для того чтобы слово было разборчивым, надо очень четко и быстро произносить согласные. Гласные в пении должны звучать в равной степени вокально, что связано с единообразием верной работы гортани. У мастеров пения артикуляция разных гласных не отражается на одинаково работающей гортани. Практически это достигается умением так перекладывать язык при переходе от гласного к гласному, чтобы звучание голоса оставалось все время в одном месте, в одной позиции. Только у незначительного меньшинства певцов при пении можно использовать речевые уклады языка. Для подавляющего большинства — это достигается путем поисков особо, певчески звучащих гласных. Фонетический метод воспитания голоса — один из самых распространенных. Педагогу необходимо знать свойства звуков речи, чтобы сознательно употреблять их для выработки нужных качеств голоса. Мягкое нёбо в пении должно быть во всех случаях поднято, но мера его поднятия должна определяться индивидуальностью ученика. Артикуляционный аппарат у певца всегда должен быть свободен, а не застывать в каком-либо «классическом» или ином положении. Глотка, по ощущению, всегда должна быть свободна. Рот и губы должны быть свободны и активны для четкого произношения согласных. Для того чтобы речь в пении была естественна, надо стараться переносить на пение речевые интонации, сохранять правило расстановки чистых и смешанных гласных и правильно вокально членить слоги слова, протягивая гласный звук до конца длительности ноты.

4. ГОЛОВНОЙ И ГРУДНОЙ РЕЗОНАТОРЫ ГОЛОСОВОГО АППАРАТА У ПЕВЦОВ

Головное и грудное резонирование

В вокальной педагогике широко применяются термины «грудной и головной резонаторы». Голос считается хорошо поставленным в пении, когда он на всем протяжении диапазона «окрашивается грудным и головным резонированием». Во многих школах «попадание в головной резонатор» считается краеугольным камнем, на котором строится организация певческого звука. От ощущений резонирования звука в голове и груди получили свое название регистры голоса — головной и грудной. Действительно, при пении возникают достаточно ярко ощутимые вибрации как в области лицевой части головы — головное резонирование, иногда называемое «маской», так и в области грудной клетки. Голос при хорошем головном резонировании ярок, звонок, металличен. При грудном — насыщен, «мясист». В некоторых случаях эти ощущения бывают очень сильны. Так, при некоторых особенно удачно взятых нотах певцы чувствуют настолько сильные вибрации в области лицевой части головы, что у них возникает головокружение. Когда голос хорошо резонирует, голосообразование совершается особенно легко. По-видимому, эти ощущения и вызывающие их физические явления играют значительную роль в певческом голосообразовании. Отзвучивание голоса «в маске» — один из показателей правильной организации певческого звука. Однако нельзя не отметить, что при отличном звучании певческого голоса эти ощущения, так сильно выраженные у большинства певцов, у других выражены очень неярко, а у некоторых, правда редких, головное резонирование отсутствует вовсе. Таким образом, хотя ощущение головного резонирования и является характерным для хорошего звучания певческого голоса, но не является во всех случаях обязательным.

Место, где ощущается головное резонирование, у певцов неодинаково. Некоторые ощущают головное резонирование в области той части лицевого скелета, которая прикрывается маскарадной маской (отсюда и произошел термин — маска певцов, петь в «маску»); другие — у передних зубов верхней челюсти (Микиша, Моран); третьи — в области лобных пазух (Дейша-Сионицкая), а четвертые — в области темени или твердого нёба.

Место наибольшей вибрации обычно не остается постоянным на протяжении всей шкалы диапазона голоса. Чаще всего на более низких нотах — оно ощущается впереди — в области передних зубов или передней части нёбного свода (точка Морана). По мере повышения звука ощущения чаще всего перемещаются больше кзади и на верхних нотах звука ощущаются где-то в те-

мени. Варьируют эти ощущения и в зависимости от техники производства звука: при одной технике — одни ощущения, при другой — другие. Грудное резонирование носит разлитой характер и может быть выражено в весьма различной степени в зависимости от регистра, характера голоса, участка диапазона.

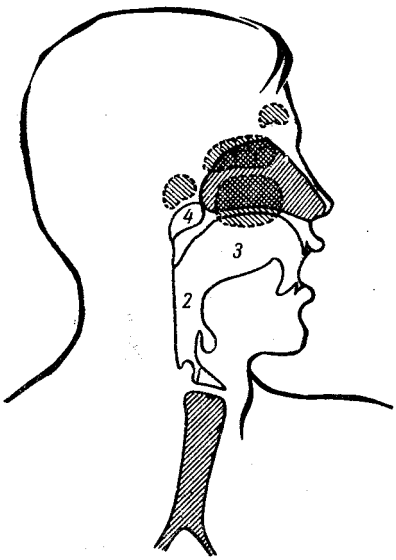


Рис. 84. Схема резонаторных полостей голосового аппарата. Штриховкой выделены неизменные по размеру полости, относящиеся к грудному и головному резонаторам. Полости, способные изменять свой размер, оставлены незаштрихованными. К ним относятся: 1 — надсвязочная полость гортани, 2 — глоточная полость, 3 — полость рта и 4 — полость носоглотки.

Для того чтобы выяснить вопрос о том, где в голосовом аппарате могут возникать явления резонирования и какую роль это резонирование может играть в звучании голоса, вспомним, что мы узнали о резонансе и резонаторах.

Под резонатором в акустике понимается объем воздуха, заключенный в упругие стенки. Характерным свойством резонатора является то, что он отзвучивает — резонирует — на звук определенной высоты, совпадающий с его собственным тоном или его обертонами. Чем меньше размеры резонатора, меньше объем воздуха, тем выше собственный тон резонатора, на который он отзвучивает.

Если с точки зрения акустических представлений посмотреть на воздухоносные пути, то мы можем там найти многочисленные полости, трубки, каналы, наполненные воздухом и имеющие достаточно упругие стенки для того, чтобы в них возникли явления резонанса. То, что среди полостей имеются и такие, у которых стенки не костные или хрящевые, а мышечные, т. е. относительно мягкие, — несущественно — в них также могут развиваться явления резонанса. Наглядным доказательством тому служит образование гласных вследствие резонанса звука в ротовой и глоточной полостях, имеющих мягкие стенки. Таким образом, явления резонанса могут развиваться во всех отделах воздухоносных путей. Рассмотрим все эти полости с точки зрения резонанса.

Как мы уже упоминали, **резонанс ротовой и глоточной полости**, меняющийся по своему объему в зависимости от уклада языка, является причиной образования гласных. Никаких других резонаторных явлений в этой части голосового

тракта не происходит. С резонансом полости гортани связано оформление высокой певческой форманты, возникающей как краевой тон связок. Остаются полости, находящиеся ниже голосовой щели: трахеальная трубка и бронхи и полости, расположенные выше нёбного свода, т. е. носовые полости и носоглотка, а также так называемые придаточные полости носа. С ними-то и связываются обычно представления об обогащении тембра за счет головного и грудного резонирования.

Головной резонатор

Под головным резонатором певцов иногда понимают все полости, находящиеся выше гортани, т. е. включают в это понятие не только нос, носоглотку и придаточные полости носа, но и ротоглоточный канал. Мы считаем такое включение неоправданным, так как резонаторная функция рта и глотки не является причиной возникновения вибраций в области «маски» и служит лишь для образования формант гласных. Под головными резонаторами мы предлагаем понимать только полости, расположенные выше нёбного свода, в лицевой части головы, в области «маски».

Следует сразу же отметить, что все полости, входящие в понятия верхнего резонатора, заключены в костные или хрящевые стенки, т. е. неспособны менять свой объем, а следовательно, и резонаторные свойства. Раз данные человеку, они остаются неизменными в течение его жизни. Только носоглотка, вследствие подвижности мягкого нёба, способна менять свой объем и иметь разную степень сообщения с глоточной полостью.

Нос и его придаточные полости (пазухи), расположенные в области лица, действительно прикрываемой маскарадной маской, представляют собою наполненные воздухом пространства весьма небольшого объема. Так, например, самая большая придаточная полость носа — верхнечелюстная или гайморова, имеет размеры порядка 3 *см* в диаметре. Следовательно, резонировать эти полости могут на высокие обертоны звука голоса. Трубочка длиною 3 *см*, открытая с одного конца, резонирует примерно на частоту около 3000 *гц*, т. е. на область высокой певческой форманты. Таким образом, явления резонанса в лицевой части скелета во время качественного пения возникнуть могут, и сильно выражены они будут в том случае, когда тембр певческого звука, проходящего по надставной трубке, по полостям ротоглоточного канала, будет содержать в своем составе много высокочастотных обертонов. На эти обертоны и могут «ответить» придаточные полости носа. Звук певческого голоса, проходя по ротоглоточному каналу, сильно убывает в своей силе, так как бóльшая часть его энергии передается стенкам

полостей, где постепенно гасится. По твердым тканям лицевого скелета она, конечно, достигает и придаточных полостей носа. Сотрясая их, она вызывает «раскачивание в такт» находящегося там воздуха, т. е. явление резонанса.

Непосредственно через воздушные пути звук в носовую полость, а тем более в его придаточные полости, не попадает. Как известно, частые гласные звуки русского языка обычно произносятся при полном перекрытии мягким нёбом хода в носоглотку. Если нёбная занавеска поднята плохо, голос приобретает носовой оттенок — гнусавость. Таким образом, хороший певческий звук предполагает или полное перекрытие хода в нос мягким нёбом, или совершенно незначительное сообщение.

На рентгеновских снимках, сделанных во время пения у профессиональных певцов, видно, что мягкое нёбо, как правило, плотно прижато к задней стенке глотки, т. е. ротовая и носоглоточная полости практически полностью разобщены. Кроме того, по воздушным путям, т. е. непосредственно, певческий звук не достигает придаточных полостей носа, потому что выходы из них узки и забиты слизью. Он их достигает через сотрясение мягких и костных тканей лицевого скелета. Это сотрясение тканей звуком легко почувствовать, если приложить во время пения руку к задней поверхности шеи, к голове, лицу. Вибрации ощущаются под рукой совершенно отчетливо.

Можно считать фактом, что явления резонанса придаточных полостей носа и носовых полостей во время профессиональной певческой фонации действительно существуют и тогда, когда они появляются, голос имеет яркий, металлический, полетный характер. У слушателя получается впечатление большой звучности такого голоса, а у самого певца — как будто звук пронизывает, проходит через лицевую часть скелета. Звук как бы подается или направляется «в маску». Многие певцы ищут это ощущение и когда его находят, их голосообразование становится легким, а звук сильным и полетным. Поэтому и считается, что когда звук «попал в резонатор», — голос сформирован правильно.

Однако это отнюдь не значит, что головной резонатор является причиной хорошего звучания голоса. Дело в том, что явления резонанса, развивающиеся в полостях, входящих в верхний резонатор, не могут дойти до уха слушателя, ибо резонаторные полости не имеют сообщения с наружным воздушным пространством. Это резонаторы, замкнутые со всех сторон. Тонкие ходы, сообщающие придаточные полости носа с носовой полостью, очень узки и, как мы писали, забиты слизью. Думать о том, что звуковая энергия, накопившаяся в резонаторах, может найти выход через воздушную среду, т. е. по носовым ходам, в наружное пространство и достигнуть уха слушателя, не приходится. Эксперимент показывает, что эта энергия, как и энергия носо-

вого резонанса, почти не распространяется в наружное пространство и поэтому для слушателя не играет роли. Практически через ноздри звук голоса не выходит.

Самый простой опыт в этом направлении может быть проведен каждым человеком. Если громко и ясно произносить с равной силой, например, гласный звук *а* попеременно с зажатыми ноздрями и без этого, то слушатель не отметит никакого существенного изменения в характере звучания. Только сам экспериментатор субъективно ощутит эту разницу. Такой простой эксперимент показывает, что звуковая энергия резонанса носовой полости и ее придаточных пазух не находит себе выхода в наружное пространство через ноздри. Не имеет она выхода и через носоглотку назад, в ротовую полость, так как ход в нос перекрыт у певца поднятым мягким нёбом.

Энергия, накопившаяся в головном резонаторе, не имея выхода через воздушные пути в наружное пространство, вызывает сотрясение стенок резонаторов, т. е. сильные вибрационные колебания лицевой части головы. Эти колебания и воспринимаются певцом как звук, «попавший в резонатор», звук, «посланный в маску».

Некоторые думают, что вибрации лицевой части головы, возникшие в результате резонанса полостей, входящих в верхний резонатор, могут непосредственно передаваться воздуху и таким образом доходить до уха слушателя. В этом случае лицевая часть головы играла бы роль деки, передатчика колебаний наружному пространству. Как уже говорилось, энергия, излучаемая лицевой частью головы, так же как и грудной клеткой, настолько мала, что практически ничего не прибавляет к звучанию голоса, т. е. не доходит до слушателя.

Единственным источником излучения голоса певца является его рот. Только та энергия, которая излучается из ротового отверстия, доходит до уха слушателя. Головной резонатор, отделенный от хода звуковых волн, бегущих по ротоглоточному каналу нёбным сводом ничего не может прибавить к их энергии. Следовательно, насколько бы сильные явления резонанса ни развивались в полостях, входящих в понятие головного резонатора, они не имеют никакой возможности достигнуть уха слушателя.

Возникает странное противоречие. С одной стороны, тогда, когда у певца хорошо отзвучивает верхний резонатор, «маска», голос приобретает важнейшие качества: металличность, полетность, яркость и звонкость звучания — и самому певцу субъективно становится легче петь. С другой стороны — мы совершенно определенно можем утверждать, что верхний резонатор ничего к звуку прибавить не может, ибо он никак не сообщается с наружным пространством.

Но противоречие лишь кажущееся. В настоящее время доказано (Юссон и др.), что резонаторные явления, раз-

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

Облегчение голосовой функции от вибраций отметил еще много лет назад Е. Н. Малютин, разработавший на основе этих наблюдений метод лечения функциональных заболеваний гортани гармоническими вибрациями [1].

Для того чтобы понять причину блестящего, металлического звучания при «попадании звука в верхний резонатор», достаточно представить себе, что этот резонатор отзвучивает именно тогда, когда в звуке голоса эти качества уже имеются, т. е. что не резонатор является источником этих качеств, а что резонанс — сопутствующее им явление. Действительно, анатомия и физиология нам говорят, что резонаторные полости верхнего резонатора (маски) неизменны по объему, что их приспособить, изменить их резонаторные свойства нельзя. Акустика же утверждает, что мы не можем произвольно направлять звук в том или ином направлении, что он распространяется не по закону луча, а по закону обтекания, дифракции ротоглоточного канала. Все, что певец может сделать, — это найти ту организацию работы гортани (а здесь возможности приспособлений чрезвычайно велики), при которой в исходном тембре голоса будут содержаться те обертоны, на которые ответит резонированием головной резонатор. Так в действительности и происходит. Головной резонатор, мелкие полости лицевой части головы резонируют тогда, когда в исходном звуке, выходящем из гортани, содержится много высоких обертонов, когда в нем ярко выражена высокая певческая форманта. Мы уже знаем, что блеск, металличность голоса зависят от присутствия в нем высокой певческой форманты, которая образуется в гортани благодаря плотному смыканию голосовых связок и резонансу надсвязочной полости гортани.

Значит блеск и металличность голоса зависят не от резонаторных явлений в полостях верхнего резонатора, а от формирования исходного тембра гортани. Верхний резонатор лишь отвечает на это качество звука.

---

[1] Е. Н. Малютин. Три случая извлечения полной потери голоса при помощи камертонов. Журн. «Медицинское обозрение», кн. 23, 1897; Е. Н. Малютин. Экспериментальная фонетика и научные основы постановки голоса. Орел, 1924, стр. 6; Е. Н. Малютин и Е. Н. Артемьева. Лечение расстройств голоса, наступивших в результате боевой травмы. Сборник научных работ по лечению огнестрельных повреждений уха, горла и носа. М., Медгиз, 1944, стр. 48.

Между прочим многие певцы именно так и ощущают работу верхнего резонатора, ясно понимая, что причина резонанса кроется в работе гортани. Так, например, солист театра Ла Скала, бас Иво Винко, заявил, что причиной резонаторных ощущений «в маске» является гортань. Еще более четко определение причины грудного и головного резонирования, дал солист того же театра, баритон Роландо Панераи: «Резонаторы у певца не делаются, не фабрикуются, их нельзя сделать искусственно. Они зависят от природной конструкции лицевой части скелета, составляют неотъемлемую часть анатомической структуры голосового аппарата... Характер резонанса у того или иного певца стоит в связи с размерами и формой лицевых резонаторов: у одного они велики, у другого малы. Поэтому и внутренние ощущения певцов, и свойства их голосов — различны. Если молодой певец учится, начинает верно формировать звук, то и резонаторы у него начинают отвечать (разрядка моя.—*Л. Д.*)... в голосовых связках родится певческий голос. Если ты научился производить певческий звук на правильной позиции в глубине горла, вот тогда и появляются те резонансы, которые свойственны данному голосу, появляется красивый голос».

Из этого, однако, не следует, что резонаторные ощущения в головном резонаторе не имеют никакого значения для певца. Мы уже отмечали, что они являются сильнейшим возбудителем голосовой функции и, следовательно, «попадание в резонатор», т. е. ответ резонатора на верное формирование первичного тембра гортани, ведет к облегчению процесса звукообразования. Это прямая, непосредственная помощь, которую оказывает певцу головной резонатор.

Кроме того, мы знаем, что сам певец слышит себя в отношении тембра неверно и, как правило, не узнает своего голоса при прослушивании его в записи. Резонаторные ощущения весьма ярки, и они хорошо сигнализируют певцу о том, есть ли в его тембре высокая певческая форманта, т. е. металличность, звонкость, или нет. Когда тембр голоса певца сформирован правильно (имеет звонкость, металл и звук обладает хорошей полетностью), об этом ему сигнализирует не только слух, но и яркие резонаторные ощущения.

Головной резонатор — важнейший индикатор правильного певческого звучания голоса. На развитие резонаторных ощущений у учащихся пению следует обратить самое пристальное внимание. Не все ученики понимают эти ощущения в начале занятий, и для того чтобы они знали к чему стремяться, многие педагоги употребляют приемы, наводящие на эти ощущения.

Приемы, связанные с пением на звонкие согласные *м* и *н*, так называемое «мычание» и «нычание», когда рот закрыт и весь звук идет через носовые ходы, приводят к сильному сотря-

сению стенок полостей верхнего резонатора даже в том случае, когда высокие частоты выражены слабо. Эти приемы помогают ученику осознать, какого ощущения следует добиваться при пении.

Другим приемом, направленным на возникновение головного резонатора, является употребление гласного звука *и*. Как мы уже отмечали, форманты этого гласного составляют 400 и 3000 *гц*, т. е. в чисто произнесенном звуке *и* всегда имеется группа усиленных обертонов порядка 3000 *гц*, на которые и резонирует верхний резонатор. Употребляя гласный звук *и*, мы легче вызовем явления головного резонирования по сравнению с другими гласными, не имеющими в своем спектре высокочастотных формант.

Наконец, более плотное смыкание голосовых связок и верная организация работы гортани приводят к появлению в тембре большей металличности, яркости, что тотчас же вызывает ответ в головном резонаторе. Активизация работы гортани методом ли атаки или опорой дыхания, ведет к появлению в звуке высоких частот, а вместе с этим — головного резонирования.

Все эти пути: через «мычание» и «нычание», посредством гласного *и* и путем активизации смыкания связок — ведут к появлению головного резонирования, и ученик начинает понимать, к какого характера звучанию следует стремиться, какие ощущения сопровождают качественный певческий голос.

Постепенно сопровождающие хорошее профессиональное звучание ощущения головного резонирования «маски» становятся привычными для певца, и в них он начинает видеть причину хорошего звучания голоса. Так формируется психология певца, считающего, что главной задачей в образовании профессионального певческого звучания голоса является «попадание в головной резонатор», «направление звука в маску». Между тем, как мы уже отмечали, не у всех певцов резонаторные ощущения ярки даже при отличном звучании певческого голоса, что может быть объяснено индивидуальными особенностями формы, размеров и состояния придаточных полостей носа. У некоторых индивидуумов они весьма плохо развиты, у других, наоборот, — эти полости многочисленны и велики по размеру. Поэтому и резонаторные свойства верхнего резонатора разных певцов будут неодинаковы.

Сказанное о верхнем резонаторе нисколько не противоречит певческой практике, а наоборот, повседневно подтверждается ею.

Так, например, ведущий солист Большого театра, заслуженный артист республики Н., на вопрос о головном резонаторе нам сообщил, что резонаторные ощущения у него при правильном формировании певческого звука весьма ярки. Обычно он чувствует, что весь лицевой отдел головы и особенно область

«маски» сильно вибрируют во время пения и при этом состоянии петь особенно легко и удобно, а звук обладает наибольшей летучестью, хорошо несется в зал. Но иногда приходилось петь в состоянии острого насморка, когда нос был полностью заложен и ни о каком отзвучивании головного резонатора не могло быть речи. В этих случаях субъективно было трудно петь, так как в результате пения не возникали привычные ощущения головного резонирования, однако ни партнеры, ни друзья, ни публика никогда не замечала какого бы то ни было ухудшения звучания голоса. Естественно, что не получая нужных, привычных ощущений, т. е. при нарушении некоторых обратных связей, пение для самого певца затруднялось. Приходилось пользоваться для контроля над звукообразованием другими ощущениями, которые остались незатронутыми болезненным состоянием (мышечные, слуховые и др.). Не было стимуляции голосовой функции со стороны верхнего резонатора. Все это субъективно затрудняло пение для певца. Но голос звучал также округло и металлично, звонко, как и всегда, несмотря на всякое отсутствие головного резонирования. Это лишний раз подтверждает, что близость, металличность, звонкость и полетность певческого звука зависят не от «окрашивания звука в верхнем резонаторе», а от работы гортани.

Мы думаем, что случай с острым насморочным состоянием столь обычное явление, что не следует его далее комментировать. Это состояние и необходимость петь, будучи больным, переживает большинство певцов, которые могут подтвердить, что для публики голос при этом сохраняет звонкость. Сказанное, разумеется, не относится к хроническим насморкам, осложненным воспалениями придаточных пазух и т. п. В этих случаях вокальная функция может быть резко нарушена в результате рефлекторного, подавляющего воздействия воспалительных гнойных процессов на голосовые связки.

Грудной резонатор

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

Не следует думать, что может резонировать вся грудная по-

лость, т. е. пространство, заключенное в грудную клетку. Она вся заполнена легкими и потому лишь поглощает звук, распространяющийся от голосовых связок по воздухоносным путям. Действительный резонанс здесь может развиваться только в трахеальной трубке и крупных бронхах, и эта система трубок, имея относительно большую длину, резонирует на низкие тона. Так, например, трахея, имея длину около 15 *см*, должна резонировать на частоту примерно 500 *гц*. Именно эта частота придает голосу округлость, мясистость, грудной колорит.

Однако это место образования низкой певческой форманты указывается лишь предположительно. Другие авторы приписывают ее возникновение резонансу нижней части глотки.

Резонаторные ощущения в грудной клетке явственно ощущаются певцом, если он приложит руку к любой ее части. Однако эти вибрации грудной клетки также бесполезны для слушателя (как и в случае с головным резонатором). Звук не распространяется от грудных стенок, и стенки не могут играть роль дек музыкальных инструментов. Поэтому для слушателя безразлично, поет ли певец, одетый в боярскую шубу, плотно закрывающую звукопоглотительным материалом его торс, или же он поет с обнаженной грудной клеткой. Звучание голоса ни в коей мере не зависит от степени закрытия костюмом грудной клетки. То, что достигает уха слушателя, выходит только из ротового отверстия певца.

Если думать, что грудное резонирование способно что-либо изменить в характере певческого звука, то надо предположить, что этот резонанс включается в общее звучание голоса, идя по ходу воздушных путей. Резонируя на частоты порядка 500 *гц*, этот тон трахеи, в основном тратясь на сотрясение ее стенок и лишь немного проникая через голосовую щель, частично примешивается к общему звуку, рождающемуся в голосовом затворе и, выходя изо рта, доходит до слушателя.

Надо отметить, что трахея и крупные бронхи не относятся к резонаторам, имеющим совершенно неизменный объем. Трахея и бронхи при глубоком вдохе несколько растягиваются в длину, а за счет сокращения гладкой мускулатуры могут в небольших пределах менять и величину своего просвета. Таким образом, грудной резонатор в этом отношении не похож на головной, где стенки полостей совершенно стабильны, здесь имеется определенная возможность приспособления.

Грудное резонирование тогда получается сильным, когда голосовые связки работают по грудному типу своих вибраций. При фальцетной их работе грудной резонатор не отвечает. Это связано с тем, что по своим размерам трахея способна ответить на сравнительно низкие частоты и резонанс поэтому в грудном резонаторе проявляется лишь тогда, когда в связочном тоне имеются достаточно хорошо выраженные низкие частоты. Скорее всего яв-

ление дрожания, развивающееся в трахео-бронхеальной системе, следует рассматривать не как истинный резонанс, а как вынужденные колебания, источником которых являются работающие голосовые связки.

Те вибрации, которые ощущает в грудной клетке певец во время пения, являются звуковыми колебаниями, распространяющимися через трахею и толщину легочной ткани. Они доходят сильно ослабленными звукопоглощающими свойствами легкого, но все же достаточно хорошо ощутимыми.

Какова бы ни была причина грудного резонирования — действительно ли там возникают явления резонанса или это просто вынужденные колебания воздуха в трахее и бронхах, передающиеся от колеблющихся голосовых связок, — практически важно, что к звуку, выходящему изо рта, они мало что могут прибавить, но по ним певец может хорошо ориентироваться в той работе, которую совершают его голосовые связки. Роль грудного резонатора в пении схожа с головным. По резонансу груди певец ориентируется в качестве фонации, и резонирование облегчает работу голосовых связок. При одновременном отзвучивании головного и грудного резонаторов голосовые связки совершают колебания по смешанному типу, что позволяет петь весь диапазон не ощущая регистровой ломки, ровным звуком.

Для певца грудное и головное резонирование являются индикаторами правильности певческого звука, поэтому на ощущениях резонанса следует останавливать внимание ученика. Чем тоньше ученик будет дифференцировать свои резонаторные ощущения, тем точнее он сможет управлять работой голосового аппарата. Следует только помнить, что грудное и головное резонирование являются следствием правильно организованного певческого звука, а не его причиной.

В заключение необходимо отметить, что при увлечении только головным или грудным резонированием, вне учета остальных моментов певческого голосообразования, голос может деградировать. Увлечение головным резонированием, при всей важности этого явления, постепенно может привести к зажатию голоса, к «обуженному» звучанию, к потере органичности звука. Певец начинает петь, как говорят в практике, «только верхушкой», звук становится неполноценным и пение затрудняется. Об этом явлении убедительно рассказал нам солист театра Ла Скала Иво Винко: «В течение моей карьеры я старался все время голос «посылать в маску», как говорят, «держал его в маске». Однако я пришел к выводу, что постоянно посылать голос в «маску» — это не нужное и, в конце концов, бесполезное дело. Такой певец, который на протяжении певческой карьеры держит постоянно голос в «маске», в конце концов видит, что голос вместо того чтобы развиваться полностью, постепенно становится все уже и уже. И артист через десяток лет убеждается в том, что голос не может больше ему служить. Певец

больше петь не может. Наступает кризис. Увлечение «маской» приводит в конце концов к невозможности петь. Тогда надо снова учиться петь и искать развития голоса, раскрытия звука при помощи всего тела, всего корпуса, особенно при помощи грудной клетки».

Злоупотребление грудным резонированием также может повести к деградации голоса. При этом голос затяжеляется, становятся заметными регистровые переходы, которые прежде не отмечались, затрудняется движение голоса кверху. Постепенно голос затяжеляется все больше и больше, начинает покачиваться и детонировать. Таким образом, злоупотребление только головным или грудным звучанием может нанести вред голосу.

Заключение

Грудное и головное резонирование — важные ощущения певца, позволяющие ему верно судить о качестве тембра своего голоса и о характере работы голосовых связок. Головное и грудное резонирование — не причина головного и грудного характера голоса, а следствие того или иного типа работы голосовой щели. Головной резонатор не имеет выхода наружу и потому ничего к звуку непосредственно добавить не может. Резонаторные ощущения в сильной степени рефлекторно стимулируют работу гортани, поэтому при резонировании пение облегчается. Практически надо стремиться к такому звучанию, когда и головной и грудной резонаторы отзвучивают одновременно. Это соответствует смешанной работе голосовой щели и дает возможность избежать регистровых переходов.

5. ОПОРА ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА

Чувство опоры

Хорошо поставленный певческий голос создает у слушателя впечатление большой устойчивости звучания, спокойствия и ненапряженности голосообразования. И сам певец с хорошо поставленным голосом чувствует удобство, устойчивость и легкость работы голосового аппарата. Ему кажется, что голос плотно на что-то опирается. Это чувство позволяет ему хорошо управлять голосом и не уставать на протяжении длительного пения. Ощущая работу дыхательных мышц, певец одновременно чувствует легкость голосообразования. С потерей чувства опоры голоса отмечается быстрая усталость в области гортани, звук «садится на горло».

Опора — важнейшее ощущение в пении, благодаря которому певец спокойно и свободно распоряжается своим голосом. Чувство опоры голоса возникает не сразу. Вначале обучения пению ученики не имеют еще этого ощущения. Только по мере овладения техникой певческого голосообразования постепенно начинают выявляться те ощущения, при которых голос имеет наилучшие качества. Термин «опора» обычно усваивается учеником тогда, когда звук голоса начинает принимать опертый характер. Как правило, этот термин подсказывается ученику педагогом, который фиксирует его внимание на ощущениях, сопровождающих опертое звучание голоса. «Сегодня у тебя звук хорошо опирается на дыхание, — говорит педагог, — запомни свои ощущения и старайся не терять этой опоры». Или, наоборот, педагог обращает внимание ученика на то, что сегодня звук у него неопертый, неправильный. Из сопоставления этих указаний ученик делает вывод о том, что называется опертым звуком, а что неопертым и какие певческие ощущения их сопровождают.

Постепенно термин «опертый звук», «опора» становится синонимом правильно поставленного певческого звука, а неопертый звук — синонимом неверно сформированного голоса.

Следовательно, под чувством опоры голоса следует понимать своеобразное ощущение, сопровождающее правильное опертое певческое голосообразование. Опора — это особая, правильная координация в работе голосового аппарата, рождающая опертый звук. Чувство опоры — субъективное ощущение и поэтому ощущается различными певцами по-разному. Одни считают, что это — своеобразное ощущение как бы столба воздуха, поддерживаемого снизу мышцами живота и упирающегося в нёбный свод. У большинства певцов хорошо поставленный голос сопровождается именно такими ощущениями.

Многие же понимают под чувством опоры лишь определенную степень напряжения выдыхательной мускулатуры, подающую нужное воздушное давление голосовым связкам. Третьи опору ощущают как степень сопротивления голосовых связок подсвязочному давлению, т. е. ощущают ее на уровне гортани. Для них опора — это торможение голосовыми связками дыхательной струи. Наконец, есть и такие, которые понимают под опорой ощущение упора звука в передние зубы или нёбный свод. Это ощущение упора и создает им удобство и стабильность певческого голосообразования.

В связи с таким разнообразием ощущения опоры появились различные термины и различное понимание этого явления певцами. Некоторые говорят об опоре звука, отделяя это понятие от опоры дыхания. Другие считают, что эти понятия разделять нельзя: звук должен опираться на дыхание, т. е. опертый звук

и опертое дыхание неразделимое целое. Третьи говорят об упоре звука в нёбный свод, отделяя это ощущение от ощущения опоры звука на дыхание. Так возникли термины: акустическая опора звука, дыхательная опора, звуковая опора и т. д.

Такое разнообразие ощущения опоры певцами объясняется прежде всего неодинаковостью путей контроля за звукообразованием, которым пользуются различные певцы. Как мы уже указывали, при воспитании голоса происходит развитие тех или иных ощущений, обратных связей, по которым певец контролирует процесс голосообразования. Эти обратные связи многочисленны и разнообразны, и все они принимают участие в контроле за певческой функцией, являясь базой для развития нужных рефлексов. Однако осознаются и тонко дифференцируются только те ощущения, на которые в процессе воспитания голоса постоянно обращается внимание. В той или иной школе ведущими, основными могут быть различные ощущения.

В этом отношении школы воспитания голоса можно подразделить на типы. Есть школы развития голоса по методу дыхательных ощущений, есть — по типу гортанных, и есть — по типу резонаторных ощущений. У певца развиваются в основном те ощущения, к анализу которых его приучает педагог. Естественно, что и ощущение опоры получает благодаря этому у разных педагогов — разную интерпретацию. Чаще всего у тех, кто привык анализировать дыхательные ощущения, чувство опоры связывается в основном с дыхательными явлениями, со степенью напряжения дыхательных мышц, силой подсвязочного давления, силой прохождения воздушной струи через голосовой затвор и т. п.

У тех педагогов, которые воспитывают голос певца, ориентируясь в основном на резонаторные ощущения, чувство опоры обычно принимает характер акустический, т. е. связывается с упором звука в нёбный свод, с попаданием его в резонатор и т. п. У тех, кто привык дифференцировать гортанные ощущения, чувство опоры связывается с гортанью. Она воспринимается как степень сопротивления голосовых связок подсвязочному давлению. Для большинства певцов это ощущение опоры связано не с одним каким-нибудь ощущением, а с их комплексом.

Чувство опоры, как и чувство звука, принадлежит к классу сложных ощущений. Сложные ощущения возникают в процессе деятельности и представляют собою своеобразное сочетание простых ощущений. Так и в чувстве опоры звука, возникающем только у людей, обладающих поставленным певческим или речевым голосом, своеобразно сочетаются многие простые ощущения. В чувство опоры звука входят: чувство поднятого подсвязочного давления, чувство напряженных дыхательных и гортанных мышц и вибрационные ощущения.

Своеобразно сочетаясь у каждого певца, они создают всегда индивидуальное чувство опоры, поэтому певцы, как правило, неодинаково чувствуют опору. Бессмысленно искать разные типы опоры, выделять отдельно «упор» звука, чувство столба воздуха в груди и т. п. Все это многообразие «опор» может быть охвачено одной формулировкой, действительно отражающей сущность ощущения опоры звука.

Под чувством опоры звука в пении понимается сложное ощущение, сопровождающее правильное, опертое певческое голосообразование (смешанное, прикрытое, опертое звучание голоса).

Опертое звукообразование

Как мы уже писали, чувство опоры сопутствует легкости работы гортани, неутомляемости голоса при энергичном включении в работу дыхательных мышц и поднятии подсвязочного давления. Напряжение как бы переводится с голосовых связок на дыхательную систему. При потере чувства опоры — звук сейчас же ощущается в гортани, он, как говорят, «садится на связки».

К разгадке этого важного явления привлекались различные объяснения.

Обычно явление опоры рассматривалось с точки зрения закона Дюшена о действии антагонистических мышц. Согласно этому закону, всякое сложное движение предполагает напряжение одних мышц при постепенном расслаблении других. Расслабляющиеся мышцы постепенно уступают сокращающимся, что делает движение плавным и хорошо регулируемым. В дыхании мышцы вдоха и выдоха также взаимодействуют друг с другом, что делает выдох плавным и координированным. Расслабление диафрагмы наступает весьма постепенно, поддаваясь давлению напрягающихся выдыхательных мышц, что создает ощущение прочности, опертости дыхания. Оно не улетучивается под давлением выдыхателей, а сдерживается мышцами вдоха, тормозящими выдох. Такой сдержанный мышцами вдоха выдох создает ощущение напряжения выдыхательной мускулатуры и ощущение столба воздуха, как бы опирающегося на диафрагму. При этом голосовые связки работают в наилучшем режиме, так как сдерживание (торможение) выдоха падает не только на них, но и на вдыхательную мускулатуру — в частности, на диафрагму.

Л. Д. Работнов, а вслед за ним Д. Л. Аспелунд, рассматривают ощущение опоры как рефлекторно согласованную работу голосовых мышц и гладкой мускулатуры бронхов. По их мнению, если в процесс выдоха не

вмешивается поперечнополосатая произвольная скелетная мускулатура, то голосообразование совершается с минимальными усилиями со стороны голосовых связок и с максимальным акустическим эффектом. Задача певца состоит в том, чтобы удержать вдыхательную установку, затормозить во вдыхательной фазе произвольную мускулатуру и дать этим самым появиться действию гладких мышц бронхиального дерева. По мнению Л. Д. Работнова, торможение произвольной мускулатуры вызывает активизацию гладких мышц бронхов. Автоматизм работы связок и гладких мышц дает чувство опоры. Мы предлагаем для объяснения опоры другую акустическую концепцию.

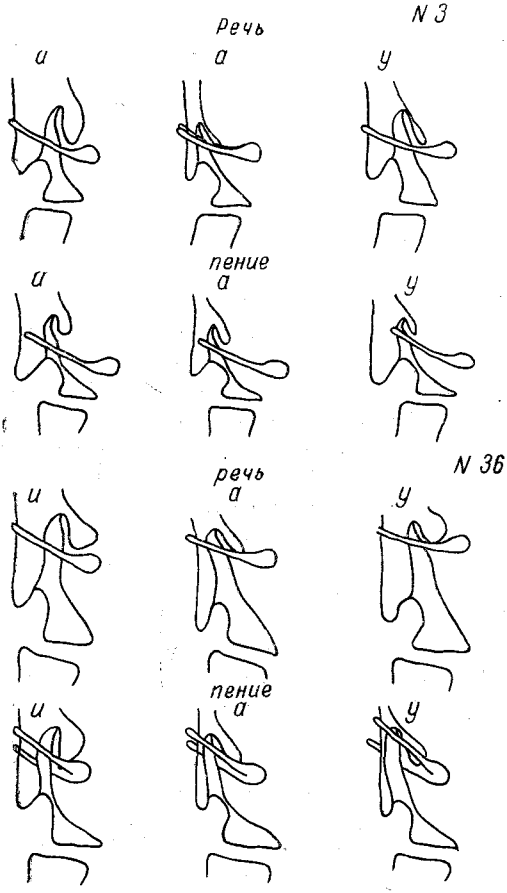


Рис. 85. Изменение надсвязочной полости гортани при переходе от речи к пению на разных гласных. Верхние две строчки — у сопрано (№ 3), нижние — у баритона (№ 36). Видна унификация надсвязочной полости гортани в пении на всех гласных и суженный вход в гортань.

На нашем рентгенологическом материале мы могли убедиться, что ощущению опертости звука всегда сопутствует сильное сокращение гортанного сфинктера на уровне входа в гортань. Надсвязочная полость гортани всегда оказывалась отделенной ярко выраженным сужением от полости глотки. Это сужение пропадало, сменяясь расширением входа в гортань, только при переходе на неопертое piano. При хорошо опертом piano оно было выражено в той же степени, как и на forte.

В речи певца, когда звук не носил опертого характера, это сужение в большинстве случаев не сохранялось. У певцов с хорошо опертым речевым звуком это сужение опять-таки присутствовало.

Как мы уже знаем, сужение входа в гортань, ограничивая надсвязочную полость гортани от глотки, создает в ней как бы предрупорную камеру, в которой родится дополнительное сопротивление. Действуя в направлении обратном подсвязочному давлению, сопротивление, развивающееся в надсвязочной полости гортани и в вышележащих полостях глотки и рта (импеданс), может при определенных соотношениях сил почти полностью брать на себя сопротивление проходящему через голосовую щель воздуху и тем самым снимать нагрузку с голосовых связок. При правильно подобранных условиях со стороны дыхания и со стороны сопротивления надставной трубки, значительная часть которого образуется в надсвязочной полости гортани, голосовые связки могут совершать свою колебательную работу с легкостью, без большой затраты энергии на борьбу с подсвязочным давлением.

Следовательно, чтобы найти легкость в голосообразовании, неутомляемость голосовых мышц, надо найти верную координацию между силой подсвязочного и силой надсвязочного давления. Последнее связано в значительной мере с организацией гортанного сфинктера. Надо найти в нем такую координацию, чтобы вход в гортань был сужен, а голосовые связки работали свободно и непринужденно.

Вход в гортань замыкается при ряде физиологических актов: при кряхтении, натуживании, задержке дыхания, поднятии тяжестей. Мы думаем, что не случайно этими же приемами пользуются многие педагоги, желая натолкнуть своих учеников на ощущение опоры звука.

Как известно, в развитии голоса у большинства певцов наступает яркий, запоминающийся момент, когда голос вдруг начинает звучать легко, ярко и свободно, наряду с явным уменьшением усилий, нужных для его образования. Часто говорят, что у молодого певца с невыраженными певческими данными, которого называли безголосым, вдруг «прорезывается голос», звучащий вполне профессионально. Субъективно этот переход от «безголосья» к профессиональному голосу характеризуется проявлением чувства опоры, ощущением «столба воздуха, на который опираются работающие голосовые связки», ощущением прочности, устойчивости голосообразования и вместе с тем облегчением работы гортани. Усилия с гортани как бы перекладываются на дыхательные мышцы, вызывая чувство опоры дыхания.

Объективно этот момент следует связывать с нахождением верной координации в работе гортанного сфинкера и дыхания, при которой надсвязочное и подсвязочное давление приходят в наилучшие взаимоотношения, снимая с голосовых мышц часть их усилий по «борьбе» с проходящей струей дыхания. В этих условиях голосовые мышцы могут проявить максимум своих физиологических способностей в смысле диапазона, выдержи-

вания тесситуры, силы голоса, изменений его тембра, большей общей выносливости.

С потерей этой верной координации следует связывать столь же резкую деградацию вокальных данных, иногда наблюдаемую как в процессе обучения, так и у профессиональных певцов. Певец довольно быстро может начать терять свои вокальные качества. Бывает, что такая трагическая ситуация наступает в расцвете творческой деятельности выдающихся певцов. Прекрасные артисты сходят со сцены преждевременно, некоторые успев создать себе имя, другие промелькнув как яркая, но быстро потухшая звезда.

В таких случаях говорят, что певец «потерял голос». Собственно, голос не может быть потерян (если в голосовом аппарате нет болезни, грубо нарушающей голосообразование). Большинство певцов, сойдя со сцены «вследствие потери голоса», свободно говорят, т. е. имеют ненарушенную речь, и могут достаточно хорошо петь. Теряется собственно не голос, а возможности профессионального пения. Появляются различного рода дефекты в голосе, делающие его непрофессиональным: невозможность чисто интонировать, появление качки в голосе (нарушение вибрато), сокращение диапазона, обычно за счет невозможности брать верхние звуки, быстрая утомляемость, изменение тембра в сторону «зажатости» звука или, наоборот, потери металличности и т. п.

Потеря профессиональных качеств голоса всегда в той или иной мере связана с изменением, нарушением чувства опоры звука. Во многих случаях деградация голоса прямо связывается певцом с потерей чувства опоры. Звук перестает опираться, и профессиональные вокальные качества голоса исчезают вместе с исчезновением чувства опоры. В других случаях к прежнему ощущению опоры начинают добавляться новые ощущения — оно видоизменяется соответственно новым качествам, которые появились в звуке: переопертость, недоопертость, горловое звучание и т. п. Потеря профессиональных качеств голоса всегда связана с изменением чувства опертости.

Предлагаемая нами концепция чувства опоры и физиологический механизм ее осуществления позволяют понять причину тех резких изменений вокальных возможностей голосового аппарата, которые наблюдаются у некоторых певцов. Профессиональный голос всегда характеризуется резким сужением входа в гортань во время пения.

Среди исследованных нами певцов, окончивших консерватории, но не сумевших приобрести вокального профессионализма, у всех имелось или недостаточно выраженное сужение входа в гортань или его полное зияние. Эти певцы либо не смогли найти нужной координации в работе гортанного сфинктера, либо в силу анатомических причин у данного человека это сужение не образуется так просто, как у других. Рис. 86.

Надо сказать, что у некоторых индивидуумов это сужение существует от природы, даже при покое и речи. Так, например, мы нашли его даже в покое у двух лирико-драматических теноров, которые исполняли ведущие партии в московских оперных театрах, не пройдя курса консерваторского обучения. Их гортань от природы была настолько удачно построена и организована для пения, что не требовала никаких специальных

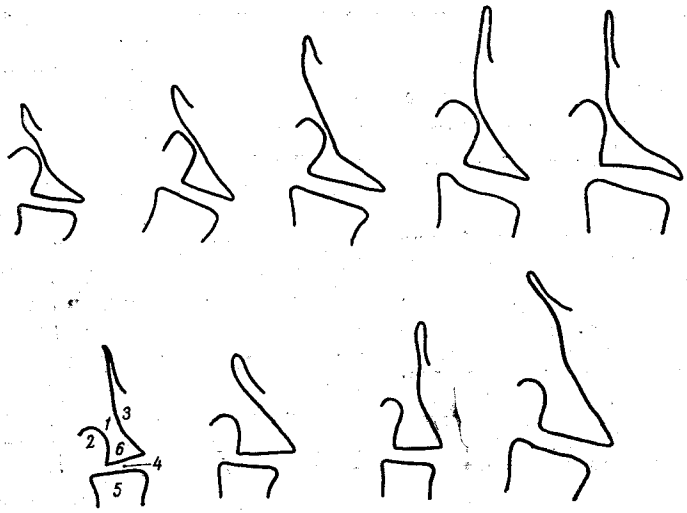


Рис. 86. Форма надсвязочной полости в пении у профессиональных голосов (верхняя строчка) и у непрофессиональных голосов (нижняя строчка). Видно, что у непрофессиональных голосов вход в гортань широк. 1 — вход в гортань, 2 — черпаловидные хрящи, 3 — надгортанник, 4 — голосовые связки, 5 — трахея, 6 — надсвязочная полость.

приспособлений для перехода от покоя к речи или пению. Голоса этих певцов в речи и пении отличались завидной неутомимостью.

Для большинства поющих переход от покоя или от речи к пению связан с поисками специального приспособления гортани и сужением входа в нее. Механизм, которым осуществляется сужение входа в гортань при использовании в пении повышенного или пониженного положения гортани, — разный. Конечно, и в том и в другом случае в достижении суженного входа в гортань участвует кольцевая мускулатура области входа в гортань, т. е. часть гортанного сфинктера. Однако в этом сужении принимают деятельное участие окружающие вход в гортань органы: корень языка, надгортанник, подъязычная кость.

Приемы, наталкивающие на опертое голосообразование

Для того чтобы включить в работу круговую мускулатуру сфинктера в области входа в гортань, употребляются ряд приемов. В настоящее время считается общепринятой — задержка дыхания перед началом звука. Эта задержка осуществляется легким замыканием сфинктера перед началом звука. Твердая атака — также связана с замыканием сфинктера до начала звука и с поднятием давления над голосовыми связками. Более активны и более грубы по своему действию приемы, связанные с ощущением натуживания или кряхтения, употребляемые некоторыми педагогами с целью натолкнуть ученика на ощущение опоры. При этих приемах, если их неумело употреблять, можно чрезмерно включить в работу не только замыкающую мускулатуру области входа в гортань, но и в области самих голосовых связок, т. е. нарушить основное условие хорошего певческого голосообразования — наиболее свободную и легкую работу голосовых мышц. Эти приемы надо употреблять осторожно и умело, как временную меру, ведущую к сильному включению в работу гортанного сфинктера. Во всех случаях, связанных с употреблением различных приемов, — слуховой контроль опытного вокального уха педагога над качеством звука является главным критерием их целесообразности.



Рис. 87. Схематический вид входа в гортань при твердой атаке и натуживании по исследованию Л. Эйкмана. Как видно, при этом черпаловидные хрящи и надгортанник сближаются и вход в гортань — узок. Положение аналогичное при блестящем светлом голосе в грудном регистре (см. рис. 68).

Гиперболическим, но действующим в том же направлении активного включения в работу гортанного сфинктера, является прием поднятия тяжестей во время пения. Этот прием, служащий часто мишенью насмешек над вокальной педагогикой, надо думать также возник из практики пения. Вероятно у некоторых певцов при пении возникали настолько большие усилия со стороны мышц дыхания, что они уподоблялись напряжению этих мышц при поднятии тяжестей. Каждый прием, который употребляется в вокальной педагогике, как правило, приходит из практики, т. е. кому-то в каких-то конкретных обстоятельствах он принес пользу. Однако такой прием, как поднятие тяжестей, хотя может быть понят и объяснен, вряд ли следует кому-либо рекомендовать. Он нецелесообразен, гиперболичен по своему характеру. Даже сильные напряжения мышц при пении у опытных певцов — результат длительной тренировки и укрепления голосового аппарата.

Как мы уже указывали выше, в сужении входа в гортань принимают участие надгортанник, подъязычная кость и корень языка. Однако включены они в работу по-разному, в зависимости от приспособления гортани, которым пользуется в пении тот или иной певец. При поднятой гортани сужение входа в гортань осуществляется при ином взаимодействии этих органов по сравнению с пониженнным ее положением. Нам приходится остановиться на этом моменте потому, что это связано с анализом целесообразности употребления некоторых приемов, применяемых в вокальной педагогике.

При пользовании приподнятой гортанью в пении гортань совершает как бы часть того движения, которое бывает при глотании. Подъязычная кость сильно смещается вперед и как бы надевается своей подковой на поднимающуюся гортань. Надгортанник наклоняется назад над входом в гортань, прикрывая его сверху и спереди, а корень языка всегда лежит на надгортаннике, очевидно активно участвуя в его наклоне и прижатии ко входу в гортань. Таким образом, при поднятии гортани язык обычно активно участвует в осуществлениии сужения. Поэтому поиски положения пения на гласном *а* с уложенным языком при пользовании повышенным положением гортани может иметь смысл (у большинства сопрано, некоторых меццо-сопрано и теноров).

Укладывание языка в форме ложечки ведет к опусканию его корня, который, лежа на язычной поверхности надгортанника, участвует в сужении входа в гортань. Затем найденное на гласном *а* приспособление корня языка и надгортанника стараются перенести на другие гласные, при которых спинка и кончик языка занимают иное положение, соответственно произносимому гласному (см. рис. 49).

Этот же прием укладывания языка для певцов, пользующихся опусканием гортани в пении, как правило, не может принести пользы, так как сужение входа в гортань здесь происходит без участия корня языка, который в этом случае никогда не прилежит к надгортаннику и совершенно свободно смотрит в глоточную полость (см., например, рис. 49 и 73). При опускании гортани подъязычная кость также смещается вниз. Кроме того, она наклоняется вперед, так что тело ее оказывается значительно ниже рожек. Тело подъязычной кости сближается со щитовидным хрящом и через жировое тело гортани выгибает надгортанник, прижимая его центральную часть ко входу в гортань. В этом случае надгортанник в пении обычно имеет изогнутую под углом форму со свободной частью, направленной прямо вверх.

Корень языка в этом процессе не играет никакой роли, не связан с надгортанником и обычно подан вперед, что помогает образованию в нижней части глотки значительного воздушного пространства, особенно на прикрыто звучащих нотах. В этом

случае попытки укладки языка не могут привести к сужению входа в гортань и заниматься этим приемом — бесцельно.

При пользовании в пении опущенной гортанью само это опускание, сделанное в той степени, в какой это необходимо, в силу описанного выше механизма, ведет к сужению входа в гортань прогибающимся надгортанником. Поэтому за низким положением гортани так тщательно следят многие басы и баритоны. Стоит недостаточно опустить гортань, и вход в нее приоткроется — нарушение импеданса, и «звук сядет на связки».

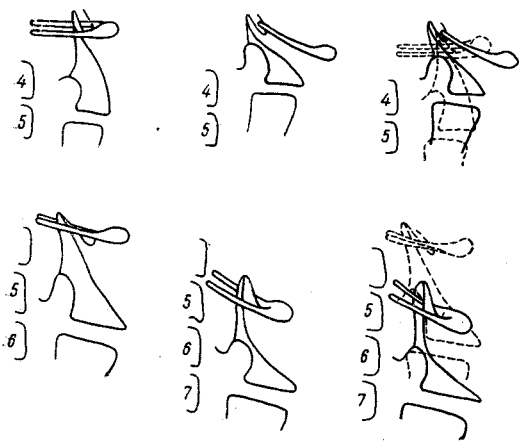


Рис. 88. Механизм сужения входа в гортань при пользовании высоким положением гортани в пении (наверху) и при низком положении гортани в пении (внизу). Левый рисунок — положение при покойном дыхании, в середине — при пении, справа оба рисунка наложены друг на друга для того, чтобы видеть смещение органов. При пении на повышенной гортани подъязычная кость смещается вперед и корень языка ложится на надгортанник прижимая его к входу в гортань. При пении на пониженной гортани тело подъязычной кости, опускаясь, прогибает надгортанник и сближает его с верхушками черпаловидных хрящей. Язык в этом случае свободен и не участвует в сужении входа в гортань.

В механизме опоры лежат явления акустического и аэродинамического характера. Ощущения, которые при этом возникают, создают особое, сложное чувство опоры звука. Это ощущение, сопровождающее верное, «опертое» голосообразование, расстраивается не только потому, что нарушен сам физиологический механизм голосообразования, но и потому, что нет привычных ощущений. Становится трудно петь подобно тому, как трудно петь в заглушенной комнате без привычного звукового ответа или без привычных резонаторных ощущений вследствие острого насморочного состояния. Опора принимает условнорефлекторный характер. При хорошем чувстве опоры даже измененный болезненным состоянием голосовой аппарат часто позволяет успешно петь.

Заключение

Под чувством опоры следует понимать сложное ощущение, сопровождающее правильное голосообразование, называемое также опертым в силу его устойчивости, определенности. Субъ-

ективно оно может ощущаться певцами по-разному, но для окружающих голос будет иметь при этом в равной мере опертый характер. Чувство опоры развивается в процессе освоения верного голосообразования. В начале занятий пением оно, как правило, у ученика отсутствует. По мере работы над звуком оно начинает постепенно появляться, а когда звукообразование становится правильным и устойчивым, чувство опоры оформляется в четкое специфическое для данного певца ощущение. Ряд приемов, способствующих нахождению верной координации в голосовом аппарате и связанных с подъемом давления воздуха под связками, способен натолкнуть ученика на это чувство. Чувство опоры является важным спутником певца во время пения, создавая ощущение уверенности и удобства звукообразования. Надо стремиться к нахождению и укреплению этого чувства у ученика.

Глава четвертая

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ С УЧЕНИКОМ

1. ЗАДАЧИ ПЕРВОГО ПЕРИОДА ЗАНЯТИЙ

Знакомство с учеником

Чаще всего встреча с новым учеником впервые происходит при прослушивании на приемных экзаменах в то или иное учебное заведение.

Приемная комиссия проверяет и оценивает не только формально вокальные данные: красоту, силу, диапазон, ровность голоса, но музыкальность и уровень музыкальной подготовки, эмоциональность, воздействительность голоса певца, его слово, общую культуру исполнения, чувство стиля, внешние данные и внешнюю выразительность, артистичность. Вопрос приема всегда решает комплекс данных. Сочетание их в каждом индивидууме — неповторимо. Для достижения больших высот в искусстве нужно иметь весь необходимый для этого многогранный комплекс данных, что связывается нами с понятием талантливости. Таким своеобразным сочетанием необходимых способностей — талантливостью — обладали такие замечательные певцы, как Осип Петров, Ф. Стравинский, Ф. *Шаляпин и другие.*

Однако чаще всего в комплексе поступающего есть много недостающих качеств, и комиссии приходится надеяться на их развитие в процессе занятий. При отличных вокальных данных, но малой музыкальности — рассчитывают на развитие последней. Если великолепен весь комплекс, но есть существенные недостатки в голосе, — надеются, что за период учебы удастся ликвидировать эти дефекты. При приеме комиссия всегда учитывает возможность выработки у ученика всех необходимых качеств.

Как правило, опыт педагогов приемной комиссии подсказывает им правильные решения, однако, не всегда можно в условиях экзамена составить себе верное представление об ученике.

Есть ученики, которые в условиях экзамена теряют много положительных качеств как в отношении голоса, так и смысле музыкально-артистических данных. Мы уже писали, что по закону индукции сильный раздражитель — публика, комиссия — у

некоторых учеников вызывает такое торможение деятельности остальных отделов мозга, что они могут не показать многих важных вокальных и исполнительских качеств. Как говорят, ученик «растерялся», «не успел собраться на эстраде», «потерял дыхание», «пел неопертым звуком» и т. п. Живой, выразительный, эмоциональный в классе, на эстраде он оказывается невыразительным, скованным, малоэмоциональным. Забывание слов, неверные вступления, расхождения с концертмейстером, детонация голоса и другие дефекты, проявляющиеся на экзаменах, вовсе не присущие данному ученику вообще, являются следствием его волнения на эстраде.

Это качество, отрицательное в смысле профессионализма, однако, у подавляющего числа исполнителей постепенно проходит, если привычка к выступлениям развивается постепенно и педагог умеет устранять травмирующие моменты. У некоторых же это трудно изживается и в ряде случаев делает непрофессиональными даже певцов с хорошими данными.

Другие поступающие могут произвести самое лучшее впечатление, хотя в действительности обладают рядом существенных недостатков. Условия экзамена влияют на таких учеников мобилизующе. У них раздражитель вызывает усиление деятельности коры, поднимает ее тонус и то, что не удавалось в классе, начинает хорошо выходить на эстраде. Поэтому вступительные экзамены, хотя и проводятся обычно в несколько туров, — не всегда могут дать истинную картину данных ученика, что приводит к неверным оценкам. Общеизвестен случай неправильной оценки замечательного таланта А. Неждановой крупнейшим певцом и педагогом, профессором Санкт-Петербургской консерватории И. П. Прянишниковым, отказавшим ей в приеме ввиду недостаточности голосовых данных. Неверно были оценены при поступлении в театральное училище таланты И. М. Москвина, О. Л. Книппер-Чеховой, Н. П. Хмелева и многих других, впоследствии выдающихся артистов. Часто только длительное общение с учеником способно выявить весь его природный комплекс данных.

Одной из первоочередных задач педагога при знакомстве с новым учеником является выяснение действительного положения, собственная оценка его возможностей и данных.

Эта проверка должна быть возможно более глубокой, всесторонней и скорой, для того чтобы сразу предупредить учебное заведение и ученика, если правильность решения приемной комиссии подвергается серьезному сомнению. При достаточно веских причинах, говорящих о нецелесообразности обучения, следует сразу же поставить в известность руководство учебного заведения и объяснить ученику неразумность выбора неподходящей для него профессии.

В связи с этой задачей педагога стоит и построение

первых уроков с новым учеником. Прежде всего следует отметить желательность более интимной обстановки первых встреч в классе. Присутствие учеников и другие отвлекающие внимание обстоятельства мешают нужному контакту, который делает возможным составление ясного представления о всем комплексе качеств, характеризующих нового ученика.

Первое знакомство лучше вести в форме непринужденной беседы, не приступая сразу к пению. Во время беседы ученик успеет успокоиться, почувствовать внимание и доброжелательность педагога, что поможет ему в пении лучше показать свои возможности.

В беседе с учеником важно узнать его музыкально-биографические данные, познакомиться с его общекультурным уровнем, постараться подметить особенности характера и других психических свойств. Особенно большое значение для оценки данных имеют музыкально-биографические сведения. Если, например, при последующем пении ученик покажет плохие музыкальные способности, плохое владение ритмом, фальшивое интонирование, плохую музыкальную память, то реакция педагога на это будет совершенно различна в зависимости от того, какую музыкальную подготовку ученик успел получить до прихода в класс. Если он несколько лет уже учился пению или игре на каком-нибудь инструменте, слышал много музыки, — значит его музыкальные данные действительно плохи. Однако если ученик до этого никогда не учился музыке и имел к ней в жизни весьма малое отношение, то весьма вероятно, что его музыкальные способности еще просто неразвиты и есть перспектива их раскрытия. Наблюдаются, например, случаи, когда начинающий ученик не может повторить мелодии (упражнения), которую ему играет педагог. Однако объясняется это не плохой музыкальностью, а отсутствием привычки к фортепианному звучанию. Этот же ученик при показе того же упражнения голосом или на скрипке — легко и безошибочно его выполняет. Чаще всего это бывает у учеников, приехавших из отдаленных, глухих сел, аулов, кишлаков.

Это относится не только к оценке музыкальных способностей, но и к оценке всех других данных ученика, в частности к вокальным способностям. Красивый, большой, свободный голос может быть как результатом длительного правильного развития у индивидуума со скромными профессиональными задатками, так и просто природным качеством, данным человеку в силу особенностей его конституции. В первом случае мы можем иметь дело с певцом, почти полностью исчерпавшим приспособительные возможности своего голосового аппарата,— во втором с еще не тронутым голосом.

Музыкально-биографические сведения, из которых мы узнаем: были ли у ученика в роду певцы, что он слышал в детстве, каково было его последующее музыкальное окружение, когда

появился голос, — и как он развивался и т. п., сразу верно ориентируют педагога в оценке тех вокальных и музыкальных качеств, которые придется услышать у данного ученика.

В беседе необходимо коснуться вопроса о том, какие мотивы привели его учиться петь, рассказать о сложности избранной им профессии. Среди некоторой части малоосведомленной и недостаточно культурной молодежи бытует мнение, что сделаться певцом, артистом — несложное дело, и эта профессия кажется им легкой, несущей одни удовольствия, успех, известность. Некоторые идут учиться только потому, что у них обнаружен (чаще всего в самодеятельности) незаурядный голос, и первые успехи они уже приняли за близость к цели.

Необходимо им растолковать, что певческая профессия чрезвычайно сложна, показать на примерах, как трудно обрести все, чем должен обладать профессиональный певец, как редко удается певцу выйти в первые ряды исполнителей, как много молодых певцов остается на втором положении, оседают в хорах и ансамблях, идут на преподавательскую работу или вовсе оказываются за бортом вокального искусства. Надо, чтобы ученик сразу осознал, что кроме голоса и способностей, искусство требует подчинения всей жизни этой задаче, требует жертвенного отношения, беззаветной преданности делу, огромной работоспособности, целеустремленности, воли. Часто хороший голос и музыкальность не сочетаются с необходимым комплексом психологических качеств, или наоборот, кто имеет ярко выраженную волю, целеустремленность и исполнительскую одаренность, наделен малыми вокальными средствами. Для певца же надо обязательно обладать всем комплексом, и это каждому ученику важно понять с первых же шагов, чтобы знать то, что ему недостает в его натуре, что следует развивать.

Важно сказать молодому певцу, что формальное окончание учебного заведения еще не гарантирует ему места в искусстве. Можно в искусстве занять выдающееся место, не пройдя курс профессионального обучения в учебном заведении и, наоборот, окончив его, остаться вне профессиональной исполнительской работы. Весьма убедительны в этом отношении рассказы из практики, анализ пути формирования молодых певцов, причины удачного и неполноценного развития их таланта.

Следует поделиться наблюдениями над развитием своего голоса, рассказать о своем личном творческом пути, осветить специфику певческой исполнительской деятельности, реальную обстановку педагогической работы с молодыми певцами и особенности этой работы. Привести примеры удачного развития певческого таланта исходя из своей практики, внушить доверие к правильности своего метода работы.

Естественно, что этот примерный круг вопросов не укладывается в одну первую встречу с учеником, а занимает несколько первых уроков, в которых беседу следует сочетать с вокальными занятиями.

Переходя к вокальным занятиям, надо постараться создать наиболее благоприятную творческую обстановку, заставить ученика зажить чувствами исполняемого произведения. Поэтому небрежный, бестемпераментный, формальный аккомпанемент здесь особенно недопустим. Следует попросить ученика исполнить те произведения, которые он пел раньше, и в той манере исполнения и звукообразования, к которой он привык. Только такое исполнение может выявить достаточно убедительно вокально-исполнительские возможности ученика. В привычной для него манере пения, может быть далекой от общепринятой, ученик покажет присущую ему музыкальность и выразительное слово, эмоциональность, убедительность исполнения и другие важнейшие качества. При желании ученика предварительно распеться надо давать ему те упражнения, которые он привык петь, не вмешиваясь в качество звукообразования и звуковедения, даже если оно совершенно расходится с представлениями педагога. Важно, чтобы на первых уроках новый ученик полностью сохранил свои старые навыки, старые привычки, выработанный стиль исполнения. Педагог же должен занять позицию полного невмешательства и внимательно, последовательно анализировать как особенности техники звукообразования и звуковедения, так и музыкально-исполнительского дарования ученика.

Если с первых же шагов занятий — при распевании или пении вокализов и старых произведений — сразу начать делать замечания по технике голосообразования или исполнению, ученик будет быстро выбит из привычных ощущений, представлений, понятий и не сумеет показать тех положительных качеств своей одаренности, которые ему присущи. Не будет никакой беды, если воздействие педагога на ученика задержится на несколько уроков. Гораздо хуже, если педагог из первых уроков не сумеет извлечь правильных суждений об особенностях голоса, музыкальности и исполнительских данных своего ученика. Основной задачей первых уроков является не только оценка данных ученика с точки зрения проверки правильности решения приемной комиссии, но и с точки зрения плана дальнейшей работы с ним.

Немаловажным для дальнейшей работы является контакт, установление атмосферы взаимного доверия, необходимых для успешного педагогического воздействия. Не секрет, что полноценные занятия возможны тогда, когда между учеником и педагогом возникают необходимые деловые и человеческие отношения. Слишком много души надо вложить в это дело, чтобы можно было ограничиться лишь формальными занятиями. Как

правило, педагог является не только человеком, обучающим ученика профессиональным навыкам, но и его духовным руководителем в искусстве и жизни.

Если педагог считает, что ученик соответствует тому уровню данных, которые надо иметь, чтобы заниматься в учебном заведении данного профиля, не имеет возражений против работы с ним в своем классе, то ему надлежит составить себе, хотя бы в уме, план занятий. Как правило, ученик имеет не один недостаток, а большое число дефектов, подлежащих исправлению, и множество качеств, которые надо развивать. Каждый педагог имеет свое певческое кредо, и, разумеется, степень важности того или иного недостатка будет оцениваться неодинаково различными педагогами. Все же некоторые недостатки будут ощущаться особенно сильно, а другие менее.

Если поставить вопрос, с чего надо начинать занятия — с дыхания, с работы гортани или с укладки языка, то правильным был бы ответ — с того недостатка, который мешает хорошему голосообразованию в наибольшей степени. Этот кардинальный недостаток и должен быть первым взят в работу. На борьбе с ним должно быть сосредоточено все внимание педагога и ученика, при этом, естественно, приходится какое-то время мириться с другими недостатками, оставлять их исправление на более поздние этапы.

Если загрузить внимание ученика сразу многими замечаниями, то фактически он не исправит ни одного недостатка. Последовательность, в какой будут исправляться те или иные недостатки и в какой намечается развитие тех или иных недостающих качеств, и составляет план работы с учеником. План (хорошо, если он фиксирован на бумаге, что всегда точнее выражает мысли) определяет характер упражнений, вокализов, произведений, которые следует давать ученику.

Уроки с начинающими

В занятиях с начинающими учиться пению, вне зависимости от качества голоса, каким обладает ученик, и метода, которым пользуется педагог, следует выполнять некоторые общепризнанные правила, проверенные практикой.

Уроки с начинающими не должны быть длительными по времени, не превышать 20—25 минут с перерывами между упражнениями. Это объясняется не только тем, что не имеющий еще выносливости голосовой аппарат быстро устает и не может точно осуществить предложенных ему вокально-технических задач, но и тем, что в пении мы имеем дело со сложной координацией многочисленных органов, что требует большого напряжения внимания. Не будет ошибкой сказать, что у певца во время занятий утомляется прежде всего нервная

система, а не мышцы как таковые. Когда певцу педагоги говорят: «достаточно, вы уже устали», а ученик отвечает, что он совсем не устал, что ему только теперь бы и начать петь — это и есть необходимая норма занятий. Если усталость заметил уже и сам ученик — значит, нагрузка была чрезмерной. Обычно педагог судит об усталости ученика по едва заметным изменениям в тембре, а вернее, по точности выполнения предложенного задания. Если задание выполняется недостаточно точно — то нервная система уже утомлена и продолжать занятия не имеет смысла, так как в утомленном состоянии рефлексы будут устанавливаться очень плохо. Занятия не достигнут цели.

Как мы помним, наилучшими условиями для образования рефлекторной связи является многократность и ежедневность повторения нужных сочетаний при неутомленной, разгруженной от других мыслей, забот нервной системе. Поэтому ежедневность и относительная кратковременность занятий, преимущественно в утренние часы, когда ученик не устал, создает оптимальные условия для усвоения материала. Это правило знали еще в XVII веке старые итальянские педагоги, рекомендовавшие ежедневные занятия 2 раза в день по 15—20 минут с учениками, начинающими учиться петь.

Первое время всегда лучшее недоиспользовать полагающиеся 45 минут урока или сделать несколько перерывов для отдыха ученика. Такое распределение занятий всегда бывает более рационально, хотя начинающий ученик часто возражает, думая, что чем больше он поет, — тем скорее научится. Осторожность в смысле нагрузки должна быть всегда соблюдена.

Об этом правиле должны знать и сами ученики, в большинстве случаев стремящиеся петь много и расчитывающие этим скорее достигнуть цели. Самостоятельные занятия учеников следует категорически запретить на достаточно долгое время, пока у педагога не появится уверенность, что без его наблюдения ученик будет петь, сохраняя выработанные им навыки, а не разрушая их иной манерой голосообразования.

Начинать работу над голосом во всех случаях надо с центрального участка диапазона, отталкиваясь от наиболее удачно звучащих нот. Иногда это будут более высокие ноты, иногда наоборот, — более низкие, но всегда относящиеся к центральному отрезку диапазона. Предельных верхних и нижних нот следует избегать даже в том случае, когда они имеются в наличии. Крайние ноты всегда требуют определенного напряжения, так как относятся к пределам физиологических возможностей голосового аппарата данного ученика. Всякие предельные напряжения допустимы только тогда, когда окрепла и верно сформировалась основная часть диапазона. Если предельные звуки давать на раннем этапе развития, то легко включаются дополнительные усилия, ненужные мышцы, кото-

рыми ученик старается себе помочь. Это может привести к разрушению естественно правильной координации. Развитие голоса надо начинать с таких упражнений, которые не захватывают переходных нот, т. е. у мужчин — в грудном регистре, а у женщин — на центре.

Именно в этом участке голоса находятся так называемые примарные тоны, на которых легче всего находятся естественное ненапряженное звучание каждого голоса. Под примарными (первичными) тонами понимаются тоны, «без всякого усилия берущиеся», по выражению Глинки. Это тоны, наиболее легкие и звучащие свободно, естественно, ненапряженно, обычно находятся в средине полного диапазона данного типа голоса. От этих наиболее естественно для каждого голоса звучащих нот и следует начинать отталкиваться в развитии и формировании голоса.

Большую роль в выявлении примарных тонов и естественного тембра голоса вообще играет гласный звук, который наиболее удобен ученику. Всегда следует попробовать различные гласные, выбрать для работы тот, на котором голос лучше всего выявляет свои тембровые певческие качества. Для большинства певцов это обычно округленное *а*.

Существенным моментом является верно выбранная сила звука, с которой надо начинать работу над голосом. Естественно, что у певцов голоса бывают различными по величине. Есть от природы сильные голоса, а есть небольшие. В каждом случае следует отталкиваться от естественной для каждого голоса силы звучания. Громкое пение, как и тихое, чаще всего мало рационально для первых этапов работы над голосом. Громкое пение у большинства певцов связано с перенапряжением голосового аппарата, что не дает проявиться лучшим тембровым качествам голоса, а также возможностям развития полного диапазона. Мешает оно и достижению ровности голоса на всем диапазоне. Постепенно громкое пение приводит к привычке форсировать звучание, что разрушает голос.

Тихое пение на первых этапах работы с голосом также нерационально, так как легко приводит к «снятию звука с опоры», к «бездыханному» пению. Правильное, «опертое» пение на piano требует уже достаточного мастерства владения звуком. Это не то, с чего следует начинать. Хорошая работа голосовых мышц возможна тогда, когда под ними развито достаточное воздушное давление. Как показали научные исследования, дыхание является активизатором действия гортанного сфинктера, и потому дыхание должно быть достаточно хорошо задержано (т. е. подсвязочное давление поднято), что и имеет место при звуке, взятом с умеренной силой. Глинка хорошо выразил эту мысль, сказав, что начинать петь надо ни forte, ни piano, а «вольно» — так, как естественно присуще данному голосу.

Во всех случаях надо отталкиваться от наилучшего характера звучания голоса. У некоторых певцов полноценное певческое звучание получается только при достаточно громком пении, тогда его следует временно допускать, постепенно умеряя силу звучания в процессе обработки нужной координации. У других наоборот — красивый, естественный тембр получается только при очень скромном звучании, и малейшая попытка усиления ведет к его искажению. Тогда следует держаться именно такого скромного звучания, соответственно подбирая упражнения и репертуар. Только время даст возможность по мере развития нужной мускулатуры выявить, без ущерба для тембра, ровности и диапазона, все потенциальные возможности голоса, в частности и ту естественную силу, на которую он способен.

Упражнения для начинающих должны быть весьма несложны, так как все внимание ученика должно быть сосредоточено на технике голосообразования. Во всех случаях при пении упражнений следует требовать точности атаки и чистоты интонации. К этому следует приучать ученика сразу.

Вне зависимости от метода, которым пользуется педагог, и типа упражнений, которые он употребляет, эти упражнения должны даваться как музыкальные попевки, как отрезки мелодии, как музыкальные мысли, пусть весьма примитивные. Музыкальности выполнения этих упражнений следует требовать с первого же урока в классе. Желательно возможно скорее отойти от подыгрывания упражнений, давая их с хорошо продуманным аккомпанементом. Это развивает музыкальность, обостряет слух ученика и создает элементарные навыки пения с аккомпанементом. Недопустимо формальное выстукивание мелодии упражнения. Это ведет к отрыву вокального задания от всякого музыкального содержания, что является совершенно порочным.

В приложении мы приводим ряд упражнений, которые могут быть рекомендованы для начинающих.

Фониатрическое обследование

Среди первых мероприятий, которые надо провести при начале занятий с учеником, является совместное посещение врача-фониатра. Фониатр — врач по горловым болезням, специализировавшийся в области болезней голоса, — должен дать оценку голосовому аппарату нового ученика и его состоянию на данный момент. Такое посещение нельзя рассматривать как формальный момент. Между вокальным педагогом и фониатром должен всегда быть достаточно прочный, постоянный деловой контакт.

Вся педагогическая направленность меняется в том случае, если фониатр сигнализирует слабость, легкую ранимость или наличие заболеваний в голосовом аппарате. Само собой понятно, что если врач констатирует полное благополучие в смысле строения и здоровья голосового аппарата, педагог будет спокойно и уверенно давать относительно большие нагрузки, будет смелее обращаться с голосовым аппаратом. Врач ограждает педагога и от необоснованных обвинений, которые иногда приходится наблюдать в практике. Не показав при начале занятий ученика и приписав имеющиеся недостатки неумению или временному нездоровью, педагог бывает совершенно подавлен и дезориентирован, когда через 2—3 месяца оказывается, что у ученика имеется изменение края связки, узелок, или какое-либо другое поражение голосовых связок, относящиееся к профессиональным заболеваниям. Задним числом уже невозможно установить, было ли это заболевание при поступлении, или оно является результатом нерациональных занятий педагога с учеником. Посещение врача должно оградить педагога от таких обвинений.

Ряд профессиональных заболеваний, в том числе и узелковое, могут пройти незамеченными на вступительных экзаменах, так как приспособительные возможности могут временно скрыть их, дать достаточно профессиональное звучание. Если же педагог знает о наличии заболевания при поступлении, то он, посоветовавшись с фониатром, строит свои занятия с учетом этих нарушений, подбирает такие приемы, упражнения, такое звучание, которое может привести к излечению. Не секрет, что правильная функция во многих случаях является лучшим лечебным средством для голосового аппарата.

Кроме того, посещение врача дает возможность оценить общие качества голосового аппарата: особенности его анатомической структуры и функции, которые могут быть полезны для вокального педагога. Попутно могут быть выявлены и те особенности нервной и эндокринной системы, которые также определяют профессиональные возможности певца.

В частности, посещение врача и его оценка строения голосового аппарата может быть полезной для определения типа голоса, который свойствен данному ученику. Как известно, многие начинающие певцы не имеют достаточно хорошо выраженного типа голоса. Иногда уже поющие ученики также имеют «промежуточное» звучание голоса (бас — баритон, сопрано — меццосопрано и т. п.), что является предметом дебатов при обсуждении их пения в кругу педагогов. Опытный врач по ряду анатомофизиологических признаков может подсказать педагогу, к какому голосу следует отнести голосовой аппарат ученика. Диагностика типа голоса является одной из важных задач первого периода работы с учеником. Прежде чем коснуться этого вопроса, познакомимся с существующей ныне классификацией голосов.

Классификация голосов

В настоящее время профессиональные голоса имеют весьма широко разработанную классификацию. Между тем в ранние периоды развития вокального искусства таковая была весьма проста. Различались два типа мужских и два типа женских голосов — та классификация, которая сохранилась до настоящего времени в хорах. По мере усложнения вокального репертуара эта классификация стала все более и более дифференцироваться.

В мужской группе сначала выделился промежуточный голос — баритон. Затем произошло дальнейшее разделение в каждой из групп. Самый высокий мужской голос тенор имеет рабочий диапазон от *до* малой до *до* второй октавы. В настоящее время принято различать в теноровой группе:

Тенор-альтино, обладающий особенно высокими нотами, звучит прозрачно, легко. Обычно эти голоса не бывают особенно сильны, но способны достигать *ре* второй октавы. Партия Звездочета в «Золотом петушке» Римского-Корсакова поручается обычно такого рода голосу.

Лирический тенор — тенор теплого, нежного, серебристого тембра, способный выражать всю лирическую гамму чувств. Может быть достаточно крупным и насыщенным по звучанию. Типичным лирическим тенором, например, обладали Собинов, Лемешев.

Характерный тенор. Тенор, обладающий характерным тембром, но не имеющий красоты и теплоты лирического голоса или богатства, насыщенности и силы драматического.

Лирико-драматический тенор — голос, способный к исполнению партий широкого диапазона как лирических, так и драматических. Однако он не может достигать силы и драматизма чисто драматического голоса. К таким можно отнести голоса Джильи, Нэлеппа, Узунова.

Драматический тенор — крупный голос, имеющий большой динамический размах, способный выражать самые сильные драматические ситуации. Диапазон драматического голоса может быть короче, не включать верхнего *до*. Для драматического голоса написаны, например, партия Отелло в опере «Отелло» Верди. К драматическим тенорам можно отнести, например, голос Таманьо, Карузо, Монако.

Лирический баритон, звучащий легко, лирично, близок по характеру к теноровому тембру, но все же всегда имеет типичный баритональный оттенок. Партии, написанные для этого голоса, имеют наиболее высокую тесситуру. Типичные партии для этого типа голоса — Жорж Жермон, Онегин, Елецкий. Лирические баритоны — Баттистини, Грызунов, Бекки, Мигай, Гамрекели, Лисициан, Норцов.

Лирико-драматический баритон, обладающий светлым, яр-

ким тембром и значительной силой, способен к исполнению как лирических, так и драматических партий. К таким голосам следует отнести, например, Хохлова, Гобби, Херля, Коня, Гнатюка, Гуляева. Партии Демона, Мазепы, Валентина, Ренато чаще всего исполняются голосами этого характера.

Драматический баритон — голос более темного звучания, большой силы, способный к мощному звучанию на центральном и верхнем участках диапазона голоса. Партии драматического баритона более низки по тесситуре, но в моменты кульминации поднимаются и до предельных верхних нот. Типичные партии — Яго, Скарпиа, Риголетто, Амонастро, Грязной, Князь Игорь. Драматическим баритоном обладали, например, Титта Руффо, Уоррен, Савранский, Головин, Политковский, Лондон.

Бас, наиболее низкий и мощный мужской голос, имеет рабочий диапазон от *фа* большой октавы до *фа* первой. Среди этого типа голоса различают высокий бас, центральный (певучий, кантанте) и низкий бас. Кроме того, в хорах весьма ценным голосом считаются басы-октависты, способные брать самые низкие звуки большой октавы и даже некоторые звуки контроктавы.

Высокий бас, бас певучий (кантанте), имеет рабочий диапазон до *фа* первой октавы наверху. Это голос светлого яркого звучания, напоминающий баритоновый тембр. Иногда некоторые такие голоса называют баритональными басами. Баритональные басы исполняют партии Томского, Князя Игоря, Мефистофеля, Графа Альмавивы в «Свадьбе Фигаро» Моцарта, Нилаканты в «Лакме» Делиба. К таким басам можно отнести голоса Шаляпина, Огнивцева, Христова.

Центральный бас обладает более широкими возможностями диапазона и носит ярко выраженный басовый характер тембра. Этим голосам доступны не только партии с высокой тесситурой, но и более низкие, включающие нижние ноты до *фа* большой октавы, такие, как Гремин, Кончак, Рамфис, Зораастро, Спарафучиль. К центральным басам можно отнести голоса Г. и А. Пироговых, Рейзена, И. Петрова, Пинца, В. Р. Петрова, Гяурова.

Низкий бас кроме особенно густого басового колорита и более короткого в верхнем участке диапазона голоса обладает глубокими, мощными, низкими нотами. Это так называемый профундовый бас. К таким басам можно отнести голоса Михайлова, Поля Робсона.

Басы-октависты, которые находят себе место в хорах, иногда могут брать ряд звуков контроктавы, доходя до поразительно низких звуков. Известны случаи, когда голос мог спускаться до *фа* контроктавы.

В обработанных женских голосах также различается ряд типов.

Среди наиболее высокого тембра женских голосов — сопрано, имеющих рабочий диапазон от *до* малой до *до* третьей октавы, различают:

Колоратурное сопрано — имеющее легкое, прозрачное звучание, большую способность к подвижности и в дополнение к сопрановому диапазону еще кварту или квинту, а иногда и более в верхнем участке диапазона. Голос колоратурного сопрано обычно не достигает большой мощности, но обладает большой способностью нестись в зал, исключительной чистотой и прозрачностью звучания. Колоратурные сопрано исполняют такие партии, как Лючия, Линда, Царица ночи, Лакме, Джильда, Шемаханская царица. К колоратурным голосам следует отнести голос Галли-Курчи, Луизы Тетрацини, Матильды Доббс, Роберты Питерс, Мадо Робен Тоти даль Монте, Мирошниченко, Аллы Соленковой, Гоар Гаспарян.

Лирико-колоратурное сопрано — голос более плотного, широкого звучания, по подвижности способный к исполнению колоратурных партий, но способный также и к пению лирических партий. К таким певицам надо отнести Нежданову, Степанову, Барсову, Ренату Скотто, Беллу Руденко, Олейниченко, Сазерленд.

Лирическое сопрано уже не обладает такой степенью колоратуры, но зато голос этот мощнее и шире по звучанию, звучит светло, серебристо. Рабочие ноты вверху не переходят *до* третьей октавы. К партиям, которые поют певицы, обладающие лирическим голосом, можно отнести Микаэлу, Мими, Манон, Баттерфляй, Иоланту, Татьяну, Марфу, Антониду. Лирические сопрано — Жуковская, Шумская, Шпиллер, Вишневская, Мирелла Френи.

Лирико-драматическое сопрано — широкий лирический голос, более насыщенного грудного тембра, способный к пению как лирических, так и драматических партий. Их партии такие: Мария в «Мазепе» Чайковского, Кума, Гориславa, Тоска. К лирико-драматическим сопрано можно отнести голоса Держинской, Смоленской, Покровской, Милашкиной, Луиз Маршалл, Марии Каллас, Ренаты Тебальди.

Драматическое сопрано отличается большой мощностью звучания и насыщенным драматическим тембром, на низких нотах напоминающее меццо-сопрановое звучание. Драматические голоса обычно поют такие партии, как Брунгильда, Ярославна. Голосом драматического сопрано обладали Сливинская, Роза Понселл, Биргит Нильссон.

Меццо-сопрано — женский голос грудного темного, теплого тембра с диапазоном от *ля* малой октавы, до *ля — си* второй октавы. Среди этой группы различают голоса более высокого звучания, типа голоса Максаковой или Долуxановой, и более густого, темного тембра, как у Обуховой, Преображенской, Зинаиды Палли или Борисенко. Примером партий, написанных для меццо-сопрано, могут служить Кармен, Любаша, Ольга, Азучена, Амнерис. Некоторые меццо-сопрано удачно справляются с мужскими ролями, написанными для низкого женского голоса, —

такими, как: Ваня в «Иване Сусанине», царевич Федор, Зибель и т. п.

Контральто — самый низкий и редко встречающийся женский голос, насыщенный грудным тембром на всем диапазоне. Таким голосом обладали Антонова, Збруева, Мариан Андерсон.

Эта развернутая классификация, однако, не охватывает всего разнообразия голосов, которые встречаются в природе. Есть голоса с неясным характером, имеющим промежуточное звучание, например — драматический тенор или лирический баритон, сопрано — или меццо-сопрано. Эти промежуточные голоса, чаще встречающиеся в начальном периоде обучения и требующие особенно внимания, обычно в процессе постановки голоса развиваются в ту или иную сторону, но иногда так и остаются промежуточными.

Наблюдаются и переходы от одного типа голоса к другому у профессиональных певцов. Так, известная нам как меццо-сопрано певица Зара Долуханова с сезона 1962/63 года перешла в сопрано. Драматический тенор Димитр Узунов начинал как баритон. История знает много таких фактов. Они показывают, что в формировании профессионального звучания играют роль не только природные анатомо-физиологические данные, но и профессиональные приспособления.

Некоторые певцы обладают настолько большим мастерством, что способны к переходу от одного характера партий к другому. Так, например, многие выдающиеся итальянские тенора, такие, как Джильи, Карузо, ди Стефано, могли исполнять как лирические, так и драматические партии. Такими широкими возможностями в изменении характера голоса обладает, например, Мария Каллас, исполняющая все сопрановые партии — от колоратурных до драматических. Этот тип, как итальянцы называют, «абсолютного» голоса, способного петь все, в настоящее время увлекает многих певцов. Однако надо сразу предостеречь от таких увлечений. Такими возможностями обладают лишь от природы уникальные голоса, к тому же при огромном внимании к отработке техники пения, чем так славится итальянская школа. Для большинства же певцов следует строго придерживаться того характера партий, который согласуется с их естественным тембром голоса. Для большинства певцов пение несвойственных характеру их голоса партий, как правило, ведет к вокальной деградации.

Определение типа голоса

Развитие голоса всегда требует верной диагностики его типа. Поставить верный диагноз — верно определить тип голоса вначале обучения — одно из условий правильного его формирования. Потому определение типа голоса, в тех слу-

чаях, когда в этом имеется сомнение, является одной из важнейших задач начального периода обучения.

Мы знаем, что в формировании характера голоса играют роль не только конституционные факторы, но и приспособления, т. е. приобретенные навыки, привычки. Поэтому понять, что более близко природе данного голоса, а что не свойственно ему, наносно, результат привычки, далеко не всегда является простой задачей. Когда начинающий певец, копируя какого-либо любимого артиста, поет несвойственным ему характером голоса, «басит», «тенорит», «цыганит» и т. п., то чаще всего это легко определить на слух и исправить. В этом случае естественный, природный характер голоса выявляется со всей очевидностью. Однако бывают случаи, когда голос звучит естественно, ненапряженно, в основном верно, и все же характер его остается промежуточным, невыявленным. Здесь важно получить какие-то данные, позволяющие уточнить диагностику типа голоса.

Пока еще наука не располагает каким-либо единым методом, который позволил бы сразу и безошибочно определить тот тип голоса, который естественно свойствен данному человеку. Поэтому определение типа голоса следует вести по ряду признаков. К числу их нужно отнести такие качества голоса, как тембр, диапазон, место расположения переходных нот и примарных тонов, способность выдерживания тесситуры, а также конституциональные признаки, в частности анатомо-физиологические особенности голосового аппарата, такие, как длина голосовых связок и хронаксия возвратного нерва.

Тембр и диапазон обычно выявляются уже на приемных испытаниях, но ни тот, ни другой признак в отдельности еще не могут нам с уверенностью сказать, каким голосом обладает ученик. Бывает, что тембр говорит за один тип голоса, а диапазон ему не соответствует. Тембр голоса легко деформируется от подражания или неправильного пения и может обмануть даже придирчивый слух.

Типичные диапазоны были указаны нами при описании классификации голосов. Встречаются и голоса с весьма широким диапазоном, захватывающим ноты нехарактерные для данного типа голоса. С другой стороны, встречаются и такие, которые имеют короткий диапазон, не достигающий нужных для пения в данном характере голоса тонов. Диапазон у таких певцов чаще всего бывает укорочен с одного края, т. е. либо недостает нескольких нот в верхнем его отрезке, либо в нижнем. Редко когда он бывает сужен с обоих концов.

Дополнительные данные, помогающие классифицировать голос, мы получаем из анализа переходных нот. Как известно, голос имеет регистровое строение, т. е. в отдельных отрезках диапазона звучит неодинаково и при переходе от одного регистра в другой меняется, ломается, причем певец всегда ощу-

щает на этих нотах определенное неудобство. Эти переломные, или переходные ноты в результате обработки могут быть скрыты, стать незаметными, но у начинающего певца обычно ощущаются явственно. Различные типы голосов имеют переходные звуки на разной высоте. Этим-то и пользуется педагог, чтобы вернее поставить диагноз типа голоса.

Типичные переходные ноты, также варьирующие у разных певцов:

Тенор — *ми—фа—фа-диез — соль* первой октавы.
Баритон — *ре—ми-бемоль — ми* первой октавы.
Бас — *ля—си — си-бемоль* малой *до—до-диез* первой октавы.
Сопрано — *ми—фа—фа-диез* первой октавы.
Меццо-сопрано *до—ре—ре-диез* первой октавы.

У женщин этот типичный регистровый переход находится в нижнем отрезке диапазона, а у мужчин — в верхнем. У женщин имеется еще один переход от центра к верхним звукам, но он мало характерен.

Кроме этого признака в определении типа голоса могут помочь так называемые примарные звуки, или звуки, наиболее легко и естественно звучащие у данного певца. Как было установлено практикой, они чаще всего находятся в средней части голоса, т. е. у тенора в области *до* первой октавы, у баритона — в области *ля* малой, у баса — *фа* малой октавы. Соответственно и у женских голосов.

Правильное решение вопроса о типе голоса может подсказать также способность певца выдерживать тесситуру, свойственную данному типу голоса. Под тесситурой (от слова tissu — ткань) понимается средняя звуковысотная нагрузка на голос, имеющаяся в данном произведении. Тесситура может быть низкой, но произведение — содержать предельные верхние звуки, и наоборот — высокой, но без предельных верхних звуков. Таким образом, понятие тесситуры отражает тот участок диапазона, где голос чаще всего должен держаться при пении данного произведения. Если голос, близкий по характеру к теноровому, упорно не держит теноровой тесситуры, то можно сомневаться в правильности выбранной им манеры голосообразования и говорит за то, что данный голос, вероятно, — баритон. Тесситура — важный показатель в выявлении типа голоса, определяющий возможности данного певца в смысле пения тех или иных партий.

Тесситура произведения легко может быть определена по следующей диаграмме. Рис. 89. Если по вертикали отложить звуки диапазона, в котором написано данное произведение, а по горизонтали в определенном масштабе длительность каждой ноты, встречающейся на протяжении всего произведения, то наглядно видно, на каких звуках будет происходить основная работа голосового аппарата.

Среди признаков, помогающих определить тип голоса, имеются и анатомо-физиологические. Давно отмечено, что разным типам голосов соответствует различная длина голосовых связок.

Действительно, многочисленные наблюдения показывают существование такой зависимости. Чем выше тип голоса, тем ко-



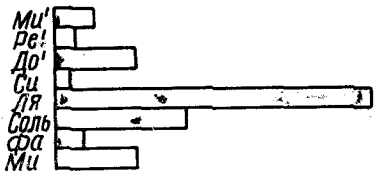


Рис. 89. Пример составления диаграммы тесситуры произведения. Вверху — нотная строчка (фраза из арии Ренато), внизу — график, где отложены все ноты, встречающиеся в этой фразе, и общая суммарная длительность пребывания голоса на каждой из нот. Видно, что голос преимущественно держится на *ля-соль* малой октавы.

роче и тоньше голосовые связки. Многочисленные измерения их длины при помощи градуированного зеркала выявили средние цифры, характерные для каждого типа голоса. На стр. 403 мы приводим характерные длины голосовых связок для каждого типа голоса. Жизнь показала, что на практике эти цифры не всегда соответствуют действительности, что встречаются голоса, имеющие длину связок, не укладывающуюся в отведенные таблицей размеры. Отмечено, например, что Э. Карузо имел длинные «баритоновые» связки, у баса М. Д. Михайлова — они короткие. Надо все же сказать, что большинство таких наблюдений сделано «на глазок» и не является точным.

Следует помнить также, что голосовые связки могут быть по-разному организованы в работе и поэтому использованы для образования разных тембров. Об этом ясно говорят случаи смены типа голоса у профессиональных певцов. Одни и те же голосовые связки могут служить для пения разными типами голосов в зависимости от своего приспособления.

Все же типовая их длина, а при опытном взгляде фониатра и примерное представление о толщине голосовых связок, могут ориентировать в отношении типа голоса.

Отечественный ученый Е. Н. Малютин, впервые обративший внимание на форму и размеры нёбного свода у певцов, пытался связать его строение с типом голоса. Он, в частности, указывал, что высокие голоса обладают глубоким и крутым нёбным сводом, а более низкие — чашеобразным и т. п. Однако более многочисленные наблюдения других авторов (И. Л. Ямштекин, Л. Б. Дмитриев) не нашли такой взаимосвязи и показывают, что форма нёбного свода не определяет типа голоса, но имеет отно-

шение к общим удобствам голосового аппарата данного человека к певческой фонации.

Еще в 30-х годах Дюмонт обратил внимание на то, что тип голоса имеет отношение к возбудимости двигательного нерва гортани. В связи с работами, посвященными глубокому изучению деятельности нервно-мышечного аппарата гортани, произведенными главным образом французскими авторами, были, в частности, измерены возбудимости двигательного (реккурентного, возвратного) нерва гортани более чем у 150 профессиональных певцов. Эти исследования, сделанные Р. Юссоном и К. Шенеем в 1953—1955 годах, показали, что каждый тип голоса обладает свойственной ему возбудимостью возвратного нерва. Исследования эти, подтвердившие нейрохронаксическую теорию работы голосовых связок, дают новую, своеобразную классификацию голосов по признаку возбудимости возвратного нерва, так называемой хронаксии, измеряемой при помощи специального прибора — хронаксиметра.

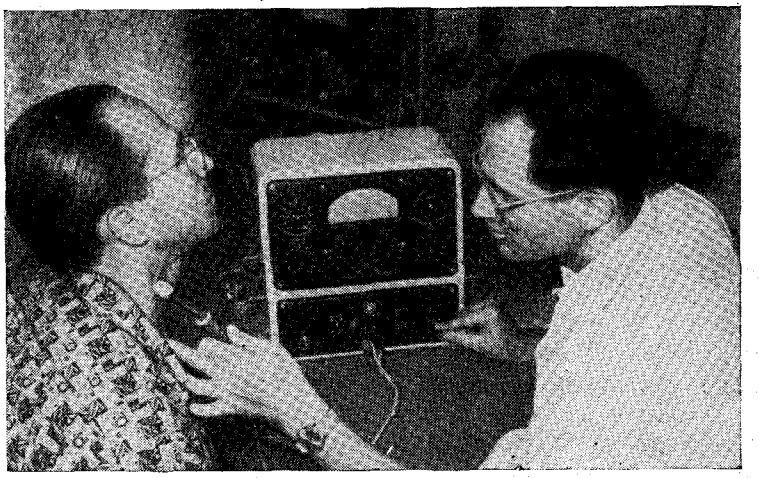


Рис. 90. Проведение хронаксиметрии в лаборатории Музыкально-педагогического института им. Гнесиных.

Под хронаксией в физиологии понимается минимальное время, которое нужно для того, чтобы электрический ток определенной силы вызвал сокращение мышцы. Чем это время короче — тем, следовательно, возбудимость выше. Хронаксия возвратного нерва измеряется в миллисекундах (тысячных долях секунды) путем прикладывания электрода к коже шеи в области грудино-ключично-сосковой мышцы. Хронаксия того или иного нерва или мышцы является прирожденным качеством данного организма и потому стабильна, меняясь только вследствие утом-

ления. Методика хронаксиметрии возвратного нерва очень тонка, требует большого навыка и пока еще не получила распространения в нашей стране. Ниже мы приводим данные о хронаксии, характерной для разных типов голосов, взятые из работы Р. Юссона «Певческий голос».

Классификация певческих голосов по высоте, предложенная Юссоном и Шенеем

Мужские голоса	Хронаксия в миллисекундах	Женские голоса
	0,055	Сверхвысокое сопрано
	0,060	Сверхвысокое сопрано
Сверхвысокий тенор	0,065	Высокое сопрано
Высокий тенор	0,070	Высокое сопрано
Центральный тенор	0,075	Центральное сопрано
Низкий тенор	0,080	Низкое сопрано
Промежуточный голос	0,085	Промежуточный голос
Промежуточный голос	0,090	Высокое меццо-сопрано
Высокий баритон	0,095	Центральное меццо-сопрано
Центральный баритон	0,100	Низкое меццо-сопрано
Низкий баритон	0,105	Промежуточный голос
Промежуточный голос	0,110	Высокое меццо-контральто
Промежуточный голос	0,115	Меццо-контральто
Бас кантанте — высокий	0,120	Низкое меццо-контральто
Бас кантанте низкий	0,130	Промежуточный голос
Центральный бас	0,140	Промежуточный голос
Центральный бас	0,150	Контральто
Низкий бас	0,160	Контральто
Низкий бас	0,170	Контральто

В этих данных обращает на себя внимание тот факт, что таблица хронаксий включает целый ряд промежуточных голосов, а также показывает, что один и тот же тип голоса может иметь несколько близких хронаксий. Этот принципиально новый взгляд на природу того или иного типа голоса, однако, отнюдь не снимает еще вопроса о значении длины и толщины голосовых связок в образовании типа голоса, как это пытается делать автор исследования и создатель нейро-хронаксической теории фонации Р. Юссон. Собственно хронаксия отражает лишь способность данного голосового аппарата брать звуки той или иной высоты, но не качество его тембра. Между тем мы знаем, что тембровая окраска в определении типа голоса имеет не меньшее значение, чем диапазон. Следовательно, хронаксия возвратного нерва может лишь подсказать наиболее естественные границы диапазона для данного голоса и тем подсказать, в случае сомнения, каким типом голоса следует пользоваться певцу. Однако, как и другие признаки, она не может ставить безапелляционный диагноз типа голоса.

Нет сомнения, что и нейро-эндокринная конституция, как и общее строение тела, его анатомическая структура, позволяют в известной мере судить о типе голоса. В ряде случаев уже при выходе певца на эстраду можно безошибочно судить о типе его голоса. Поэтому и существуют, например, такие термины, как «теноровая» или «басовая» внешность. Однако связь между типом голоса и конституциональными особенностями организма нельзя считать разработанной областью знаний и опираться на нее при определении типа голоса. Но и здесь в общую сумму признаков может быть вложена еще некоторая добавка.

Таким образом, при определении типа голоса в случае смежных голосов всегда приходится иметь дело с большим комплексом признаков, которые и перетягивают чашу весов в ту или другую сторону.

Установка корпуса, головы и рта в пении

Начиная заниматься пением с новым учеником, следует сразу обратить внимание на некоторые внешние моменты: на установку корпуса, головы, рта.

Об установке корпуса при пении писалось во многих методических трудах по вокальному искусству. В некоторых школах этому моменту придается исключительно важное значение, в других — о нем упоминается вскользь. Многие педагоги считают необходимым в пении хорошо упереться на обе ноги, выпрямить позвоночный столб и грудную клетку подать вперед. Так, например, одни настойчиво рекомендуют для такой установки сплести кисти рук сзади и, вывернув их, расправить плечи, подав при этом грудь вперед, и такую напряженную позу считают правильной для пения. Другие предлагают свободное положение корпуса, не устанавливая его в какую-то определенную позу. Некоторые говорят о том, что, поскольку певец должен двигаться и петь стоя, сидя и лежа, нет смысла приучать ученика к определенной, раз навсегда фиксированной позе, и дают в этом смысле ему полную свободу. Крайним антиподом этому мнению можно считать мнение Рутца, считающего, что именно поза определяет характер и правильность звука, что тело певца играет роль, аналогичную корпусу музыкального инструмента. Поэтому в его книге позе уделяется одно из самых важных мест [1].

Рассматривая вопрос о положении корпуса в пении, следует прежде всего признать, что само по себе это положение серьезного значения в голосообразовании играть не может. Поэтому мнение Рутца о том, что туловище играет роль, подобную роли

[1] Ф. Заседателев. Научные основы постановки голоса. М., Музгиз, 1935, стр. 57.

корпуса музыкального инструмента, совершенно несостоятельно. Такая аналогия имеет лишь внешний характер, и, как мы помним из главы об акустическом строении голоса, не имеет под собой никакой почвы. Нельзя не согласиться с мнением, что певец должен уметь хорошо и правильно петь при любом положении тела, в зависимости от предложенной ему сценической ситуации. Однако можно ли отсюда сделать вывод о том, что при обучении пению положению корпуса не следует уделять серьезного внимания? Безусловно нет.

Вопрос об установке корпуса в пении следует рассматривать с двух сторон — с точки зрения эстетической и с точки зрения влияния позы на голосообразование.

Поза певца во время пения составляет один из важнейших моментов поведения певца на эстраде. Как выйти на эстраду, как встать у инструмента, как держаться во время исполнения — все это весьма важно для профессионального пения. Выработка навыков поведения на эстраде — одна из задач педагога класса сольного пения, и поэтому педагогу следует обращать на это внимание с первых же шагов занятий. Певец сразу должен привыкать к естественной, непринужденной, красивой позе у инструмента, без всяких зажимов внутри и тем более без судорожно сведенных рук или сжатых кулаков, т. е. без всех тех лишних, сопутствующих движений, которые отвлекают внимание и нарушают ту гармонию, которую слушателю всегда хочется видеть у артиста, стоящего на эстраде. Певец, умеющий красиво стоять на эстраде, — уже много сделал для успеха своего выступления. Привычка к естественному положению корпуса, свободным рукам, выпрямленной спине должна воспитываться с самых первых этапов обучения. Педагог обязан не допускать никаких лишних движений, сопутствующих напряжений, нарочитой позы. Если их допустить в начале работы, то они быстро укореняются и борьба с ними в дальнейшем будет весьма трудна. Таким образом, эстетическая сторона этого вопроса уже с первых шагов требует к себе серьезного внимания как певца, так и педагога.

Однако и с другой стороны, с точки зрения влияния установки корпуса на фонацию, этот вопрос также имеет весьма большое значение. Не следует, конечно, думать, что положение корпуса определяет характер голосообразования, однако та поза, при которой брюшной пресс натянут и грудная клетка находится в свободном, развернутом состоянии, может считаться наилучшей для работы над певческим голосом. Всем известно, что петь сидя труднее, чем стоя, и что, когда певцы поют в опере сидя, они либо опускают одно колено со стула, либо стараются петь вытянувшись, полулежа. Это определяется тем, что при сидячем положении брюшной пресс расслаблен из-за изменения положения таза. Спустив ногу или выпрямившись полулежа в кресле, певцы разгибают таз, и брюшной пресс получает луч-

шие условия для своей выдыхательной работы. Развернутая грудная клетка создает наилучшие возможности для работы диафрагмы, для хорошего тонуса дыхательных мышц. Подробнее об этом сказано в главе о дыхании.

Но не это заставляет нас обращать самое серьезное внимание на позу ученика во время пения. Как известно, свободное, но активное состояние корпуса, которое декларирует большинство школ (выпрямленный корпус, хороший упор на одну или обе ноги, развернутые в той или иной степени плечи, свободные руки), мобилизует наши мышцы на выполнение фонационного задания. Привлечение внимания к позе, к установке корпуса, создает ту мышечную подобранность, которая необходима для успешного осуществления такой сложной функции, как певческая. Особенно важна она в период обучения, в то время, когда формируются певческие навыки. Если мышцы распущены, поза вялая, пассивная — трудно рассчитывать на быстрое развитие нужных навыков. Надо всегда помнить, что мышечная собранность, в сущности, есть нервно-мышечная собранность, что мобилизация мышц одновременно мобилизует и нервную систему. А мы знаем, что именно в нервной системе и устанавливаются те рефлексы, те навыки, которые мы хотим привить ученику.

Ведь любой спортсмен — например гимнаст, тяжелоатлет, так же как и артист цирка на манеже, никогда не начинает упражнений, не подходит к снаряду, не сделав стойки «смирно», не подойдя к нему гимнастическим шагом. Эти изготовочные моменты играют существенную роль в успешном выполнении последующей функции. Мышечная дисциплина — дисциплинирует наш мозг, обостряет наше внимание, поднимает тонус нервной системы, создает состояние готовности к выполнению деятельности, аналогичное предстартовому состоянию спортсменов. Нельзя допускать начала пения без предварительной подготовки к нему. Она должна идти и по линии сосредоточения внимания на содержании, на музыке, и чисто внешне, для нервно-мышечной мобилизации организма.

Таким образом, основное, ради чего требуется внимание к установке корпуса в пении, определяется прежде всего ее общим мобилизующим воздействием и эстетической стороной вопроса. Влияние же позы непосредственно на работу дыхательных мышц имеет, возможно, меньшее значение.

Положение головы также важно как с эстетической стороны, так и с точки зрения влияния его на голосообразование. В артисте весь внешний облик должен быть гармоничным. Певец, задирающий голову высоко вверх, или опускающий ее к груди, а еще хуже — наклоняющий ее на один бок, производит неприятное впечатление. Голова должна смотреть на публику прямо и поворачиваться, двигаться в зависимости от исполнительской задачи. Напряженное ее положение в опущенном или

поднятом состоянии, даже когда оно определяется якобы лучшим певческим звучанием или удобством для пения, всегда режет глаз и не может быть оправдано с точки зрения физиологии пения. Сильная степень подъема головы всегда ведет к напряжению передних мышц шеи и сковывает гортань, что не может не отразиться вредно на звучании. Наоборот, слишком низко наклоненная голова через артикуляционные движения нижней челюсти также мешает свободному звукообразованию, так как влияет на положение гортани. Слишком запрокинутая или слишком опущенная голова — как правило — результат дурных привычек, вовремя не исправленных педагогом. Педагог может допустить только сравнительно небольшое ее поднятие или опускание, при котором в голосовом аппарате могут сложиться условия, благоприятствующие пению. Боковые наклоны головы ничем не могут быть оправданы — это только дурная привычка, с которой надо бороться, как только она начинает проявляться.

Одним из внешних моментов, на которые приходится обращать внимание, является лицевая мускулатура, ее спокойствие, ненапряженность в пении. Лицо должно быть свободно от гримас и подчинено общей задаче — выражению содержания произведения. Тоти даль Монте говорит, что свободное лицо, свободный рот, мягкий подбородок — необходимые условия верного голосообразования, что любая специально удерживаемая позиция рта — большая ошибка. Обязательная улыбка, по мнению некоторых педагогов якобы необходимая для правильного пения, в действительности совершенно не для всех является нужной. Ее можно употреблять во время занятий — как важный прием, о чем мы говорили в разделе работы артикуляционного аппарата в пении. Певческая практика ясно показывает, что отличное звукообразование возможно без всякой улыбки, что многие певцы, особенно те из них, которые в пении пользуются темным тембром, поют все звуки на вытянутых вперед губах, совершенно игнорируя улыбку.

В процессе занятий улыбка важна как фактор, вне зависимости от воли певца действующий на состояние организма тонизирующим образом. Как чувство радости и удовольствия вызывает улыбку, блеск глаз, так и улыбка на лице и в глазах заставляет ученика ощутить радостную приподнятость, столь важную для успеха в уроке. На этом обратном влиянии моторики (работа мышц) на психику основывался К. С. Станиславский в своем методе физических действий. Не случайно старые итальянские педагоги требовали во время пения и перед ним улыбаться и делать «ласковые глаза». Все эти действия, по закону рефлекса, вызывают нужное внутреннее состояние радостной приподнятости и, так же как мышечная собранность, — нервную готовность к выполнению задания. Для занятий над голосом чрезвычайно важно ими пользоваться. Однако эти внешние моменты, столь важные с точки зрения успешности проведения

урока, могут сыграть отрицательную роль, если станут «дежурными», обязательными во всех случаях пения. Надо уметь вовремя отвести от них ученика, использовав все их положительные стороны, иначе певец на сцене не ощутит той необходимой свободы мышц своего тела, столь необходимой для того, чтобы мимикой и движением выражать то, о чем он поет.

Все эти установочные моменты важно провести в жизнь с первых же уроков. Следует обязательно добиваться от ученика выполнения их. С этими заданиями певец легко справляется потому, что они выполняются до начала звучания, когда внимание еще свободно от фонационных задач. Все дело в том, чтобы педагог неустанно следил и напоминал певцу о них.

Заключение

На первых уроках с новым учеником следует провести беседу, проверить его музыкально-артистические и вокальные данные. Это дает возможность судить о правильности решения приемной комиссии и составить примерный план работы. Уроки с начинающими должны быть кратковременными, по возможности ежедневными. Развивать голос следует вначале на центральном участке диапазона, отталкиваясь от наиболее благоприятно звучащих гласных на примарных звуках, используя умеренную силу голоса. Для правильной организации работы необходим осмотр голосового аппарата ученика врачом-фониатром.

Классификация голосов не обнимает всего многообразия типов, встречающихся в жизни. Важно с первых шагов работы верно определить тип голоса. Единого, точного метода пока еще нет, и поэтому определение ведется по ряду признаков. Новым важным признаком является хронаксия возвратного нерва.

С самого начала занятий педагогу надо следить за позой певца, свободой его мускулатуры и умением мобилизовать себя для выполнения певческих заданий. Эстетика поведения певца на эстраде имеет большое значение для успеха выступления. Поза должна быть красивой и лицо — спокойным. Правильная установка корпуса мобилизует певца для пения, дает нужный тонус организму. Развернутая грудная клетка, прямая спина, стоячее положение способствуют активной работе дыхательной мускулатуры, столь необходимой для пения. Спокойное лицо, улыбка помогают в нахождении радостного состояния, важного для успеха в занятиях. Педагог должен следить за свободой шейной мускулатуры от напряжения и воспитывать естественное, прямое положение головы. Следует сразу пресекать всякие лишние движения рук, корпуса, сопутствующие гримасы, поднятия на носки и т. п.

2. РАЗВИТИЕ ГОЛОСА УЧЕНИКА

Способы совершенствования голоса

В основе совершенствования вокальных качеств всегда лежит развитие слуха. Поэтому воспитание представлений о правильном певческом звучании голоса является предметом первой заботы педагога. Одновременно с воспитанием слуха педагог ведет работу по улучшению деятельности голосового аппарата, вырабатывая необходимые вокальные навыки.

Стремясь исправить недостатки, имеющиеся в голосе ученика, педагог выбирает определенные целенаправленные упражнения, вокализы, подбирает репертуар, способный воздействовать на голос в нужном направлении. Он рассчитывает при помощи этого педагогического материала вызвать к жизни лучшие координации в работе голосового аппарата, добиться более совершенного звучания голоса, более «ловкого» управления им. Однако он полагается, как правило, не только на воспитывающее действие педагогического материала, но, кроме того, использует другие возможности исправить имеющиеся недостатки.

Педагог использует в живом общении с учеником и показ, и рассказ о том, что следует и чего не следует делать, и предлагает, если это упражнение или вокализ, петь на определенные звуки или их сочетания, т. е. пользуется фонетическим методом. В своем стремлении исправить недостатки ученика, привить нужные навыки он использует все возможности педагогического воздействия. Такое многообразие способов, имеющих целью найти более правильное звучание или верный путь преодоления того или иного недостатка, является вполне закономерным и правильным.

Как показывает жизнь, педагоги по-разному относятся к использованию в практике этих разнообразных возможностей воспитания голоса, и они своеобразно сочетаются у каждого. Некоторые педагоги никогда не показывают, а лишь рассказывают, чего они хотят от ученика, т. е. избегают подражания. Другие, «не вмешиваясь в вокал», не рассказывают, как верно строить звук, какие движения, приемы делать, а лишь «распевают», тренируют голос, ориентируясь в основном на развитие слуха. Третьи не считают достаточно серьезной проблемой подбор того музыкального материала, который следует давать ученику для правильного развития его голоса. Их девиз: «Не столь важно что петь, как важно как петь!» Они думают, что учить пению, вырабатывать определенные установки в голосовом аппарате можно на любом музыкальном материале и какие произведения включать в репертуар — не имеет серьезного значения, лишь бы они были посильны.

Между тем и подбор музыкального материала, и показ, и объяснение, и обучение определенным движениям — все это

важно в процессе обучения. Каждый из этих моментов имеет свою специфику, свои положительные стороны и предъявляет к педагогу особые требования.

Значение музыкального материала

Прежде всего коснемся того действия, которое оказывает характер музыкально-педагогического материала на ученика и его голос. Для голоса совсем не безразлично, какие музыкальные задания ему будет предложено выполнять. В зависимости от того, какие упражнения, вокализы, произведения будут даны ученику, в голосе будут вырабатываться те или иные качества. Сам музыкальный материал будет воспитывать голос, вести его в желаемом направлении даже в том случае, если педагогические замечания, касающиеся голоса, будут отсутствовать. Правильно подобранный музыкальный материал сам по себе является воспитателем голоса. Если, например, ученика воспитывать в основном на упражнениях в быстром движении, давать быстрые гаммы, пассажи колоратуры, много работать над staccato, подбирать ему вокализы и художественные произведения, построенные на подобных движениях, то голос будет развиваться в сторону легкого, близкого звучания, в нем появятся гибкость, яркость, подвижность. Он никогда не затяжелится, не перегрузится дыханием, не приобретет далекого, тусклого характера. От того, что будет петь ученик, зависит и как у него будет строиться голосообразование и звуковедение.

Таким образом, в руках педагога имеется важнейший фактор развития голоса — музыкальный материал.

Воспитание голоса через требования музыки является краеугольным камнем в методике каждого педагога. Педагогический материал, на котором строится развитие голоса, выработка основных технических и затем исполнительских качеств певца включает в себя упражнения, вокализы, этюды и художественные произведения. В этом отношении вокальная педагогика ничем не отличается от других видов музыкального искусства.

Воспитание голоса через требования музыки должно являться основным, потому что певческий голос в конечном итоге и предназначен для выражения музыки. Воспитывая голос через музыкальные задания, мы тем самым вызываем к жизни самое важное звено, необходимое в певческом искусстве, — связь между музыкальным представлением и его вокальным воплощением, между исполнительством и техникой.

Музыкальный материал диктует певцу нужные приспособления, которыми достигается выразительное воплощение этой музыки. Здесь поиск нужных координаций, нужных приспособлений

возникает как следствие музыкальных требований. Эти приспособления возникают интуитивно, и голосовой аппарат целиком вовлекается в задачу воплощения музыкального задания. Музыка воздействует на голосовой аппарат целостно, и в этом также одно из важнейших преимуществ такого пути развития голоса. Певец не думает о том, что надо сделать, как построить звук, чтобы выразительно спеть мелодию. Чувство музыки подсказывает ему и характер звука, и манеру звуковедения. Подобранный по определенному плану музыкальный материал позволяет вести воспитание голоса и музыкальности певца в нужном направлении и в тесной взаимосвязи.

Сознание здесь мало включается в детали работы голосового аппарата. Певец, добиваясь выразительного исполнения мелодии, не концентрирует своего внимания на том, каково у него положение языка, глотки, гортани, дыхания — он поет, а голосовой аппарат интуитивно выполняет то, что ему диктует музыкальное представление.

Знание систем упражнений, знание вокализов и художественно-педагогического репертуара является обязательным для каждого педагога. При правильном пользовании этим способом воспитания голоса хорошо «выпеваются» и певцы естественно овладевают все более и более сложным репертуаром. Педагог, хорошо знающий педагогический репертуар и умеющий его верно использовать, имеет в своих руках могучее средство развития певца. К сожалению, в классах часто приходится наблюдать ограниченность знания музыкального материала, стандартизацию упражнений, вокализов, малое знание художественного репертуара, который можно употреблять в педагогических целях. Это сильно снижает эффективность обучения.

Как ни хорошо воспитание на разумно подобранных музыкальных произведениях, одно оно, как правило, еще не ведет к правильному формированию голоса. Нам приходилось встречаться со случаями, когда педагог уговаривал ученика не анализировать свой вокал, а целиком отдаться задаче музыкального исполнения. «У тебя отличный голос, — говорил он, — не надо над ним задумываться, надо петь, исполнять, а голос сам приспособится, устроится, выпоется». Другой педагог, блестяще знавший вокальную литературу, делал ученикам замечания, только касающиеся исполнения, интерпретации, и «в лоб» никогда не поднимал вопросов звукообразования, звуковедения, не подсказывал технических приемов, считая, что каждый певец с хорошим голосом должен сам найти необходимые приспособления, исходя из музыкально-исполнительских задач. Однако практика показала, что не все ученики этих профессоров приобрели вокальный профессионализм, сделались певцами с хорошей вокально-технической школой. Многие же деградировали вокально, и только техниче-

ская помощь со стороны других педагогов помогла им относительно благополучно закончить консерваторию.

Если повседневно не воспитывать вокальный идеал звучания путем показа или рассказа и не работать специально над техникой преодоления различных вокальных трудностей, то певец будет петь, может быть, очень выразительно, но вокально-технически безграмотно, что и приведет в конце концов к деградации голоса. Правильный подбор педагогического материала, хотя и является важнейшим фактором развития голоса, не должен быть единственным путем воспитания, он должен сочетаться с другими. Только тогда верно подобранный музыкально-педагогический материал принесет в полной мере и во всех случаях свою неоценимую пользу. Обычно, давая то или иное упражнение, вокализ, педагог рассказывает какова цель упражнения, чего следует добиваться в отношении техники, объясняет, каким приемом, какими движениями следует при этом пользоваться, т. е. что надо сделать, чтобы требумый эффект получился. Кроме того, он, как правило, показывает то звучание, которого хочет достигнуть, и те движения, которыми для этого надо воспользоваться. Педагог учит, показывая и рассказывая. Для того, чтобы обучение шло успешно, надо, чтобы педагог сам умел хорошо показать и толково объяснить то, что он хочет, а ученик должен это воспринять, осмыслить и выполнить.

Показ голосом

Копирование показанного действия и звучания голоса связано с общей способностью человека к подражанию. В жизни мы многое перенимаем через подражание. Особенно легко, и часто непреднамеренно, все перенимают дети. Сами того не замечая, они копируют манеру говорить, жесты, привычки взрослых. Обучение же с использованием показа связано с преднамеренным подражанием, с копировкой. Есть классы, где показу отводится одно из главных мест в методике обучения, где, в основном, педагог поет и почти ничего не объясняет. В других классах — голоса педагога почти, а то и совсем не слышно, — здесь осуждают показ голосом. Можно ли использовать в классе показ голосом и требовать подражания от ученика?

Следует сказать, что подражанием с успехом пользовались с самых отдаленных времен. В старой итальянской школе этот принцип обучения был основным. Принцип «пой так, как пою я» сохранялся долгое время и в наши дни у многих педагогов является ведущим. Обычно копировка подвергается критике за то, что при ней ученик усваивает не только положительные качества, но и недостатки своего педагога, что она уводит ученика от той естественности

звучания, которая ему свойственна. Часто учащийся певец подражает не только манере звукообразования и звуковедения, которая демонстрируется ему учителем, но невольно копирует и тембр голоса педагога, подлаживает свой голос, чисто интуитивно, к звучанию голоса педагога. Эти недостатки копирования, с которыми нельзя не согласиться, действительно имеют место, но они еще не дают права полностью зачеркнуть этот метод, отказаться от его использования.

Наряду с указанными отрицательными качествами, показ голосом и копировка этого звучания учеником обладают и неоценимыми достоинствами, если их верно использовать. Прежде всего показ в высшей степени нагляден, заразителен и доступен. Хороший, выразительный и убедительный показ мобилизует ученика, заставляет его интуитивно найти нужные приспособления. При этом действуют все возможные факторы, сигнализирующие о том, как это следует сделать. И зрение, и слух, и эмоциональное возбуждение от услышанного хорошего звучания — все это вдохновляет ученика, мобилизует его на преодоление сложной задачи. Этого нельзя достигнуть никакими рассказами.

Нельзя не отметить и того, что показ действует на эмоциональную сферу ученика и его органы чувств (первая сигнальная система), что пробуждает интуицию, а рассказ о том, как выполняется данное задание, воздействует через слово, через сознание ученика (вторая сигнальная система). Эти разные пути воздействия по-разному воспринимаются учениками. Одни считают, что лучше один раз показать, чем сто раз рассказать. Для них показ — особенно убедителен. Другие неспособны к копировке, и для них важно сначала понять разумом, после чего они легко выполняют задание.

Мы знаем, что эти свойства присущи разным категориям людей — первые относятся к типу художников, вторые — к типу мыслителей. У большинства людей развиты и та и другая способности, но присутствуют они у разных учеников в разной пропорции. У одних преобладает способность схватывать непосредственные впечатления — они легко копируют, другие умеют все осмыслить, понять, после чего — сделать.

Замечательным положительным качеством подражания является то, что оно целостным образом действует на голосовой аппарат. Ученик меньше всего думает о том, за счет каких действий, в какой части голосового аппарата он достиг искомого эффекта. Сфера сознания не включается в должной мере в контроль за работой мышц, и положительный результат является следствием интуитивно найденных приспособлений голосового аппарата в целом.

Сознание может включиться позднее, после многих удачных подражаний, когда удачно найденная координация закрепится путем повторения. Ученик начинает понимать, что он

делает уже после того, когда координация практически освоена. Если сознание не привлекать к анализу работы голосового аппарата, то найденная путем подражания координация так и останется неосознанной и будет возникать как следствие того или иного слухового представления, рефлекторно. Однако, как мы помним, неосознанные координации могут легко исчезнуть, извратиться, в то время как проведенные через сознание — более прочны. Поэтому, используя подражание, следует стремиться к дальнейшему осознанию того, что стало удачно выходить.

Говоря о показе, следует отметить и то обстоятельство, что постоянное слушание в классе правильно поставленного певческого голоса педагога в высшей степени благоприятно отражается на формировании представления о верном звучании голоса в сознании ученика (то, что имеет кардинальное значение для успешного развития певца). Когда слуховой идеал воспитан, ученик ясно представляет себе, к чему следует стремиться. И манера звукообразования, и характер звуковедения усваиваются значительно легче при постоянном слушании поющего в классе педагога.

Нельзя не отметить и естественность этого пути воздействия на голосовой аппарат. Ведь, в сущности, на основе подражания формируется и речь человека, и его первичные певческие навыки. Ребенок копирует то, что слышит. Взрослый выражает голосовым аппаратом то, что накоплено в результате длительного слухового опыта, т. е. в сущности также копирует накопленные звуковые образы. Только в этом случае копировка не непосредственная, а проведенная через сознание, музыкальное мышление, музыкальное мировоззрение. Каждому поющему известно, как много пользы дает слушание и наблюдение за пением хорошего певца, как много дает подражание его мышечным движениям, его технологии звукообразования. После слушания хорошего певца всегда легче поется.

Указанные положительные стороны подражания делают его весьма желательным в каждом классе. Однако использование показа голосом накладывает на педагога свои непременные требования. Показом в полной мере может пользоваться только педагог, действительно обладающий правильно поставленным, профессиональным певческим голосом, владеющий им в совершенстве, так, чтобы его голос и техника могли служить образцом для ученика. Если голос педагога имеет пороки в звучании или техника его весьма несовершенна, этим методом пользоваться недопустимо. Лишь в отдельных случаях с осторожностью можно показать элементы того или иного приема или хода. Практически же звучание голоса такого педагога должно на уроке отсутствовать.

Отрицательные стороны показа голосом, о которых мы упомянули выше, могут быть в значительной мере сглажены при

чутком подходе к индивидуальности ученика. Всегда можно объяснить, что, копируя манеру, не следует отходить от своего естественного тембра, что можно копировать не звучание целиком, а отдельные нужные его элементы и т. п. Каждый ученик должен понимать природу и специфику своего голоса и, беря у педагога нужные моменты звукообразования или звуковедения путем копировки, никогда не отходить от природных свойств своего голоса.

Это хорошо понимали и старые итальянцы, для которых, как мы уже упоминали, законом было правило: «пой так, как пою я». Еще Манчини в XVIII веке указывал, что в каждом голосе надо найти скрытый в нем жанр и развивать его в соответствии с этой способностью. «Надо, — писал он, — ...вести каждый голос по свойственному ему пути»[1].

Несмотря на то, что подражание показу педагога несомненно может принести исключительную пользу при обучении, особенно если ученик имеет голос того же типа, как и учитель, оно одно, как правило, еще не может привести к удачному, полноценному и всестороннему развитию ученика. Если бы показ был достаточным для обучения, вероятно каждый большой, талантливый певец мог быть одновременно и отличным педагогом. Однако, как мы знаем из практики — это далеко не так, и многие первоклассные певцы не смогли воспитать своих учеников, хотя великолепно показывали, как надо петь. Достаточно вспомнить Карузо, который не справился с задачей воспитания своего единственного ученика, имевшего отличный драматический тенор. Таким образом, показ голосом должен занять свое место в ряду других способов воспитания голоса, и при правильном применении в сочетании с другими он может оказать весьма большую услугу в формировании голоса ученика.

Конечно, подражание не является обязательным при обучении пению. История говорит, что многие первоклассные педагоги, такие как, например, Ламперти, вовсе не были певцами. Другие обладали столь посредственными голосами, как, например, М. Гарсиа-сын, что предпочитали не показывать ученикам голосом. Из сказанного ясно, что необязательность показа голосом также очевидна, как и его желательность.

Мышечные приемы

Показ и объяснение движений, ведущих к более правильному преодолению каких-либо технических трудностей или просто ведущих к исправлению вокальных недостатков, улучшающих звучание голоса, обычно занимают большое место

[1] В. Багадуров. Указ. изд., т. I, стр. 127.

в методе педагога. Эти движения или мышечные приемы, как их обычно называют, бывают направлены на улучшение работы той или иной части голосового аппарата. В предыдущих разделах книги мы разбирали множество различных мышечных приемов, таких, как: приемы брюшного или грудного дыхания, прием пения с уложенным языком, прием зевка, прием максимального откидывания челюсти, прием задержки дыхания, прием сохранения вдыхательной установки и т. п. Как известно, подобными мышечными приемами пользуются во всех классах пения. Правда, существуют такие педагоги, которые считают, что мышечные приемы слишком резко вмешиваются в работу голосового аппарата, что целесообразнее влиять на нее опосредствованно и целостно, через музыку или копировку лучших образцов исполнения.

Действительно, мышечный прием обладает той особенностью, что он воздействует, как правило, не на весь голосовой аппарат в целом, а на какую-то его часть: либо на отдельный орган, как язык, либо на группу органов, как, например, — прием зевка или прием задержки дыхания. Мышечный прием всегда конкретен и всегда точно включает, выключает или меняет работу какой-то части голосового аппарата. Он непосредственно влияет на вокальные качества голоса через изменение тех или иных мышечных координаций. И это изменение диктуется не интуицией, не выразительными задачами или музыкой, а сознанием, которое направлено указанием педагога. Педагог рассказывает, какое движение следует сделать, обычно дополняя рассказ показом: «подтяни живот!» или «сделай больше зевок» или «не опускай углы рта» и т. п. Ученик сначала осознает, что надо сделать, а потом пытается сознательно применить эти действия во время пения. Таким образом, мышечный прием всегда связан с сознательным вмешательством в координацию частей голосового аппарата во время пения, в этом его ценность, но в этом и сложность пользования им.

Ценность мышечных приемов состоит в том, что при их помощи удается сознательно исправить недостатки работы какой-либо части голосового аппарата и сразу улучшить координацию — улучшить качество звучания голоса. Сложность пользования им в том, что подобный прием должен диктоваться глубоким знанием работы голосового аппарата, знанием реальной функции его частей, а не домыслами или ощущениями от звука, как это, к сожалению, бывает у многих педагогов. Ведь мышечный прием вмешивается в реальную функцию тех или других отделов голосового аппарата. Следовательно, эта реальная функция должна быть хорошо известна педагогу для того, чтобы его действия были безошибочны и целенаправлены.

Как мы уже указывали, — функция различных отделов голо-

сового аппарата во время пения еще недостаточно изучена, а если и изучена, то мало кто из педагогов полно владеет этими знаниями и умеет их верно использовать. Кроме того, мы знаем, какое громадное значение в формировании певческих приспособлений играют индивидуальные особенности строения голосового аппарата и тот тип голоса, которым пользуется певец в пении. Все это говорит о том, что мышечных приемов, подходящих безусловно всем певцам, очень мало, что их следует весьма индивидуализировать, что каждый вдумчивый педагог не может догматически употреблять одни и те же мышечные приемы в отношении всех учеников.

Не может быть сомнения в том, что для каждого педагога, использующего показ мышечных движений, необходимо глубокое знание физиологии голосообразования, только тогда этот метод может быть использован во всей его широте и с хорошим эффектом. Поскольку однако, большинство педагогов не имеет достаточных физиологических знаний о певческой функции голосового аппарата, то, пользуясь этим методом, им следует проявлять большую осторожность и гибкость. Слух педагога и его опыт должны подсказать, насколько целесообразен в данном конкретном случае тот или иной мышечный прием. Можно смело сказать, что упорное привитие движений нецелесообразных для данного индивидуума является наиболее частой причиной деградации голоса. Как правило, педагог пытается применить ко всем ученикам те движения, которые помогли ему самому стать профессиональным певцом, и арсенал этих приемов бывает обычно невелик. Он думает, что эти движения равно необходимы всем для профессионального пения. Только горький опыт неудач с рядом учеников заставят его понять, что это не так.

Несомненно, что каждый педагог должен владеть большим арсеналом мышечных приемов, изучать их действие, знать их. Но применение их должно осуществляться без насилия над голосовым аппаратом, без настойчивого навязывания приема ради приема. Чуткое педагогическое ухо и гибкость в применении мышечного приема должны быть непременными спутниками педагогического процесса.

Мышечные приемы, употребляющиеся в вокальной педагогике, чрезвычайно разнообразны и часто противоречивы. Многие из них поражают своей парадоксальностью. Между тем нет оснований считать их надуманными и во всех случаях порочными. Мышечные приемы приходят в педагогическую практику из жизни, из поиска певцов, пытавшихся через эти приемы приблизить свое пение к идеальному. Живут те приемы, которые помогали этого достигнуть. Хотелось бы подчеркнуть, что мышечных приемов, просто выдуманных кем-то, не существует. Все они приходят в педагогическую практику из певческой творческой жизни. Значит для каких-то индивидуаль-

ностей, в процессе их становления, развития и профессиональной деятельности, они были целесообразны и принесли необходимую пользу. Весь вопрос, собственно, и заключается в том, чтобы понять, кому, при каких условиях требуется тот или иной мышечный прием. Верно на этот вопрос может ответить только наука о голосе или обостренная педагогическая интуиция.

Некоторые из бытующих приемов вызывают насмешки, например такие, как поднятие рояля во время пения для ощущения чувства опоры и напряжения брюшного пресса, или пение с высунутым изо рта языком для освобождения артикуляции, или уподобление себя лающей собаке для развития глубокого дыхания и широкого раскрытия глотки и т. п. Однако многие из этих приемов рекомендуют весьма заслуженные, известные, профессиональные оперные певцы, и отмахиваться от них просто как от недостойных курьезов нам кажется неразумным. Мы не собираемся брать под защиту абсолютно все приемы, употребляющиеся в столь многообразной педагогической практике, но считаем необходимым подвергать их анализу с точки зрения возможного действия на голосовую функцию. Во всяком случае, во многих, даже парадоксальных приемах, всегда можно найти крупицы истины, рациональные зерна, которые могут дать хорошие всходы, если их разумно применить.

Мышечными приемами пользуются во всех областях, связанных с обучением различным движениям: в спорте, в балете, при обучении игре на музыкальных инструментах и т. п. Ценность этого метода не вызывает сомнений. Однако положительные качества легко переходят в отрицательные, как только прием становится нецелесообразным для данного индивидуума. Всем известны, например, случаи перестройки голоса, резкого изменения координации — переучивания, которое осуществляется, как правило, теми или иными мышечными приемами. Это переучивание далеко не всегда заканчивается удачей. Новые мышечные приемы разрушили старую координацию, привели к образованию новой, но менее удачной. Вместе с этим и голос потерял свои лучшие качества.

Осторожность и постоянный слуховой контроль должны быть необходимыми спутниками этого метода больше, чем какого-либо другого.

Роль слова

В занятиях по вокалу большая роль принадлежит также слову, объяснениям педагога. Всякий показ, упражнение, как правило, сопровождаются словесными объяснениями. Слово помогает ученику понять то, чего требует от него педагог. Оно дополняет слуховые впечатления от показа голосом, уточняет двигательный образ при показе мышечных приемов,

помогает осознать цель, к которой ученику следует стремиться. Многое проясняется у ученика, если педагог сумеет найти соответствующие словесные объяснения тому, чего он хочет добиться в результате работы. Словесные объяснения, сопровождающие показ, и корригирующие замечания во время выполнения музыкального задания, — все это в большой степени помогает обратить внимание ученика на те детали, на те элементы, которые без объяснения могли бы быть им не замечены. Для того, чтобы объяснение достигало своего действия, оно должно даваться в четкой форме, без случайных, ненужных слов, точно подчеркивая те элементы, на которые педагог желает обратить внимание ученика.

Каждому новому термину, который вводит педагог, у ученика должно соответствовать совершенно определенное и точное представление. Педагог обязан быть краток, точен и ясен в своих формулировках, его терминология всегда должна быть понятной певцу. Поскольку звуковые и мышечные ощущения не всегда хорошо поддаются точному словесному описанию, педагоги часто употребляют различные сравнения, образные выражения. Они допустимы, если понятны ученику, если вызывают у него в ответ нужные действия.

Словесные объяснения в обучении пению очень важны, так как разъясняют причинно-следственные взаимоотношения в работе голосового аппарата и позволяют более четко осознать его работу. В спорте, например, доказано, что разучивание движений, которые были сначала объяснены педагогом, а затем проанализированы сознанием ученика и рассказаны им самим точно последовательно, усваиваются значительно быстрее и прочнее, чем без такой сознательной словесной проработки.

В вокальном деле имеется подобная же зависимость. Нами, например, не раз отмечалось, что когда молодой певец приступает к преподаванию в секторе педагогической практики и вынужден объяснять своему ученику принципы голосообразования, обучать его, поправлять, критиковать (а это все приходится делать в словесной форме), его собственное пение становится более совершенным, он сам начинает делать вокальные успехи. Осознанность и точность выполнения нужных движений становится значительно более полной после того, как он словами сформулировал свое отношение к голосу. Слово — непременный и существенный фактор, участвующий в педагогическом процессе. Вокальный педагог никогда не должен им пренебрегать.

Для успешного развития певческих навыков необходимо использовать все возможные пути, помогающие их формированию. Педагог должен уметь целесообразно подбирать вокально-педагогический материал для развития голоса, уметь показать голосом то звучание, которое требуется, показать те нужные

мышечные движения, которыми это звучание достигается, дополнить свой показ словесным объяснением, выбрать для ученика наиболее полезные фонетические упражнения, т. е. владеть фонетическим методом.

Какой из этих путей в каждом конкретном случае будет ведущим, — должна подсказать наблюдательность педагога. Здесь всегда надо учитывать особенности склада ученика, его способности. Если, например, у ученика вялая дикция, то с целью ее исправления, активизации слова можно воздействовать любым способом. Можно хорошо показать, как произносится четкое слово, и заставить ученика скопировать, можно дать ряд специальных упражнений и на тренировку артикуляционного аппарата, показать приемы активного произношения согласных. Можно, наконец, дать петь «Попутную песню» Глинки, Тарантеллу Россини и другие произведения, построенные на скороговорке. Здесь сама музыка и содержание заставит артикуляцию работать максимально активно и четко. Все эти способы будут служить одной цели — активизации работы артикуляционного аппарата.

Каким путем лучше преимущественно воздействовать в каждом конкретном случае, должна подсказать интуиция педагога. Один ученик легко схватит четкость артикуляции из стремления выразить содержание, настроение глинкинской «Попутной», а упражнения покажутся ему скучными. Другой легче отработает артикуляцию на упражнениях и затем перенесет ее в произведение.

Виды музыкально-педагогического материала. Упражнения

Наиболее простым видом музыкального материала, с которым приходится сталкиваться ученику, начинающему учиться петь, — это *упражнения*. Однако упражнения не являются уделом только первого этапа развития голоса. Упражнения сопутствуют певцу на протяжении всей его творческой жизни. Трудно найти певца, который бы не уделял ежедневно хоть небольшое количество времени упражнениям.

Напомним, что под упражнением понимается повторение какой-либо деятельности с целью улучшить способ ее выполнения. Упражнения являются *основным средством приобретения навыков*, — этих автоматически протекающих действий в любой сложной деятельности. Так и в вокальном деле упражнения служат для выработки основных навыков, необходимых для профессионального пения. И правильное зарождение звука, и техника звуковедения в различных условиях, диктуемых мелодией, — все это осваивается и закрепляется прежде всего на упражнениях. Действительно, принцип пения

legato, кантилена, беглость, скачки, пение staccato, пассажи и различные украшения усваиваются на упражнениях и потом уже совершенствуются и шлифуются на вокализах и художественных произведениях.

Упражнения, построенные на коротких отрезках музыкальных фраз, как правило, транспонируются по полутонам вверх и вниз по звуковой шкале. Такое повторение одних и тех же попевок, одних и тех же музыкальных движений ведет к установлению прочных навыков их выполнения. Последовательность одних и тех же движений закрепляется, образуя стереотип. В дальнейшем, встречаясь с подобной фигурацией в произведении, певец выполняет ее не задумываясь, автоматически верно.

Однако пение повторяющихся сочетаний звуков-попевок можно назвать упражнением только тогда, когда оно производится с определенной целью и когда педагог или ученик оценивает результаты каждой попытки с точки зрения приближения ее к поставленной цели. Простое пропевание упражнений без ясно поставленной цели и критической оценки будет просто распеванием, разогреванием голосового аппарата. Распевание, разогревание голосового аппарата служит цели приведения его в готовность для выполнения сложных певческих заданий, но не ведет к совершенствованию выполнения функции. Наоборот, бездумное, формальное пение упражнений может привести к появлению и укреплению порочных навыков.

Всякое совершенствование функции в упражнении предполагает ясно поставленную цель и непрерывный контроль за ее выполнением, только это способно сформировать нужные новые координации. Не существует упражнений «вообще», а существуют упражнения для выработки тех или иных конкретных качеств голоса.

Одной из наиболее распространенных ошибок молодого неопытного педагога является пение с учеником упражнений вообще, без ясной цели, для чего то или иное из них дается. Чаще всего начинающий педагог дает те упражнения, которые ему в свое время давал его учитель. Между тем этот учитель давал их в результате анализа тех недостатков, которые слышал в голосе ученика, и хотел их исправить. Механический же перенос на ученика упражнений, когда-то принесших пользу самому молодому педагогу, является большой и непростительной ошибкой.

Педагог, прослушав ученика и составив себе ясное представление о недостатках звукообразования или звуковедения, исходя из этих недостатков должен давать те или иные упражнения с целью их исправления. Поэтому упражнения всегда должны быть индивидуально направлены и никогда не должны носить стандартный характер. Конечно, существуют определенные типы упражнений, вокальных движений, которые

нужны всем ученикам, но и их надо давать исходя из индивидуальных качеств голоса ученика, имея перед собой ясно поставленную цель.

Упражнений существует великое множество. В каждой школе пения приводятся десятки и даже сотни упражнений. Все они имеют определенную конкретную педагогическую направленность, которая часто указывается перед упражнением. «Упражнения подготовительные к трели», «упражнения на форшлаги», «упражнения для выравнивания гласных» и др. Часто сама фактура упражнения говорит о том, для какой цели оно предназначено.

Обычно сборники упражнений охватывают все виды вокальных движений, которые следует освоить в процессе обучения: гаммы, интервалы, арпеджии, пассажи, украшения и т. п., а также все виды вокализации: технику кантилены, технику беглости, филировку и др. Как правило, сборники упражнений содержат упражнения, расположенные в порядке возрастания их трудности, от самых легких до самых трудных, а виды техники даются в чередовании.

В нашу задачу не входит рассмотрение или описание различных школ пения, упражнений, которые к ним прилагаются, или просто специализированных сборников упражнений. Мы позволим себе лишь перечислить наиболее интересные, значительные и доступные сборники упражнений:

Варламов А. Е. Полная школа пения. М., Музгиз, 1953.

Владимирова М. В. В сборнике «Вопросы вокальной педагогики», вып. II, М., «Музыка», 1964.

Виардо-Гарсиа П. Час упражнений, ч. I и II. М., Музсектор, 1924.

Гарсиа М. Школа пения. М., Музгиз, 1957.

Глинка М. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио. М.—Л., Музгиз, 1951.

Глинка М. Школа пения для сопрано. Журнал «Советская музыка», № 9, 1953.

Додонов А. Руководство и правильная постановка голоса, развития и укрепления голосовых органов и изучения искусства пения, ч. I и II (практическая). М., 1891, 1907.

Донец-Тессейр М. Э. Сборник упражнений для развития техники легких женских голосов, ч. I, II, III, IV. Киев. Мистецтво, 1961—1963.

Дюпре Ж. Школа пения. М., Музгиз, 1955.

Ламперти Ф. Искусство пения. М., 1923.

Ламперти Ф. Первоначальные упражнения и вокализы. Спб., изд. Бесселя.

Назаренко И. К. Искусство пения. Хрестоматия. М., «Музыка», 1963.

Нежданова А. В книге: В. Подольская. Нежданова и ее ученики. М., Музгиз, 1960.

Рождественская В. Ф. В сборнике «Вопросы вокальной педагогики», вып. II, «Музыка», 1964.

Трояновская А. 100 вокальных упражнений (с пояснительным текстом). М., Музгиз, 1934.

Фучито С. и Бейер. Б. Искусство пения и вокальная методика Э. Карузо. Л., «Тритон», 1935.

В каждом классе пения можно услышать типичные, относительно стандартные упражнения, но там же мы находим и группы специальных упражнений, специфических для метода данного педагога. Среди них есть весьма оригинальные и ценные находки, которые, однако, как правило, не фиксируются и лишь передаются ученикам по живой преемственности.

И системы упражнений, и требования к их исполнению в различных классах обычно сильно рознятся друг от друга, поэтому нет возможности их как-то описать и классифицировать[1]. Однако мы считаем необходимым остановиться на упражнениях для начинающих, которые, вне зависимости от метода педагога, должны удовлетворять некоторым общим требованиям.

Упражнения для начинающих должны быть предельно просты в музыкальном отношении, чтобы не занимать внимания ученика в процессе их исполнения. Они не должны включать в себя большого количества нот, должны быть ритмически простыми и мелодически ясными.

Для мало музыкально развитых учеников, для учеников, приехавших из отдаленных районов наших национальных республик, очень хорошо давать упражнения, построенные на интонациях народных песен соответствующих народностей. Часто ученик плохо схватывает обычные упражнения, проигрываемые ему на рояле, и производит впечатление музыкально малоспособного, но он, оказывается, прекрасно поет более сложные мелодии с голоса, держит верно тональность, если они построены на материале близких ему народных песен.

Упражнения для начинающих должны быть вокально-технически несложны; не содержать больших интервалов, не охватывать большой отрезок диапазона голоса, не требовать для своего исполнения большого звука и длинного дыхания и должны петься в умеренном темпе. Вначале следует подыгрывать мелодию, постепенно переходя к пению соло с аккомпанементом.

Конкретный подбор упражнений для начинающих зависит от метода, которым в основном пользуется тот или иной вокальный педагог, и от особенностей звучания голоса, его недостатков у ученика. Все же мы считали возможным привести в нотном приложении группу упражнений для начинающих, взятых из практики некоторых современных педагогов и из существую-

[1] В приложении мы помещаем ограниченное количество упражнений, которые мы можем рекомендовать для развития разных видов техники, а также упражнения для начинающих. К упражнениям даются краткие комментарии.

щих сборников упражнений. Приводя эти упражнения мы рассчитываем на их использование молодыми педагогами и студентами, имеющими педагогическую практику.

Вокализы

Вокализы представляют собой тот музыкальный материал, который употребляется большинством педагогов как переходный от упражнений к художественным произведениям. Вокализы вполне соответствуют этюдам в других видах музыкального искусства. Это музыкальные произведения, написанные с определенной технической задачей. Вокализы, как и этюды, всегда имеют целью выработку тех или иных технических качеств, имеют узкопедагогическую направленность. Этим они схожи с упражнениями, однако от последних они отличаются тем, что являются настоящими музыкальными произведениями со всеми свойственными им характерными чертами. Вокализы поются либо на один гласный звук, т. е. вокализируются, либо с названиями нот — сольфеджируются.

Вокализ несет определенное музыкальное содержание, имеет законченную музыкальную форму, создает у слушателя определенные музыкальные переживания. Тот технический элемент, который всегда присутствует в вокализе, обычно бывает растворен в музыкальном содержании и не воспринимается как самоцель. Поэтому вокализ слушается как музыкальное произведение без слов.

Отсутствие текста отличает его от обычных вокальных художественных произведений — от романсов, песен и арий. Таким образом, вокализ выступает как чисто музыкальное вокальное произведение, не усложненное поэтическим текстом.

Именно это отсутствие слова и технический элемент, который заключен в вокализе, делают его ценным материалом для воспитания голоса. Вокализ позволяет применять и шлифовать те навыки звукообразования и звуковедения, которые ученик приобрел на упражнениях. Певец в вокализе попадает в условия как бы инструментального пения, что заставляет его полностью использовать музыкальные выразительные средства. Перед певцом стоит задача выразительного исполнения музыкального произведения чисто вокальными средствами, что обостряет его музыкальное чувство, заставляет внимательно следить за музыкальностью фразы, учит чувствовать музыкальную форму. Здесь нет возможности подменить музыкальную выразительность речевой, «спрятаться за выразительное слово». Поэтому вокализы приучают особенно внимательно относиться к музыкальному тексту, ко всем ремаркам автора, что так полезно для будущего пения художественных произведений с текстом.

Отсутствие речевого текста для большинства учащихся является значительным облегчением в пении. Оно позволяет концентрировать внимание на правильности звукообразования и звуковедения. Наличие в вокальном произведении словесного текста усложняет задачу точного образования звука и выполнения технических приемов. Произношение слова все время создает дополнительные трудности, прибавляющиеся к трудностям музыкальным. Кроме хода голоса по интервалам, кроме выполнения различных типов вокализации, надо еще все время менять гласные и успевать произносить согласные, доносить мысль. Как мы уже знаем, — это факторы, которые обычно нарушают верное голосообразование у молодого певца.

Особенно затруднительно для неопытного ученика само выразительное слово, а не отдельные слоги, которые произносят, например, при сольфеджировании вокализов. Слово, хорошо произнесенное, всегда имеет стремление приблизиться к речевому, так как стереотипы слов в речи чрезвычайно прочны. Но слово певческое и речевое сильно разнятся между собой, поэтому включение слова всегда в той или иной мере больше выбивает неопытного певца из вокальной линии, чем произнесение отдельных слогов, не несущих смысла (например, названия нот).

Таким образом, вокализы действительно являются хорошим переходным материалом от упражнений к художественным произведениям с текстом для всех учеников. Тем более что они написаны с определенной педагогической задачей и позволяют отрабатывать те элементы технологии, в которых более всего нуждается ученик на данном этапе своего развития. Мы считаем, что в целесообразности вокализов сомневаться не приходится.

Однако существует иное мнение: что вокализы представляют собою произведения с искусственно нагроможденными трудностями, что они имеют малую художественную ценность, не воспитывают вкуса певца и т. п. Педагоги, придерживающиеся такого мнения, предпочитают сразу после упражнений давать легкие художественные произведения с текстом.

Конечно, в воспитании голоса можно обойтись и без вокализов. Это относится в первую очередь к тем ученикам, которые от природы обладают хорошим вокальным словом, для которых пение слов ни в малейшей степени не нарушает вокала. Можно начать петь упражнения с сольфеджированием, со словами и непосредственно перейти к легким произведениям. Наконец, возможно, минуя и упражнения, начать обучение сразу на легких произведениях... Однако для подавляющего большинства учеников — это малорациональный путь. Если строго придерживаться принципа постепенности и последовательности, идти от простого к более сложному, постепенно усложняя простые задачи, то последовательность: упражнения-вокали-

зы — художественные произведения с текстом вполне целесообразна и научно оправдана.

Можно научить верному голосообразованию, голосоведению, ровности голоса, привить технику беглости, развить кантилену на легких художественных произведениях. Но сознательное овладение различными видами вокализации, различными элементами техники лучше всего удается на упражнениях и вокализах.

Выбор способа исполнения вокализа (вокализация или сольфеджирование) зависит от конкретного задания, которое ставит себе педагог. Для большинства учащихся наиболее простым способом исполнения является вокализирование, так как в нем нет смены гласных, что для начинающего представляет собой уже усложненное задание.

В современной системе преподавания развитие голоса обычно начинают с вокализации, как с наиболее простой формы звукообразования. В старой итальянской школе начинали с сольфеджирования, но это было обусловлено сольмизационной системой обучения нотной грамоте и являлось мероприятием вынужденным. В настоящее время сольфеджирование, как правило, дается вслед за освоением вокализации. Этому следует придерживаться и в вокализах.

Вокализы существуют в виде сборников, подобранных по степени подвинутости ученика, по определенным типам голосов или просто рассчитанных на развитие определенных видов вокальной техники.

Список вокализов

Абт Ф. Школа пения. Избранные упражнения для голоса с ф-п. М., Музгиз, 1960.

Абт Ф. Практическая школа пения. М., Музсектор, 1923.

Аспелунд Д. Сборник вокализов XVIII—XX вв. для высокого голоса. М., Музгиз, 1934.

Бона П. Сто упражнений. Для сопрано и тенора. М., Музторг, 1929.

Бордоньи М. Три упражнения и двенадцать новых вокализов для баритона. М., Музсектор, 1925.

Вилинская И. Вокализы для высокого голоса с ф-п. Киев, Мистецтво, 1952.

Вилинская И. Вокализы для низкого голоса с ф-п. Киев, Мистецтво, 1962.

Ваккаи Н. Практическая школа пения. Спб., изд. Стелловской.

Варламов А. Полная школа пения, ч. II и III. Вокализы. М., Музгиз, 1953.

Виардо-Гарсиа П. Час упражнений. Экзерсисы для женского голоса. М., Музсектор, 1924, ч. I.

Гарсиа М. Школа пения, ч I и II. М., Музгиз, 1956.

Глинка М. Вокально-педагогические сочинения. Полное собрание сочинений, т. I. М., Музгиз, 1963.

Глинка М. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио. М., Музгиз, 1951.

Гречанинов А. Школа пения. М., Музгиз, 1937.

Донец-Тессейр М. Сборник упражнений для развития техники легких женских голосов, ч. I, II, III, IV. Киев. Мистецтво, 1960—1963.

Ерохин А. (составитель). Концертные вокализы-этюды для среднего голоса с ф-п. М., Музгиз, 1962.

Ерохин А. (составитель). Концертные вокализы-этюды для высокого голоса с ф-п. М., Музгиз, 1963.

Зейдлер Г. Искусство пения. 40 мелодий для высокого голоса в сопровождении ф-п, ч. I и II. М., Музгиз, 1957, 1958, 1964.

Зиринг В. Вокализы. М., «Советский композитор», 1962.

Иордан И. и Киркор Г. Десять вокализов для голоса с ф-п. М.—Л., Музгиз, 1951.

Конконе Дж. 15 вокализов для сопрано и меццо-сопрано. М., Музсектор, 1924.

Конконе Дж. 25 уроков пения для среднего голоса. М., Музгиз, 1934.

Конконе Дж. 50 упражнений для среднего и высокого голоса. М., Музгиз, 1956.

Конконе Дж. 40 упражнений для баса и баритона с сопровождением. М., «Музыка», 1964.

Кос-Анатольский А. и Мельницкая М. Пять вокализов. Для высокого голоса с ф-п. М., Музгиз, 1954.

Кочуров Ю. Глинка—Кочуров. Этюды для голоса с фортепиано. М., Музгиз, 1952.

Лютген В. Ежедневные упражнения. 20 маленьких вокализов. Для сопрано. М., Музгиз, 1936.

Маркези М. Двадцать этюдов стиля для сопрано. М., Музсектор, 1926.

Мирзоева М. Вокализы. В сборнике Вопросы вокальной педагогики». Вып. 2. М., «Музыка», 1964.

Панофка Г. 12 артистических вокализов. Для сопрано или меццо-сопрано. М., Музсектор, 1926.

Панофка Г. Искусство пения. 24 вокализа для сопрано, меццо-сопрано или тенора. М., Музгиз, 1958.

Панофка Г. 24 этюда вокализа для контральто, баритона или баса с ф-п. М., Музгиз, 1961.

Раков Н. Десять вокализов. Для сопрано. М., Музгиз, 1952.

Соколовский Н. 50 вокализов для среднего голоса. М., Музгиз, 1950.

Соколовский Н. 20 вокализов для сопрано. М., Музгиз, 1950.

Большинство сборников вокализов, широко распространенных в вокальной практике, принадлежит западным авторам. Они достаточно мелодичны, некоторые из них имеют известные музыкальные достоинства, но особенно важно отметить их педагогическую направленность. В них мы находим отличный материал для усвоения различных видов вокализации, всевозможных вокальных движений, различных упражнений и т. п.

Особо следует остановиться на сборниках вокализов русских авторов, построенных на музыкальном материале, близком к интонациям русских народных песен, материале, идущем от русской музыки вообще. Эти вокализы обладают несомненными музыкальными достоинствами и весьма полезны для учеников. Их русская, песенная природа служит отличным материалом, подготавливающим к пению русских романсов и арий.

Многие певцы, обладая хорошей вокальной школой, являются сторонниками вокализов и поют их целыми сборниками подряд, в течение всей своей певческой жизни.

Педагог, выбирая вокализ для своего ученика, должен проанализировать его с точки зрения имеющихся в нем трудностей. Эти трудности могут быть музыкального и вокально-технического характера. Прежде всего следует посмотреть на музыкальную сторону вокализа: темп, в котором он поется, ритмические трудности, проследить мелодическую линию, отметив трудности, если таковые там имеются, разобрать гармоническое сопровождение.

Оценивая вокализ с точки зрения вокально-технических трудностей, следует прежде всего ознакомиться с диапазоном, в котором он написан, с тесситурой, которой он требует, выделить те вокально-технические приемы, на которые он рассчитан. В анализе мелодической линии следует обратить внимание на интервалику, длительность дыхания, на общий характер мелодики, наличие в ней быстрых пассажей, общий темп, в котором поется этот вокализ. Особо следует отметить динамические требования, которые вокализ предъявляет голосу, тембровую окраску и нюансировку. Все эти вокально-технические трудности надо оценить с точки зрения возможностей ученика на данном этапе его развития. Такая оценка для вокализов более проста по сравнению с анализом художественных произведений, так как вокализы написаны специально с педагогической целью для несовершенного еще голоса. Иногда сам характер сборника вокализов подсказывает, на какой уровень подготовленности ученика он рассчитан. Чаще всего вокальные сборники содержат разнотипные вокальные задания, обнимающие все основные виды вокальных движений. Кантиленные вокализы чередуются с быстрыми, спокойные и плавные с колоратурными. Это позволяет петь их целыми тетрадями, в последовательно повышающейся трудности. Большую пользу могут принести вокализы специализированные, т. е. рассчитанные на развитие того или иного вида техники: сборники колоратурных вокализов для сопрано и т. п. виды вокализов.

Иногда форму вокализа композиторы избирают для создания концертных художественных произведений. Широко известны, например, «Вокализ» С. Рахманинова, посвященный А. В. Неждановой, или «Концерт для голоса» Р. Глиера. Недавно в издательстве «Музыка» вышел сборник концертных

вокализов различных авторов, составленный А. Ерохиным. Эти концертные вокализы уже не содержат в себе педагогических задач и называются вокализами только потому, что написаны для вокализации голосом, т. е. без поэтического текста. В них голос является музыкальным инструментом, солирующим на фоне фортепианного или оркестрового сопровождения. Такие вокализы требуют от исполнителя совершенного владения вокализацией. Эти вокализы — хорошая проба для оценки музыкальной и вокально-технической подготовки певца.

Не случайно на Третьем международном конкурсе имени Чайковского в программу конкурса вокалистов для женских голосов был включен трудный вокализ Урбаха, послуживший камнем преткновения для многих конкурсанток. Поэтому концертные вокализы обязательно должны входить в репертуар подвинутых студентов старших курсов.

Художественно-педагогический материал и его анализ

Если упражнения и вокализы носят подсобный характер, как материал, подготавливающий к пению художественных произведений, то сами художественные произведения, разумно подобранные, являются основным средством воспитания певца. Певец растет как музыкант-исполнитель и как вокалист прежде всего на правильно подобранном репертуаре.

Как правило, легкие художественные произведения с текстом даются начинающим учиться пению после нескольких месяцев работы на вокализах и упражнениях. Этот срок считается необходимым для того, чтобы начинающий певец приобрел первичные навыки правильного образования звука, необходимые элементарные установки относительно формирования гласных, работы дыхания, резонаторов и т. п. Некоторые считают, что упражнениям и вокализам надо отдать весь первый год работы. Такие мнения, например, высказывали Тоти даль Монте, Гяуров, Туччи и некоторые другие певцы. Другие отрицают необходимость такого длительного срока. Если ученик умеет верно элементарно строить певческий звук, ему можно предложить простые художественные произведения. Для одного это может наступить очень скоро, а для другого — через несколько месяцев. Освоение простейших певческих навыков является тем критерием, на который следует опираться в решении вопроса о возможности дачи ученику первых произведений с текстом.

Современный профессиональный певец должен обладать большим и разнообразным репертуаром, в который входят и народные песни, и романсы, и арии как отечественных, так и зарубежных композиторов

разных времен. Освоение этого репертуара занимает долгие годы учения. Для начального этапа обучения обычно берутся легкие произведения старинных классиков: Монтеверди, Скарлатти, Кальдара, Генделя, Баха, Моцарта, Бетховена. Весьма подходящим материалом при переходе к пению художественных произведений являются народные песни различных национальностей, особенно русские, украинские и итальянские, а также произведения старинных русских композиторов доглинкинского периода.

Оценивая то или иное произведение с точки зрения его полезности для ученика, следует его проанализировать с музыкальной, вокально-технической стороны и отметить трудности, заключенные в эмоционально-смысловом содержании. Все эти особенности вместе создают представление о сложности данного произведения для исполнения.

Произведение, выбранное для ученика, всегда должно соответствовать уровню его музыкального развития, вокальной и исполнительской подготовке. Художественно-педагогический материал требует особого внимания к постепенности и последовательности повышения трудностей произведений. Это относится в равной мере как к трудностям музыкальным, так и к трудностям вокальным и исполнительским. Особенно губительным для голоса ученика является непосильный в вокально-техническом отношении репертуар. Нерационально подобранные произведения могут задержать вокальный рост ученика и даже принести прямой вред.

О музыкальных трудностях мы уже говорили, когда касались анализа трудностей вокализов, написанных с педагогической целью. В художественных же произведениях, которые написаны без учета степени подготовленности исполнителя, прежде всего следует обратить внимание на строение мелодической линии, ритмические особенности, гармонию и на соотношение мелодики и аккомпанемента.

Строение мелодической линии может заключать ряд музыкальных трудностей, таких, как хроматические ходы, ходы на трудные интервалы типа септимы, ноны и т. п., резкие смены характера движения голоса, украшения и т. п. Однако, как правило, трудности мелодического порядка легче осваиваются учеником по сравнению с трудностями ритмическими. Сложные ритмы, смена ритма, синкопы, умение петь дуоли, триоли, точное соблюдение точек и пауз — является большой трудностью для малоподвинутого в музыкальном отношении ученика.

Особо следует обратить внимание на гармоническое сопровождение и характер аккомпанемента. В одних случаях гармонии простые и логичные помогают ученику вести мелодическую линию; в других — мелодия и гармония находятся в более сложных отношениях и гармоническое сопровождение может

сбивать музыкально малоразвитого ученика. Особенно сложны бывают гармонические обороты у ряда современных композиторов. Эта разница очень наглядна, если, например, сравнить гармонии, какими гармонизованы простые русские народные песни в обработке Римского-Корсакова с одной стороны, и Прокофьева — с другой.

Вопрос характера аккомпанемента — также играет немаловажную роль для молодого певца. Аккомпанемент аккордового склада, гитарного типа, вальсообразный или аккомпанемент, где дублируется вокальная линия, — поддерживает ученика в ведении мелодической линии; с другой стороны, аккомпанемент может создавать трудности, сбивать ученика. Часто это относится к произведениям с развитым аккомпанементом, в котором идет ряд подголосков, а иногда и вполне развитых выразительных мелодий. Аккомпанемент может создавать трудности не только своей мелодикой и гармонией, но и ритмическим рисунком. Часты случаи, когда, например, на две восьмые в аккомпанементе падает три восьмые мелодии, иногда на дуоли аккомпанемента приходятся квинтоли мелодии и т. д. Спеть ровно такие три восьмые трудно для малоподвинутого ученика.

Анализ произведения с вокально-технической стороны следует начинать с выявления диапазона и тесситуры произведения, которые прежде всего должны соответствовать возможностям ученика. Необходимость брать звуки, которые еще не свободны у ученика, или большая звуковысотная нагрузка на голос, предъявляемая произведением, — наиболее опасные враги неопытного певца. К вокально-техническим трудностям следует отнести и ходы на большие, неудобные интервалы вверх и вниз.

Значительные трудности для молодого певца бывают заключены в темпе и характере длительности нот, из которых соткана мелодия. Медленный темп, мелодия, идущая большими длительностями, часто требует пения больших музыкальных фраз на одном дыхании, которое у молодого певца может еще не быть разработано. Большое дыхание, которого хватает на длительные фразы, и умение расходовать его, распределять его на всю музыкальную фразу, как правило, является результатом большой вокально-технической подготовки. Быстрый темп произведения и мелодия, построенная из коротких длительностей — восьмых, шестнадцатых, требуют владения техникой беглости. Для большинства певцов техника беглости приобретается большим ежедневным трудом, через пение специальных упражнений и вокализов. Исключение составляют отдельные певцы с врожденной способностью к колоратуре, что чаще всего наблюдается у высоких женских голосов.

Особую вокально-техническую трудность составляют различные украшения, исполнение которых требует специальных выработанных навыков. К ним относятся форшлаги, морденты,

группетто, трель, каденции, различного вида пассажи. Филировка звука, обязательная во многих произведениях, — также требует тщательной подготовки. К трудностям для молодых певцов следует отнести умение петь staccato и делать portamento.

К вокально-техническим сложностям несколько иного плана относится такой момент, как умение петь скороговорку или речитативы. Эти трудности связаны больше с гибкостью и разработанностью артикуляционного аппарата, в то время как описанные выше — с подвижностью, гибкостью и выносливостью гортани и дыхания.

Наконец, к трудностям вокально-технического плана относится и умение создавать тембровые нюансы, менять тембровую окраску звука в зависимости от содержания, от исполнительской задачи. Чаще всего эта окраска появляется как результат эмоционального переживания музыки. Однако в ряде случаев нужно сознательно уметь сделать тембры различными для яркого воплощения содержания. В частности это относится к произведениям, где по тексту идет диалог между двумя персонажами, каждый из которых требует своей тембровой окраски. Для примера можно назвать романс «Смерть и девушка» Шуберта, балладу Рубинштейна «Пред воеводой молча он стоит», романс Шумана «Лесной царь» и др.

Необходимо оценить в произведении и его динамику, т. е. выявить те требования, которые оно предъявляет к певцу в отношении умения пользоваться сменой силы звучания. Например, — петь piano и не снять при этом звук с дыхания — это уже сложная задача для молодого певца. Дать forte и не изменить при этом хорошего качества звучания голоса, т. е. не форсировать звука, — это тоже не простая задача. Умение пользоваться основными динамическими красками: piano и pianissimo, mezzo-forte, forte и fortissimo — доступно только подвинутому ученику. Произведения для начинающих не должны содержать резкой смены динамических оттенков, широких динамических разворотов, должны быть написаны так, чтобы их можно было исполнять звуком средней силы, свободно, вольно, как обычно поются народные песни протяжного, кантиленного склада.

Сложна для начинающих и филировка, т. е. постепенная смена силы звучания, без изменения качества звука. Умение филировать приходит после достаточного периода работы над голосом.

Все эти моменты музыкально-вокально-технического характера надо держать в центре внимания, когда анализируются художественные произведения с целью подбора репертуара для ученика.

Особо следует коснуться трудностей исполнительского характера, скрытых в эмоционально-смысловом

содержании произведения. Встречаются произведения несложные по своей музыкальной фактуре, не имеющие существенных трудностей в формально вокально-техническом плане. Однако они относятся к числу произведений, которые можно давать весьма подвинутым ученикам в силу либо большой эмоциональной нагрузки, либо из-за необходимости особой тонкости исполнения и выработанного чувства стиля, либо вследствие других трудностей, заключающихся в исполнительской стороне. К таким трудностям, например, можно отнести положение, когда текст говорит одно, а подтекст другое. В романсе «Я не сержусь» Шумана поэт говорит о том, что он не ревнует и не сердится, между тем чувства боли и ревности пронизывают это произведение.

К таким трудным произведениям с большой эмоциональной насыщенностью можно отнести, например, арию Алеко из оперы «Алеко» Рахманинова. Произведение написано в удобной тесситуре, не перегружено высокими нотами, построено на плавных выразительных мелодических ходах, вокально написано удобно и по этим формальным признакам может быть доступно и не очень подвинутому ученику. Однако в действительности его можно давать только весьма опытному певцу с хорошо отработанной техникой и хорошими природными вокальными данными. Произведение это для выразительной передачи требует такого эмоционального накала, что неопытный певец не сможет его исполнить, оставаясь в рамках академически правильного пения. Большая эмоциональная нагрузка поведет к форсировке, со всеми вытекающими из нее разрушительными для голоса последствиями.

Многие произведения имеют сложное строение, написаны весьма тонко, требуют для своего исполнения большой музыкальной и вокальной культуры. К ним можно отнести многие романсы Дебюсси, Метнера, Р. Штрауса и произведения современных композиторов.

Мы позволили себе задержать внимание читателя на многих общеизвестных моментах потому, что практика показала отсутствие должного аналитического мышления у многих молодых педагогов и студентов-вокалистов. Нам многократно приходилось убеждаться в том, что студенты старших курсов консерваторий, приступающие к работе в секторе педагогической практики, оказываются неспособными грамотно проанализировать вокальное произведение с точки зрения возможности включения его в репертуар своего ученика. Рассматривая музыкальный и поэтический текст произведения, они почти не видят за ним трудностей ни музыкальных, ни вокальных, ни исполнительских.

Коснемся коротко того репертуара, который составляет основу педагогического художественного материала на первых этапах развития певца: произведений старинных западных клас-

сиков, народных песен и произведений русских авторов доглинкинского периода.

Как мы уже упоминали, в подготовке репертуара для начинающих певцов большое значение имеют произведения старых западных классических композиторов. Эпоха, а с ней уровень развития музыкальной культуры, композиторской техники и стилевых особенностей исполнения определяет характер вокальных произведений. Старые западные классики писали свои произведения в очень простой, ясной и строгой форме, не допускающей вольности исполнения. Произведения этих композиторов приучают к строгости исполнения, развивают в ученике чувство формы, ясность музыкального мышления, логику гармонизации. Их музыка в высшей степени возвышенна и благородна, отличается большой глубиной чувств, заключенных в простую, ясную и, вместе с тем, бесконечно разнообразную форму. Приходится удивляться, какими простыми средствами и как убедительно они достигали столь глубокого воплощения в музыке нужных переживаний. С музыкальной стороны эти произведения представляют собою неисчерпаемую сокровищницу удивительных богатств и являются замечательным материалом, на котором молодой певец может приобщаться к пониманию классической музыки.

С вокально-технической стороны произведения этих авторов отличаются тем, что обычно бывают написаны в ограниченном диапазоне, часто не превышающем полутора октав. Тесситура их не высока, написаны они весьма удобно. За исключением речитативов, мелодия в них развивается по инструментальному типу. По характеру — весьма различны, в соответствии с содержанием Для произведений, написанных в медленном темпе, характерны плавно разворачивающиеся мелодии, полные благородства, возвышенных чувств, музыка как бы приподнята над жизнью. Таковы, например, широко популярные среди певцов арии Генделя, Страделлы, Кальдара. Произведения, написанные в относительно быстром движении, также инструментальны по своей природе, мало связаны со словом, часто по структуре полифоничны. Легко себе представить их в исполнении какого-либо инструмента, особенно деревянно-духового или органа. Все эти произведения, как быстрые, так и медленные требуют хорошего, академически правильного звуковедения, плавности, чистоты интонации и гибкости голоса равной инструменту.

На первых этапах развития молодого певца основной задачей является выработка правильного звукообразования и звуковедения. Слово, которое порой сбивает ученика на речевую манеру звукообразования, в этих произведениях не имеет большого самостоятельного значения, здесь часты многократные повторения одних и тех же слов на музыке, разворачивающейся по инструментальному типу.

Как правило, эти произведения исполняются на том языке, на котором написаны; чаще всего это — итальянский, немецкий и латинский. Пение на иностранном языке, как правило, дается ученику легче, чем на родном, так как сбивающее действие речевых стереотипов здесь проявляется в значительно меньшей степени и проще сохранить верное звукообразование и звуковедение. Произношение непривычных слов, иногда с недостаточно осознанным его значением, создает в известной мере механическую подстановку их к мелодии. Все это меньше сбивает на речевую манеру звукообразования, чем родной текст, тесно связанный с мелодией, близкой к речи.

Кроме того, следует коснуться и содержания тех текстов, на которые писали старые западные классики. Многие из них имеют религиозное содержание «Pieta, Signore» Страделлы, «Dignare» и другие арии Генделя, многие арии Баха. В других воспевается красота природы: «Come ragio di sol» Кальдара, «Фиалки» Скарлатти. В третьих — любовные переживания и выражение восхищения красотой любимой. Однако все эти чувства очень приподняты, даются с большим пафосом, они облагорожены, возвышенны и требуют от певца благородного, красивого произнесения текста. Бытовое слово здесь не подходит. Среди этих произведений большинство спокойных, умиротворенных. Даже в тех случаях, когда дело идет о страданиях и страстях, они чаще всего подаются в мажорном, возвышенном плане и создают настроение успокоенности, умиротворенности: «Caro mio ben» Джордани, «Plesir d'amor» Мартини, «Lascia ch'io pianga» Генделя и т. п.

Эти произведения старых итальянских авторов, очень выразительные и благородные, не требуют от ученика непосредственной горячей эмоциональности, взволнованности, передачи больших страстей, большого накала чувств в близкой к жизни манере. Все чувства переданы в прекрасной, величавой возвышенной форме, что создает общий спокойный и уравновешенный эмоциональный фон, столь важный для ученика, вынужденного постоянно следить за вокально-технической стороной и музыкальностью исполнения. Выразительность этих произведений заключена прежде всего в их музыке. Слово здесь имеет второстепенное значение. Поэтому эти произведения чрезвычайно полезны для выработки музыкальности, для овладения всеми средствами музыкально-художественной выразительности. Они требуют свободного, спокойного благородного пения красивым звуком и гибкой выразительности за счет правильной передачи музыкального содержания. Потому они столь полезны для молодых певцов.

Что касается народных песен, то они также являются весьма желанным материалом, на котором хорошо формируется голос певца. Разнообразные по характеру, они построены, как правило, на небольшом диапазоне. Тесситура их — весьма уме-

ренна. Доходчивость слов, куплетная форма строения, легкость запоминания музыкальной фактуры позволяют ученику легко сосредоточиться на вокально-технической стороне. Они не ставят перед учеником сложных исполнительских задач, так как просты, безыскусны и чрезвычайно выразительны. Как музыкальный материал они представляют основу всякой национальной музыки, и поэтому широкое ознакомление с народно-песенным творчеством закладывает хороший фундамент для понимания национальной классической музыки.

Разнообразие характера этих песен (протяжные, шуточные, величальные и т. п.) позволяет всегда подобрать необходимый для ученика, в смысле поставленной педагогической задачи, материал. Мы не считаем возможным задерживаться специально на русских народных песнях, которые изучаются студентами-вокалистами в курсе фольклора. Укажем лишь на тесную связь между словом и мелодией, особенно в песнях-былинах, где мотив как бы рождается из текста в результате декламации.

Стиль исполнения русских песен требует простоты, естественности, задушевности, хорошего донесения текста. Куплетная форма заставляет молодого певца находить в каждом куплете свой нюанс, разнообразить исполнение. Исполнение песни не допускает увлечения чисто вокальной стороной пения. Песня раскрывается по мере преподнесения текста. Слово здесь является непременным и ведущим элементом исполнения, мелодия же повторяется от куплета к куплету, не имея возможности дальнейшего музыкального разворота. В соответствии с этим внимание ученика должно быть особенно приковано к содержанию текста и умению его петь. Песня — отличный материал для выработки естественного вокального слова. Песня не терпит нажима, вычурности, ложного пафоса, аффектации или небрежности слова в угоду чистому вокализированию. Стиль исполнения песни должен быть простым, естественным, доходчивым. Песня «сказывается», т. е. исполняется по типу рассказа просто и задушевно.

Особенности окружающего мира — природы, людей и их обычаев, психологические черты склада данной нации — все находит свое отражение в народной песне и делает ее близкой всем людям. Народная песня — это отличный материал для понимания психологии каждой нации. Народные песни, такие близкие и понятные, — важнейший материал для развития музыкальности ученика.

Романсовое творчество русских композиторов доглинкинского периода: Титова, Булахова, Варламова, Алябьева, Верстовского и других — всегда привлекает внимание отечественных вокальных педагогов, находящих в произведениях этих композиторов отличный материал для воспитания голоса своих учеников. Построенные на интонаци-

ях народных песен и городского романса, они отличаются типично русским колоритом. Они очень просто и ясно написаны, причем многими из авторов использованы первоклассные тексты. Романсы на слова Пушкина, Жуковского, их современников и предшественников занимают в творчестве этих композиторов видное место.

Романсы этих авторов напевны, мелодичны, задушевны. Они носят те же черты, что и русские народные песни, в частности многие из них куплетного склада. Однако здесь музыкальная сторона уже более развита. Произведения этих авторов написаны в удобной тесситуре, не захватывают большого диапазона звуков. Они легко доступны и по своему музыкальному языку и по требованиям, которые они предъявляют к вокалу начинающих певцов.

В смысле исполнительском — они требуют весьма внимательного отношения к словесному тексту, хорошо развитого чувства стиля. Они просты, их надо исполнять задушевно, не выходя за рамки естественности, непосредственности. Эти романсы являются отличным материалом для развития исполнительских способностей ученика. Здесь нельзя ограничиться простым и выразительным пением мелодии — тут необходимо воплощение ясной исполнительской задачи, вытекающей из словесного текста и мелодии. Как и в народных песнях, слово занимает здесь большое место. Словесный текст чаще всего является ведущим моментом, который развертывает содержание произведения. Музыка, хотя и носит вполне развитой характер, обычно как бы сопровождает словесный текст, не ведет самостоятельного повествования. Многие из этих романсов скорее можно назвать романсами-песнями, так как они имеют куплетную форму и по своей напевности, по строению мелодии близки к народным.

Мы позволили себе дать краткую общую характеристику тех групп произведений, которые чаще всего даются в начальном периоде обучения, стараясь отметить в них стороны, полезные для начинающих учеников.

О репертуаре певца

Задача подбора репертуара в музыкальных училищах и консерваториях в известной мере облегчается наличием разработанных программ по сольному пению, включающих репертуарные списки. Эти списки составлены для всех типов голосов по курсам. Они отражают нарастание трудности произведений от курса к курсу по мере роста музыкального и вокально-технического мастерства. Они ориентируют педагога в отношении того, какой степенью развития в вокальном и исполнительском отношении должен обла-

дать ученик на том или другом курсе музыкального училища или консерватории. Конечно, эти репертуарные списки весьма ориентировочны, ибо в обучении пению слишком много зависит от индивидуальности ученика. То, что для одного голоса доступно на младших курсах, для другого остается недосягаемым даже при окончании учебы. Но в общем они представляют собой ценный разработанный в порядке повышения трудности материал, с которым должен быть знаком каждый педагог.

Хорошим подспорьем для педагога являются сборники систематизированного репертуара. В 1939 году вышел сборник, составленный Е. А. Милькович, заслуживший широкое признание в кругах вокальных педагогов. В 1966 году издательство «Музыка» выпустило сборник «Хрестоматия вокально-педагогического репертуара» I и II курсов музыкальных училищ, составленный для сопрано С. Фуки и К. Фортунатовой, для баса и баритона — Г. Аданом. Эти пособия также окажут несомненную помощь вокальным педагогам.

За время пребывания в училище или в консерватории молодой певец должен в той или иной мере освоить стиль исполнения крупнейших композиторов прошлого и современности. Окончив учебное заведение, он как правило, не имеет возможности и времени хорошо освоить разнообразный репертуар, который требуется от исполнителя в наши дни. Основной багаж в репертуаре каждого певца должен быть заложен еще на школьной скамье. Произведения Шуберта и Шумана, Брамса, Вагнера или Глинки, Даргомыжского, Мусоргского и других, более поздних русских и западных композиторов — все это должно быть пройдено, хотя бы в небольшом количестве, в классе педагога по специальности.

Одаренность ученика, его вокально-техническая подвинутость и музыкально-артистическое развитие определяют то, на каком курсе какие авторы будут в основном представлены в его репертуаре. Все же можно сказать, что более правильно строить репертуар следуя историческому развитию музыки, т. е. по мере усложнения музыкального языка, исполнительских требований и эволюции вокальной техники.

Музыку XIX века следует, в основном, проходить на средних и старших курсах, произведения XX века — больше на старших. Это не значит, разумеется, что, например, легкие произведения композиторов-романтиков или современных авторов не должны входить в репертуар первых курсов.

Особо следует остановиться на современных авторах, музыка которых постоянно присутствует в концертных программах и звучит на оперной сцене. Молодое поколение певцов должно быть подготовлено для ее исполнения. Легкие в музыкальном и вокальном отношении произведения должны включаться в репертуар возможно раньше, чтобы слух привыкал к новым гармониям, к сложному языку но-

вой музыки. За время обучения эта музыка должна успеть сделаться понятной, близкой молодому певцу. Это будет способствовать сокращению традиционного разрыва между творчеством композиторов, всегда идущих впереди, и исполнителями, большинство которых не успевает освоить новую музыку, сродниться с ней.

Однако в выборе произведений современных авторов следует быть очень осторожным, так как многие из них пишут сочинения не учитывая особенностей голоса, не считаясь с ним даже в самых элементарных требованиях, таких, например, как диапазон или тесситура. Иногда, беря ноты такого произведения, не можешь понять, для какого голоса оно вообще написано — для тенора оно низко, а для баритона несомненно высоко и тесситура явно не баритоновая и т. п.

К сожалению, многие современные композиторы не умеют писать для голоса, относятся к нему как к любому музыкальному инструменту фабричного производства, который способен выдержать все. Между тем голос — это особая и очень тонкая функция человеческого организма, и надо хорошо знать его особенности, чтобы удобно писать для него не принося вреда. В педагогической же практике произведения, написанные без учета особенностей певческого голоса, могут принести несомненный вред. Поэтому произведения современных авторов должны включаться в педагогический репертуар после строгого, внимательного анализа и отбора. Такого взгляда на возможность применения новой музыки в процессе обучения молодых певцов придерживаются многие певцы и педагоги. В частности, такое мнение нам высказал ряд певцов-солистов театра Ла Скала и другие выдающиеся певцы, такие, например, как члены жюри международного конкурса имени Чайковского Д. Лондон (США) и А. Хиольски (Польша).

Надо отметить, что весьма целесообразно для каждого студента консерватории пройти в классе по специальности тот основной репертуар, который ему предстоит петь в жизни. Основные крупные произведения, арии, партии — должны быть хотя бы вчерне пройдены в классе педагога. Тогда они хорошо «дозреваются» на сцене, на эстраде. Как справедливо отметила профессор Донец-Тессейр, ее многолетняя педагогическая практика показала, что если сложная ария не была, хотя бы эскизно, пройдена в классе, она в будущем почти никогда не достигает совершенства. Даже если студент еще не может полностью освоить какое-либо произведение в силу сложности, то его следует выучить и верно, в основных чертах, «уложить в голос». Тогда оно в дальнейшем хорошо вопется.

Отметим, кстати, что многие сложные произведения следует вообще осваивать постепенно. Выучив и поработав немного над таким произведением, его следует отложить на определенный срок, на несколько месяцев, а затем снова взять в работу. Тог-

да произведения прочно усваиваются и как бы «дозревают» сами даже в тот период, когда их не пели. То, что не выходило до перерыва, начинает получаться после него.

Работа над репертуаром

Начиная давать ученику художественные произведения, следует сразу верно ориентировать его в отношении работы над репертуаром. Привитие определенных правил в подходе к разучиванию нового произведения является важным моментом, на котором следует фиксировать внимание ученика. Прежде всего нужно узнать, знакомо ли это произведение ученику или оно для него абсолютно ново? Даже в том случае, если произведение хорошо известно ученику, если оно «на слуху», необходимо подойти к нему, как к абсолютно незнакомому в смысле внимательного изучения нотного материала и текста. Чаще всего именно те произведения, которые «на слуху», труднее выучить без ошибок, чем произведения новые, незнакомые. Обычно, они бывают «загрязнены» множеством неточностей, от которых не так просто освободиться.

Если произведение вовсе незнакомо ученику, следует прослушать его в фортепианном или вокальном исполнении для того, чтобы составить себе представление о нем в целом. Важно, чтобы ученик схватил основную мысль произведения, его характер, настроение, стиль. Необходимо узнать, какие произведения данного автора знакомы ученику и что знает он о композиторе — авторе произведения. Огромную пользу принесет знакомство с эпохой, в которой жил композитор, его биографией и творчеством. Это сразу подскажет студенту тот стиль исполнения данного произведения, те средства, которыми оно должно быть воплощено.

Необходимо знать, кто автор поэтического текста, который вдохновил композитора на создание данного произведения, и быть хотя бы немного знакомым с творчеством поэта. Сразу надо приучать запоминать тональность, в которой написано произведение, темп и ритм. Часто начинающие певцы, не приученные к этим элементарным навыкам, знают лишь имя автора музыки, но не знают ни тональности, в которой написано произведение, ни темпа, который указан автором. В отношении тональности их знания сводятся лишь к фиксации в сознании предельных верхних нот, как звуков, которые трудны и могут ограничить возможность включения произведения в рабочий репертуар.

Ознакомившись с произведением в целом, следует более подробно изучить поэтический текст, на который оно написано, временно отделив его от музыки. Если сразу выучивать слова вместе с музыкой, то обычно смысл поэтического

текста и часть его чисто поэтических красот пропадает, маскируясь музыкальным звучанием. Текст перестает восприниматься как самостоятельная эстетическая ценность, он цепко связывается с музыкой и воспринимается только через ее преломление. Хотя в конечном итоге поэтический текст именно в этом синтезе должен доходить до слушателя, но для охвата исполнителем содержания произведения он должен быть сначала прочитан и усвоен вне музыки. В текст произведения надо вчитаться, разобраться в его строении, а потом попытаться выразительно продекламировать его вслух. Декламация текста вслух может очень многое дать для последующего вокального исполнения. Верное, выразительное произнесение речевого текста, правильные акценты, выделение главных слов, произнесение ударных и смешанных гласных — все это должно найти свое место в последующем исполнении произведения.

Музыкальный текст также должен быть проанализирован с точки зрения формы, особенностей мелодического и гармонического склада и ритма. Следует найти музыкальную кульминацию произведения и посмотреть, как развивается мелодическая линия по мере подхода к ней. Надо очень внимательно просмотреть все ремарки автора, обратив внимание на изменение темпа и ритма, на динамические оттенки, на отдельные указания о характере исполнения тех или иных мест.

Для того чтобы произведение сразу хорошо и правильно запомнилось, лучше учить его небольшими кусками в медленном темпе, избегая неточностей и ошибок. Небрежно, невнимательно разобранное произведение так и укладывается в памяти со всеми ошибками, которые потом трудно исправить. Даже когда произведение исправлено и уже автоматически верно подается памятью, в неблагоприятных для нервной системы условиях ошибки снова легко всплывают. Поэтому следует сразу безошибочно, правильно закладывать в память новый материал. По нескольку раз повторяя в медленном темпе музыкальную фразу, не надо спешить с переходом к последующим фразам, пока эта не уложится твердо в памяти. Лучше внимательно и безошибочно усвоить одну страницу произведения, чем небрежно пробежать все. Конечно, память у учеников бывает разная, и некоторые способны к верному, точному и быстрому запоминанию большого музыкального материала после одного-двух повторений. Однако для большинства правило точной, медленной выучки по частям остается в силе.

Пока нет твердой уверенности в том, что произведение улеглось в памяти, надо его петь по нотам. Лучше петь по нотам правильно, чем с ошибками без нот. Но, по возможности, надо быстрее переходить на пение наизусть, не задерживаясь слишком долго на этапе заглядывания в ноты. Иначе, по закону рефлексов, создается привычка петь только глядя в ноты и переход к исполнению наизусть будет затруднен.

Разучивая произведение, надо следить не только за точностью воспроизведения музыкального и словесного текста, но и за правильностью звукообразования и звуковедения. Если в процессе разучивания не обращать внимания на эту сторону, то вместе с усвоением текста усвоятся и неверные координации в работе голосового аппарата. Поэтому, работая над произведением, следует ограничить задачу, концентрируя все внимание на разучивании отдельных фраз, в которых можно успеть проследить и за вокальной стороной. Как нам сообщила народная артистка Е. В. Шумская и некоторые другие исполнители, они предпочитают полностью выучивать произведение наизусть, сидя за фортепиано, не включая в работу голосовой аппарат. Лишь тогда, когда оно все улеглось в памяти и не требует сосредоточения внимания, они начинают петь голосом, полноценно используя все вокальные возможности, т. е. впевая произведение сразу со всеми нюансами, с достаточно полной эмоциональной отдачей. Разученное таким образом произведение сразу ложится в правильные вокальные и исполнительские рамки, и образующиеся рефлекторные связи закладываются прочно, не требуя позднее переработки.

В том случае, когда произведение выучивается вполголоса, когда оно напевается, то одновременно неизбежно происходит и неверное в вокальном смысле впевание его. Следовательно позднее надо будет вновь вокально переучивать произведение, «переставлять» его.

Наметки вокально-исполнительского плана следует подсказать ученику уже после первого ознакомления с произведением, для того чтобы разучивание и впевание в голос произведения уже осуществлялось в связи с музыкально-исполнительскими задачами, а не формально. Полнокровное же исполнение возможно тогда, когда выпевание текста не отвлекает исполнителя, когда произведение выучено наизусть и певец может сосредоточить свое основное внимание на воплощении творческих, исполнительских задач.

В процессе впевания произведения иногда бывает полезно провокализировать его на какой-либо гласный, наиболее удобный для ученика, что позволит преодолеть многие вокально-технические трудности, которые не удаются ученику при пении со словом. Особенно трудные, неудающиеся места произведения целесообразно выписывать отдельно и, создавая из них своеобразное упражнение, петь, транспонируя по полутонам вверх и вниз по звуковой шкале. Правильно выученное и хорошо впетое произведение гарантирует ученика от всех срывов на эстраде, что весьма существенно, особенно при первых выступлениях, когда нет еще привычки к эстраде.

Большое значение для правильного впевания произведения имеет слуховой вокальный образ, т. е. ясное представление, в какую вокальную форму должно вылиться исполнение.

Поэтому часто наибольшую пользу приносят ученику те произведения, которые он многократно слышал в исполнении какого-нибудь большого мастера вокала. В этом плане большую помощь могут оказать многократные прослушивания грамофонных записей исполнения того или иного произведения большими певцами. Хорошее ощущение правильной вокальной формы звучания может помочь ученику в нахождении верной звуковой позиции, верного звукового образа. Разумеется, что речь здесь идет не о рабской копировке, а о творческом освоении услышанного, о некотором «вокальном подсказе» со стороны большого мастера, подсказе, который должен быть применен певцом в соответствии с задуманной общей концепцией исполнения и особенностями его вокальных данных.

Постепенно правильно подобранный вокальный материал развивает музыкальность, исполнительское дарование и вырабатывает вокальную технику, развивает голос. Индивидуальность природных способностей и недостатков делают дело подбора репертуара творческим делом. Каждый педагог должен хорошо знать вокальный репертуар и уметь выбирать из него то, что на данном этапе развития наиболее полезно ученику.

Перед педагогом стоит сложная задача — не только научить ученика вокальной технике, верному подходу к разучиванию произведения, развить его музыкальность и исполнительские данные, но и привить ему высокую музыкально-исполнительскую культуру. За время пребывания в учебном заведении студент должен научиться исполнять произведения различного стиля, освоить большой и разнообразный репертуар, необходимый современному певцу. Этот репертуар должен быть освоен в той последовательности и с таким выбором, чтобы максимально содействовать развитию вокально-технических и исполнительских способностей ученика.

Заключение

В воспитании голоса ученика основное место занимает совершенствование слуха, под контролем которого идет развитие всех вокальных качеств. Развитие голоса совершается на определенном целесообразно подобранном музыкальном материале. Характер педагогического музыкального материала сам по себе вызывает к жизни необходимые вокальные качества звука. Большую роль в воспитании желаемых качеств голоса играет показ нужного звучания или мышечного приема и копировка показа учеником. Для этого учитель сам должен хорошо владеть голосом, а ученик — способностью к подражанию. Показ мышечных приемов должен базироваться на глубоком знании работы голосового аппарата в пении, так как он воздействует

на реальную установку тех или иных частей голосового аппарата. Во всех случаях надо учитывать индивидуальность ученика, и критерием правильности педагогических приемов должно быть звучание его голоса. Словесные объяснения — сильнейший фактор воспитания верных представлений о голосообразовании. Педагог обязан уметь показать и рассказать то, чего он хочет добиться у ученика, владеть большим количеством мышечных приемов, знать и уметь подбирать нужный музыкальный материал для занятий.

Упражнения — важный вид музыкального материала. Они должны быть индивидуально подобраны и иметь точную педагогическую направленность, ученик должен знать цель каждого упражнения и в результате своих попыток ее достигнуть. Вокализы — полезный переходный музыкальный материал от упражнений к художественным произведениям. Художественно-педагогический материал должен подбираться педагогом с большим тактом. Умение анализировать материал с точки зрения музыкальных вокально-технических и исполнительских трудностей — необходимое качество педагога. Владение обширным педагогическим музыкальным материалом и умение его применять — одно из условий успеха педагогической деятельности. Для качественного исполнения произведения большую роль играет методика его разучивания и вспевания. Ученик должен освоить методику работы над произведением для того, чтобы быстрее осваивать обширный и разнообразный репертуар.

3. РАБОТА НАД РАЗЛИЧНЫМИ ВИДАМИ ВОКАЛИЗАЦИИ[1]

В процессе освоения вокальной техники певец должен научиться различным видам вокальных движений — разной вокализации. Современный оперно-концертный репертуар требует владения всем арсеналом возможных вокально-технических средств. Певцу приходится петь самый разнообразный репертуар — от старинных классических арий, до новейших произведений отечественных и зарубежных композиторов.

Кантилена

Основным видом голосоведения в пении является кантилена, т. е. плавное, связное пение. Пение, распевание, распев предполагают владение плавным переходом от звука к звуку.

[1] Упражнения для работы над развитием различных видов вокализации даются в нотном приложении к книге.

Кантиленное, связное пение является основой вокальной музыки в любой национальной композиторской школе. Мы знаем замечательные кантиленные мелодии как итальянских, так и французских, немецких и других композиторов. Выдающиеся по красоте кантиленные мелодии мы находим у русских композиторов: у Глинки и Даргомыжского, у Римского-Корсакова и Чайковского, у Бородина и Мусоргского, у Рахманинова и Аренского и у многих других. Кантилена у русских помпозиторов органично связана с кантиленой наших русских протяжных песен. Кантиленные мелодии в каждой национальной школе имеют свои характерные особенности, связанные с национальным характером музыки, но техника кантиленного пения в принципе едина для всех вокальных школ.

Связное, плавное кантиленное пение — это умение петь legato, т. е. хорошо связывать ноты. Однако плавный переход от звука к звуку, без перерыва в звучании, — пение legato — еще не полностью определяет понятие кантилены хорошо поставленного певческого голоса. В кантиленное пение как непременный момент включается льющийся характер звука. Представим себе, например, сильно зажатый голос, который поет связно мелодию. Будет ли это кантиленным пением? Безусловно нет. Кантиленное пение включает в себя legato, но не сводится к нему. Кантиленность — певучесть — обязательно требует свободно льющегося звука.

Певучесть звука различных музыкальных инструментов неодинакова, хотя позволяет пользоваться legato. Нельзя сравнить певучесть рояля или клавесина с певучестью скрипки или виолончели. Как известно, скрипичные инструменты обладают исключительной певучестью звука, которая зависит от устойчивого вибрато. Именно вибрато придает звуку этих инструментов льющийся, плавный характер.

Таким образом, кантиленное пение связано не только с умением связывать ноты — петь legato, но имеет отношение к самому качеству певческого звука, к его свойству иметь льющийся характер.

Как в смычковых инструментах льющийся характер звука певческого голоса зависит от ровного, устойчивого вибрато, так и правильно поставленный певческий голос всегда обладает этим качеством. Поэтому красивой кантиленой обладают лишь хорошо поставленные голоса. Форсированный или, наоборот, снятый с дыхания голос, как и голос зажатый, не может обладать полноценной кантиленой. Из сказанного ясно, что овладение кантиленным пением непосредственно связано с правильным звукообразованием.

Большинство молодых певцов, начинающих учиться пению, еще не обладает хорошей кантиленой. Она вырабатывается постепенно, по мере освоения певческого голосообразования и

голосоведения. При нахождении правильной координации в работе голосового аппарата звук получается более сильным и ярким, приобретает опертость, устойчивость и начинает хорошо вибрировать. При правильном звучании дыхание начинает тратиться меньше и его становится достаточно для пения относительно длинных нот. Со стороны обычно отмечают, что звук вырос по силе и приобрел качества профессионального звучания. Педагоги говорят, что звук «потянулся» или что у певца стало держаться дыхание, подчеркивая этим нахождение певцом верной певческой координации в работе голосового аппарата. Это свойство певческого звука тянуться и говорит о том, что найдена та координация в работе гортани, при которой дыхание расходуется наиболее экономно, правильно. До этого момента певец его искусственно пытался держать и бережно расходовать, а оно улетучивалось, несмотря ни на какие ухищрения. После нахождения верного звучания оно само «держится», даже при максимальном желании его отдать. Таким образом, первым условием развития кантиленного звучания является нахождение верной координации в работе голосового аппарата, при которой в голосе появляются основные качества опертого, поставленного профессионального звучания и среди них устойчивого вибрато. Попытки искать хорошую кантилену вне связи с правильным звучанием за счет мудрствования с дыханием, искусственного развития длительного выдоха и вдоха, задержки его и т. п. не могут привести к убедительному успеху. Без работы над качеством голоса, без поисков полноценно высококачественного звучания трудно рассчитывать на выработку хорошей кантилены.

Вторым условием является умение петь legato, и сначала педагог дает ученику простые упражнения на legato. Дальнейшее освоение legato на более сложных упражнениях, вокализах и затем художественных произведениях с текстом приводит к умению петь связно относительно большие фразы.

Для выработки кантиленного звучания большое значение имеет отработка правильного звуковедения в различных видах движения мелодии. Надо уметь правильно вести голос в гаммах, арпеджио, в ходах на различные интервалы, добиваясь при этом, чтобы ничто в работе голосового аппарата не менялось, кроме необходимого изменения высоты звука, т. е. чтобы звук все время был в одной позиции. Для того чтобы звучание имело кантиленный, певучий и льющийся характер, надо чтобы и вибрато оставалось устойчивым при связном переходе от ноты к ноте. Если звук остается спокойным и свободным при пении мелодии, то и устойчивое вибрато сохранится на каждом ее звуке.

Кантиленное пение в вокализах или при вокализировании художественных произведений удается значительно легче, чем

при пении со словом. Как мы помним, разные гласные звуки, если они не выравнены, меняют работу голосовой щели, а согласные и вовсе выбивают гортань из ее рабочего певческого положения. Естественно, что сохранение ровности вибрато, правильности певческого звучания в условиях произнесения речевого текста значительно сложнее.

Для кантиленного пения в художественном произведении, где приходится произносить речевой текст, необходимо иметь хорошо выработанные, выравненные в упражнениях гласные и усвоить навык правильного произношения согласных в пении. Необходимо достигнуть такого положения, чтобы гортань при произнесении согласных выбивалась из певческого положения на минимальное время. Это позволит ей легче сохранить певческую установку и координацию, а вместе с ней и постоянство вибрато.

Пение legato предполагает связное пение при точном переносе звука с ноты на ноту, без захвата промежуточных тонов. Другой вид связного пения — portamento — предполагает перенос звучания с обязательным скольжением звука по всей гамме промежуточных тонов. При portamento голос глиссандирует с ноты на ноту вверх или вниз. Оно употребляется как вокальный прием во многих произведениях, причем этот вид вокализации специально оговаривается автором. Неумеренное пользование portamento напоминает пение с завыванием, с подъездом к каждой ноте, что делает его антимузыкальным. Однако поскольку portamento выразительный и употребляемый в практике прием, его следует специально изучать. Обычно он легко осваивается, так как скольжение звука голоса свойственно для естественной речи. Если ученик затрудняется в этом виде звуковедения, то полезно потрениваться в речи на интонациях удивления (portamento вверх) и на интонациях утверждения (portamento вниз), а потом предложить спеть какие-либо интервалы, подложив это ощущение скольжения звука. Другой прием — это представить, что между звуками, которые требуется связать приемом portamento, находится хроматическая гамма, которую нужно спеть в быстром движении. Эти приемы обычно легко приводят к развитию движения portamento.

Беглость

Беглость — т. е. умение петь в быстром движении — также является необходимым качеством профессионального певческого голоса. Пение в быстром движении — колоратурная техника — необходимо для исполнения большого числа вокальных произведений. Во все времена и эпохи композиторы употребляли этот вид техники для передачи главным образом эмоций веселья, радости, бодрости. В эпоху bel canto

во второй половине XVII и в XVIII веке произведения почти исключительно строились на колоратуре, которая была обязательна для всех типов голосов. В XIX веке после Россини в западной музыке колоратура в чистом виде употребляется в основном в партиях высоких женских голосов. Однако и позднее отдельные элементы колоратуры встречаются во многих произведениях.

Владение этим видом техники является обязательным для всех профессиональных голосов, так как каждый певец должен быть способным петь произведения различных эпох и национальных школ. Однако только для колоратурных сопрано этот вид техники является основным в пении. Именно для этого типа голосов в XIX веке писались колоратурные произведения. И до сих пор колоратура остается достоянием прежде всего высоких женских голосов.

Русское вокальное искусство не переживало эпохи колоратуры как итальянское. Колоратура, которая встречается в русских классических операх, носит иной характер по сравнению с итальянской колоратурой. Колоратура в итальянских операх даже у Верди, не говоря уже о Россини, Беллини, Доницетти и более ранних авторах, носит несколько формальный и абстрактный характер. Она не связана непосредственно с музыкальной характеристикой того или иного персонажа.

Мы легко можем себе представить Розину, пользующуюся колоратурами партии Фигаро, и Фигаро, пользующимся колоратурами Розины или Альмавивы. Даже у Верди колоратуры, остающиеся главным образом у высоких женских голосов, не столь тесно связаны с характеристикой образа, как в русских операх. Колоратура Антониды из «Ивана Сусанина» Глинки присуща только ей. Колоратура Людмилы из «Руслана и Людмилы» создает образ веселой, молодой, жизнерадостной русской девушки и также не может быть передана другому персонажу. В высшей степени характерны колоратуры у Римского-Корсакова, которыми он, например, наделяет Волхову. Характерны украшения и быстрые движения в партиях Снегурочки и Царевны Лебеди, создающие музыкальный образ этих персонажей.

Поэтому русские колоратурные певицы должны владеть колоратурой в еще большей степени, чем итальянские певцы. Исполнительские задачи, которые стоят перед ними, глубже и сложнее, чем у певиц итальянских. Русская певица — исполнительница ролей, написанных для колоратурного или лирико-колоратурного сопрано, должна владеть не только совершенной, формальной колоратурой, но и уметь посредством колоратуры раскрыть сущность образа. Лучшие представительницы русского вокального искусства, такие, как Забела-Врубель, Неждановa, Степанова, умели это делать в высшей степени убедительно.

Огромный романсовый репертуар также содержит множество произведений, требующих от всех голосов владения техникой беглости. Певец должен уметь петь в быстром движении все основные элементы, из которых складывается мелодия: гаммообразные последовательности, арпеджии, пассажи, интервалы вверх и вниз, украшения-форшлаги, группетто, морденты, трели.

Беглость может развить у себя каждый певец, но для одних овладение техникой беглости представляет собою задачу весьма простую, а для других — очень сложную. Есть голоса «подвижные от природы», для них техника беглости весьма легка. Причем это качество не обязательно связано с характером голоса. Бывает так, что крупный, тяжелый, низкий голос, например бас, легко поддается развитию техники беглости, а другому — легкому тенору — колоратура дается с большим трудом. Качество подвижности голоса несомненно является особой способностью и связано с деятельностью центральной нервной системы. Его следует связать с подвижностью нервных процессов, характеризующих данного индивидуума.

Подвижность может быть значительно улучшена у любого индивидуума под влиянием систематической тренировки. Но преимущества, конечно, останутся за теми, кто обладает природной подвижностью, которая еще во много раз улучшается под влиянием обучения.

Если для колоратурных и лирико-колоратурных голосов виртуозное владение техникой беглости является обязательным, определяющим их профессиональные возможности, то для других типов голосов она также необходима, хотя обычно и не достигает такого большого совершенства. И бас, и баритон, и тенор, как и меццо-сопрано и драматическое сопрано, всегда содержат в репертуаре многочисленные произведения, требующие владения техникой беглости. Вспомним, например, рондо Фарлафа из «Руслана и Людмилы» Глинки или арию дон Базилио из «Севильского цирюльника» Россини, у баса; арии Фигаро из той же оперы и арию Дон-Жуана из оперы Моцарта у баритона, партию Альмавивы из «Севильского цирюльника» Россини у тенора; колоратуры Наташи в «Русалке» Даргомыжского у драматического сопрано или арию Ратмира из «Руслана и Людмилы» у контральто.

Беглость развивается главным образом на специально подобранных упражнениях и вокализах. Замечательным вкладом в отечественную вокально-методическую литературу последнего времени является собрание упражнений и вокализов для развития техники беглости высоких женских голосов, составленное профессором Киевской консерватории М. Э. Донец-Тессейр.

Во всех школах пения и в любых сборниках вокализов имеется часть упражнений или вокализов, рассчитанных на развитие техники беглости.

Хороший материал для развития техники беглости дают подвижные вокализы Зейдлера, Конконе, Панофки и Лютгена.

Основным принципом освоения пения в быстром движении является большая постепенность в усложнении вокальных заданий как в смысле самой фактуры упражнений, так и в отношении быстроты исполнения. Недопустимым является чрезмерно быстрое пение упражнений тогда, когда ученик не освоил его еще в умеренном движении. Только тогда, когда упражнение хорошо выучено и впето в умеренном движении, можно постепенно убыстрять темп. Неоправданно быстрое исполнение без достаточной подготовки к нему ведет к смазыванию нот, к запеванию их в неверной координации. Сначала следует освоить пение в быстром движении небольших гамм, небольших арпеджированных ходов, форшлагов, группетто, оставляя большие, развернутые каденции, пассажи и трель на более поздние этапы.

Тренировка голосового аппарата на упражнениях и вокализах в быстром движении, кроме того, что прививает необходимый элемент высокой техники, оказывает благотворное влияние на голос. Упражнения в быстром движении являются своеобразной гимнастикой для голосового аппарата, особенно для гортани. Под влиянием упражнений в быстром движении гортань становится более гибкой, эластичной, податливой к различным приспособлениям к смене движения, тембровых красок. Правильно подобранные упражнения в быстром движении помогают раскрепощению голосового аппарата от лишних напряжений, скованности, зажатости или чрезмерной распущенности его мышц.

Одним из наиболее частых недостатков молодого голоса является скованность его, затяжеленность звука и перегруженность дыханием. Лучшим средством борьбы с этими недостатками является развитие техники беглости. Перегруженный голос неповоротлив, скован. До тех пор пока певец не найдет более правильного соотношения между работой гортани и дыхания, беглость развиваться не будет. Беглость заставляет голосовой аппарат находить иной, более правильный режим своей работы. Если у певца голос весьма туго поддается в смысле развития техники беглости, не способен к быстрым движениям, — то это служит сигналом к необходимости найти более правильное для данного ученика, облегченное звучание.

Форсированные голоса бывают у певцов, которые неумеренно пользуются силой голоса и обычно плохо поют в быстром движении. Пение в медленном движении, плавное пение дает возможность певцу форсировать звук. Быстрое движение не позволяет долго задерживаться на одном звуке, и певец, склонный к форсированию, не успевает развить на нем большую силу звучания. Поэтому беглость является одним из лучших средств борьбы с форсировкой. Та же необходи-

мость быстрой смены нот не позволяет ученику чувствовать себя скованным или тяжелить звучание. Его внимание занято тем, чтобы успеть в нужном ритме пропеть нужное количество нот, и мышцы голосового аппарата настраиваются на выполнение этого задания, не успевая проявить порочных координаций, дающих зажатость или затяжеленность звука. Поэтому работа над упражнениями в быстром движении ведет к улучшению звукообразования у всех учеников, если ими умеренно и разумно пользоваться.

В упражнениях в быстром движении проявляется еще одно интересное свойство голосового аппарата, которое можно назвать своеобразной физиологической инерцией. Каждый педагог знает, что неудающиеся у ученика при плавном пении верхние ноты можно легче взять, если сделать их проходящими. В этом случае, они как бы по инерции получатся такими же, как и все остальные, более низкие. В проходящем движении голос звучит одинаково ровно, даже на тех звуках, на которых в медленном движении он искажается. Как мы помним, это связано со свойством инертности нервной системы, которая сохраняет раз установленный тип деятельности и для которой переход к иному характеру работы связан с преодолением установившейся.

Это свойство инертности в осуществлении движений широко использует вокальная педагогика. Настроив ученика на какой-либо тип звучания или характер движения голоса, педагог переводит его на трудно удающиеся комбинации звуков, чередует хорошие и плохие звуки, рассчитывая на перенос хорошего звучания, вследствие инерции движений. Развитие диапазона вверх, столь трудное для многих певцов, также проводится на упражнениях в быстром движении. В медленном движении певец стремится создать дополнительные усилия, чтобы спеть неудающиеся звуки, и тем искажает верную работу голосового аппарата. В быстром движении голосовой аппарат приучается брать эти ноты на короткое мгновение, но в верной координации, одинаковой с предыдущими звуками. Это же качество инертности употребляется и в других случаях, например, при работе над переходными звуками, в выработке микстового звучания и т. п.

Пение в быстром движении позволяет максимально полно использовать инерцию движения.

В работе над упражнениями в быстром движении всегда следует внимательно следить за интонационной точностью, четкостью атаки и точностью выпевания всех нот. Если они почему-либо выходят смазанными, то следует прежде всего проверить, достаточно ли они закреплены слухом. Часто ученики ясно знают, от какой ноты идет пассаж и к какой ноте он приводит, но неточно представляют себе промежуточные звуки. Для проверки следует предложить его медленно спеть или проиграть на фортепиано. Если пассаж хорошо уложился в го-

лове, но все равно не получается, его надо петь в более медленном темпе на staccato или со слогами. Большую роль в выработке ровности пассажей и гамм играют ритмические фигурации и акценты. При помощи перемещения акцентов или меняя ритм фигур, удается достигнуть ровности и четкости различных быстрых фигураций.

Трель

Одним из наиболее сложных видов техники беглости является трель. Под трелью понимается быстрое чередование двух звуков малой или большой секунды. В настоящее время владение трелью обязательно только для колоратурных и лирико-колоратурных сопрано. В эпоху бель канто владение трелью было обязательным для всех голосов. Певцы были обязаны владеть многими видами трели. В то время насчитывалось восемь ее разновидностей[1]. В настоящее время композиторы употребляют трель только в произведениях, специально написанных для колоратурных голосов.

Трель, как и вообще техника беглости, может являться природным качеством голоса, но может быть и выработана путем специальных упражнений. Технически трель не является быстрым чередованием двух соседних нот, как это можно думать, слыша в ней попеременное звучание двух звуков. Технически трель выполняется колебанием всей гортани и весьма напоминает расширенное вверх и вниз вибрато с акцентированием верхнего и нижнего звуков.

Хотя упражнения, подготавливающие к трели, строятся на быстром чередовании двух звуков и на форшлагах, все же переход к самой трели делается легким толчком, переводящим гортань в колебательное состояние. Подобные колебания гортани имеют место и при естественном вибрато, но они невелики и плохо ощутимы. В трели эти колебания значительны и подвластны контролю и управлению. Добившись колебательного состояния гортани, следует постараться хорошо фиксировать внимание на том, чтобы в трели ясно выделялись верхний и нижний звуки.

Хотя трель и употребляется в современной певческой практике только колоратурными сопрано, работа над ней — включение ее в число упражнений — чрезвычайно полезна для всех голосов. Трель в еще большей степени, чем другие виды техники беглости, вырабатывает свободу и гибкость гортани, делает ее в работе упругой, эластичной. На трели весьма хорошо тренируется и певческое дыхание.

Трель плохо удается певцам, обладающим голосами с не-

[1] В. А. Багадуров. Указ. изд., т. I, стр. 113.

верной координацией в работе голосового аппарата. У певцов с напряженной, «зажатой», скованной гортанью она невозможна, так как выполнение ее связано с свободными ритмическими колебаниями всей гортани. Не удается она и при вялой работе гортани, когда голосовые связки плохо тренированы, не имеют достаточного тонуса, активности. Когда гортань перегружена дыханием, звучание «расширенное» или форсированное — также достигнуть хорошей трели невозможно.

Поэтому упражнения в трели весьма полезны для выработки верной динамики звука и правильных для данного голоса взаимоотношений в работе голосового аппарата. Они показаны для всех голосов, особенно тяжелых, низких, перегруженных, помогая выработке естественного, яркого, красивого звучания. Хорошая трель — показатель хорошо найденной координации в работе голосового аппарата.

Филировка звука

Одним из видов вокальной техники, обязательной для всех голосов, является умение филировать звук. Само название филировка (происходит от слова fil — нить — *фр.*) показывает, что она связана с умением изменять силу звука, сводя его к едва слышимому звучанию, подобному звуковой нити. Однако под филировкой понимается не только умение постепенно убрать силу звука до почти полного замирания, но и наоборот, умение начать звук с едва слышимой звуковой нити и постепенно, плавно развернуть его в полное, мощное звучание. Таким образом, под филировкой звука понимается умение плавно менять динамику звука от громкого к тихому и от тихого к громкому, не меняя при этом вокальных качеств звука.

Филировка полноценна тогда, когда качество звучания певческого голоса остается неизменным и когда изменение силы звука происходит естественно, плавно с сохранением свободы и льющегося характера голоса. Филировку нельзя рассматривать как некое механическое изменение силы звучания — она связана с самой природой певческого звука.

У неопытного ученика с «непоставленным» еще голосом звук обычно не филируется, и если такой певец пытается прибавить или убавить силу звучания на выдержанной ноте — это носит неполноценный характер. По мере приобретения нужных вокальных качеств певческий звук приобретает свободу, в голосе появляется вибрато, он начинает тянуться и вместе с этим филироваться. Тот звук, который хорошо тянется и свободно, естественно вибрирует, оказывается способным к филировке. Следовательно, хорошая филировка является показателем правильного звучания певческого голоса.

Обычно начинают достаточно устойчиво филироваться средние, наиболее естественно звучащие звуки. Затем, по мере освоения динамики, к ним прибавляются более высокие. Высокие ноты, звучащие у большинства несколько напряженно, вначале бывают лишены и полноценного вибрато и свойства спокойно филироваться. Постепенно, по мере развития верной координации и силы мускулатуры гортани, верхние ноты получают свободу звучания и начинают филироваться. Не имея еще свободного, естественного звучания, не следует тратить времени на упражнения в филировке; только найдя его можно приступать к развитию этого вида техники владения голосом.

Из сказанного ясно, что филировка может служить отличным показателем правильности певческого звукообразования. Этим ее свойством пользовались старые итальянские маэстро XVII—XVIII веков для выработки правильного певческого тона. Они начинали постановку голоса с нахождения филирующихся звуков и в дальнейшем развитии голоса отталкивались от них. В методике современных педагогов изучение и развитие филировки переносится на значительно более поздние этапы развития певческого голоса, когда верная певческая координация уже найдена.

Начинать изучение филировки рекомендуется от mezzo forte к piano или от forte к piano, в зависимости от характера голоса ученика. Первый звук должен быть хорошо атакован, должен получить достаточную силу и устойчивость и затем постепенно, медленно, естественно ослаблен до piano. При этом надо следить, чтобы звучание оставалось в «одной точке», или, говоря по другой терминологии, одинаково «опертым», собранным, в высокой позиции. Вибрато все время должно быть устойчивым и спокойным. Другими словами, качество певческого тона ни в коей мере не должно меняться. Обычно при переходе от forte к piano звук имеет тенденцию «отодвинуться» (распуститься, стать менее «опертым»). Этого следует решительно избегать. Лучше прекратить филирование не доводя его до piano, чем исказить качество звука.

Наоборот, при развертывании звука от piano к forte звук имеет тенденцию стать чрезмерно напряженным, форсированным. Этого также следует избегать, и поэтому не следует доходить до большой громкости. Контролем правильности может служить спокойствие вибрато и единство качества певческого звука. Постепенно филировка входит в плоть и кровь певца, каждый звук приобретает возможность быть сфилированным. Эта возможность, разумеется, должна использоваться с большим тактом, в тех случаях, где она показана автором или подсказывается творческой интуицией исполнителя. Хорошее владение филировкой — большое достоинство певца. Красиво сфилированный звук, умение в нем дойти до едва слышного (но собранного и опертого) звучания — эффектный прием, которо-

го требуют многие произведения. Однако лучшие представители русской национальной школы пения пользовались этим приемом только как необходимым выразительным средством, никогда не позволяя себе употреблять его в целях показа красоты и умения пользоваться своим голосом. Упражнения на филировку следует включать в число ежедневных.

Филировка звука — одно из тех явлений, которое не могла объяснить до конца мышечно-эластическая теория фонации. Постепенный переход от forte к piano на одной и той же высоте звука по мышечно-эластической теории, где сила дыхания и напряжения голосовых мышц формирует высоту звука, был труднообъясним. Для того чтобы уменьшить силу звука, оставить неизменной высоту, надо было бы компенсировать уменьшающийся напор дыхания увеличивающимся напряжением голосовых мышц. Этот так называемый «закон компенсации» плохо объяснял филировку, так как сохранить при такой смене напряжений голосовых мышц все лучшие качества голоса было бы невозможно.

Нейрохронаксическая теория позволяет легко объяснить этот феномен. Поскольку, согласно ее основной концепции, высота тона задается числом нервных импульсов, бегущих по возвратному нерву, и дыхание не имеет никакого значения для возникновения той или иной высоты звука, — легко себе представить, что, плавно изменяя посыл дыхания, мы, не нарушая высоты тона и его качества, будем легко и плавно менять силу звука, т. е. филировать его. Понятно, что все основные качества голоса при таком механизме могу быть легко сохранены, так как характер движений голосовых связок может остаться неизменным, не претерпевая той перестройки, которая неминуема при «компенсации».

Мы позволили себе остановиться на различных видах вокализации, которые должны быть освоены каждым певцом для того, чтобы иметь возможность исполнять произведения, входящие в репертуар современного оперно-концертного певца. Эти виды вокальной техники составляют тот арсенал вокально-технических средств, на которых покоится профессиональная исполнительская деятельность.

Как можно было заметить из сказанного, развитие большинства видов техники звуковедения всегда связано с нахождением правильного певческого звука, естественного для данного певца и соответствующего основным требованиям к правильно поставленному певческому голосу. Только тогда, когда звук верно образован, когда найдена правильная певческая координация в работе голосового аппарата, он становится способным к полноценному освоению всех видов техники. Верное звукообразование должно всегда лежать в основе развития различных видов вокальной техники.

Заключение

Профессиональное пение предполагает владение всеми видами вокализации, без чего невозможно художественное исполнение. Кантилена и беглость — два основных вида вокализации. Их развитие только тогда может быть полноценным, когда певческий звук верно организован. По тому, как удаются ученику филировка, беглость и кантилена, можно судить о правильности работы его голосового аппарата. В основе кантиленного пения лежит свойство певческого звука тянуться. Для овладения кантиленным пением надо прежде всего отработать технику пения legato на разных видах музыкального материала. Беглость необходима всем голосам. Работа над беглостью развивает гибкость и эластичность гортани, не позволяет перегружать голос. Беглость позволяет использовать свойство инерции для развития диапазона. При развитии техники беглости надо соблюдать большую постепенность в усложнении материала и ускорении движения. Трель — хорошее упражнение для гортани. Она нужна для всех типов голосов. Филировка — необходимый вид техники, украшающий исполнение. Ее следует изучать, когда голос уже достаточно сформирован.

4. РАБОТА ПО ИСПРАВЛЕНИЮ НЕКОТОРЫХ НЕДОСТАТКОВ ТЕМБРА ГОЛОСА

Многие певцы от природы или в результате предшествующего пения приходят в класс имея определенные недостатки в тембре голоса. При наличии хороших данных в общем комплексе они не помешали приему этих певцов для обучения. Порочные тембры могут быть исправлены совсем или частично в результате правильного воспитания голоса. К порочным тембрам относят, например, горловой, зажатый, тремолирующий, гнусавый, гудкообразный и др.

Для того чтобы целенаправленно воспитывать голос в отношении избавления от этих порочных призвуков, необходимо верно представлять себе причину их возникновения. Некоторые из этих призвуков связаны с нарушениями вибрато, другие — с работой голосовой щели, третьи — с мягким нёбом и т. д.

Коснемся некоторых наиболее часто встречающихся отклонений от естественного тембра. Как мы отметили, среди них есть такие, которые связаны с особенностями вибрато.

Недостатки тембра, связанные с нарушением вибрато

Мы помним, что под вибрато понимается легкое вибрирование голоса, сопутствующее певческому голосообразованию и отсутствующее в речевом. Это своеобразная пульсация звука,

аналогичная вибрации на смычковых инструментах, сообщающая звуку приятный, льющийся характер. Такое вибрато украшает тембр и придает голосу живой, трепещущий, выразительный характер. Голос, лишенный вибрато, становится прямым, мертвым, невыразительным, сразу теряет свой естественный певческий характер, становясь гудкообразным. Если вибрато осуществляется слишком часто (чаще, чем 6—7 раз в секунду), то слушатель воспринимает его как «барашек» в голосе, если чересчур редко — то создается впечатление качания голоса. Таким образом, некоторые порочные тембры: качающийся голос, голос с «барашком», «прямой» голос — связаны с дефектами в образовании вибрато.

Мы помним, что в процессе вибрато меняются в каждом его цикле и высоте и сила и тембр. Своеобразно сочетаясь у каждого индивидуума, высотное, силовое и тембровое вибрато создает специфический характер вибрато у каждого певца. Если мы вспомним голоса любимых нами певцов и оценим их на слух, то ясно ощутим разницу вибрато их голосов. Например, вибрато у Лемешева значительно крупнее, чем у Козловского, а у Бурлака чаще, чем у Мигая. С очень малым вибрато поют некоторые колоратурные голоса, отличающиеся инструментальным звучанием, например Г. Олейниченко, Е. Бандровска-Турска. У других, как, например, у Н. Казанцевой, вибрато ощутимее.

Эти сочетания высотного, силового и тембрового вибрато обычно не воспринимаются отдельно от тембра, но, входя в него, создают в голосе неповторимый колорит.

Физиология вибрато, т. е. образование его, связано с колебаниями гортани в мышцах шеи. Колеблясь, она действует и на размеры полостей гортани и ротоглоточного канала, а также на механизм работы голосовых связок. Эти колебания всей гортани вызывают сопутствующие движения со стороны дыхательной мускулатуры и артикуляционного аппарата. Иногда можно видеть, как язык колеблется во рту с частотой вибрато. Хуже, когда в движение включается и челюсть (как это было заметно у В. Тейлор, лауреата конкурса имени Чайковского), что производит неэстетичное впечатление. При звуках, взятых forte, вибрато может хорошо ощущаться и в дыхательных мышцах, которые активно взаимодействуют с работой гортани. Поскольку местом образования вибрато является гортань, оно тесно связано с основными певческими качествами голоса и манерой звукообразования.

В процессе вибрато происходят перемещения и внутри самой гортани и в наклоне черпаловидных хрящей. Словом, весь гортанный комплекс флюктуирует (пульсирует, колеблется) с частотою вибрато, образуя вибрато высоты, силы и тембра. Как отмечает в последнее время Р. Юссон при помощи электрической записи работы голосовых связок, в образовании вибрато

принимает участие периодическое изменение тонуса внутренних гортанных мышц. Это в первую очередь относится к тонусу мышц, составляющих толщу голосовых связок, а именно — к внутренним и наружным щито-черпаловидным мышцам.

Напряженная работа гортани, когда голосовые мышцы и мускулатура, заведующая установкой гортани, сильно напрягаются, тотчас же сказывается на характере вибрато. При нахождении более правильного, менее напряженного состояния гортани во время фонации улучшается и качество вибрато.

У мастеров вокального искусства вибрато отличается большой ровностью и постоянством. Это воспринимается нашим слухом как устойчивость, определенность звукообразования. Гортань таких певцов работает свободно, без лишнего напряжения, что и рождает ровное вибрато. У неопытных певцов гортань напряжена, работает неустойчиво, поэтому вибрато у них непостоянно, неровно. На слух такой голос не льется, имеет неопределенный, неустойчивый характер. У детей, с их фальцетной манерой голосообразования, вибрато обычно выражено плохо.

Наиболее практически важным вопросом в отношении вибрато является возможность вмешиваться в его характер, менять его в лучшую сторону. Несомненно, что характер вибрато в значительной мере — качество естественное, природное, зависящее и от строения голосового аппарата, и от приобретенных навыков, и от тонуса мышц, и от состояния нервной системы индивидуума. Однако можно ли на этом основании делать вывод о том, что, будучи обусловлено природными факторами, оно неизменно, незыблемо? Безусловно нет. Вибрато, как и другие качества голоса, может быть изменено как в лучшую, так и в худшую сторону. Вибрато поддается направленному воспитанию.

Есть мнение, что на вибрато повлиять нельзя и вообще невозможно вмешаться в его работу. Между тем вибрато в значительной мере подвластно нашей воле. Каждый человек, владеющий голосом, может сделать голос прямым, невибрирующим, то есть может остановить вибрато и может его усилить («разболтать»). Следовательно оно поддается непосредственному воздействию воли. Можно приучить себя петь более инструментально, с небольшим вибрато, удерживаясь от крупных колебаний. Если не придавать вибрато серьезного значения и не работать специально над ним, оно может изменить свой характер в худшую сторону. У тех, кто поет форсированно, у стареющих артистов, у певцов, много и неверно поющих, голос начинает качаться, «разбалтываться», то есть происходит нарушение нормального певческого вибрато вследствие потери верной координации в работе голосового аппарата. У форсирующих звук и у певцов с неверной манерой звукообразования это происходит вследствие перенапряжения и переутомления

мышц с последующей потерей их естественного тонуса; у стареющих артистов — вследствие понижения общего тонуса нервно-мышечной системы.

Конечно, воздействия на вибрато, которые может оказать певец, всегда ложатся на определенные естественные свойства голосового аппарата того или иного человека. Поэтому степень овладения красивым вибрато, возможности исправления его дефектов всегда ограничены природными данными индивидуума. Педагог должен уметь разобраться в голосе ученика и, если имеются те или иные дефекты вибрато, — целенаправленно воспитывать голос в нужном направлении.

Следует отметить, что свободное и естественное вибрато, придающее красоту голосу, всегда сочетается с верным звукообразованием в целом. Если голосовой аппарат перенапряжен, скован, — это немедленно сказывается на характере вибрато. Поэтому с выработкой правильного певческого тембра постепенно улучшается вибрато. Голос успокаивается, становится определенным, ясным, свободно и спокойно вибрирующим. В процессе постановки голоса при вырабатывании верной координации происходит и улучшение качества вибрато. Конечно, воздействие на вибрато требует постоянно внимания со стороны педагога. Наиболее частые случаи дефекта вибрато — это «раскаченные», тремолирующие голоса, с одной стороны, и малое вибрато или его отсутствие — с другой.

Работа над «раскаченным» тремолирующим голосом должна начинаться со снятия лишних напряжений и поиска естественного звучания. Верное вибрато подсказывает, что координация в работе голосового аппарата улучшается. По мере избавления голосового аппарата от перенапряжений постепенно снимается качка голоса. Процесс этот длительный и не всегда может быть осуществлен с достаточным эффектом, привлечение внимания ученика к явлению вибрато может помочь в этом. Однако у форсирующих «качка голоса» — это сопутствующее явление, причина которого кроется в форсировке. На нее-то и следует направить свое основное внимание.

В случае, когда вибрато в голосе отсутствует и он имеет прямой гудкообразный характер, следует специально поработать над выработкой естественного вибрато. Поскольку причина отсутствия или неровности вибрато одна — перенапряжение, скованность гортани, — основное внимание надо направить на поиски естественного звучания. Вместе с раскрепощением голосового аппарата начинает появляться и естественное вибрато. Однако встречаются случаи «прямых», «жестких» голосов, которые трудно поддаются выработке вибрато. В этих случаях нужны специальные упражнения, напоминающие подготовительные упражнения к трели, а также работа над беглостью вообще и над трелью — в частности. Быстрые чередования нот

снимают лишние напряжения, освобождают голосовой аппарат от скованности, и гортань начинает приобретать свободу и вибрировать. Это ощущение вибрации гортани может быть легче усвоено учеником, если он приложит руку к кадыку гортани учителя. Ощущения под пальцами помогают ученику понять те движения, которые должна делать гортань при естественном, свободном вибрато.

Весьма существенным для успеха в работе над вибрато является показ и рассказ о его значении для певца. Не все ученики понимают, что у них дефект в вибрато. Демонстрация звукозаписи голоса, имитация и ощупывание гортани могут подсказать то, что не умеет выделить слух ученика. Сознательное отношение к своему вибрато и умение его слышать и контролировать обычно ведет к улучшению, а иногда и к полному овладению нормальным певческим вибрато.

Из всех дефектов вибрато наиболее трудно исправимы дефекты его частоты. Дефекты глубины вибрато исправляются значительно легче.

Нельзя не упомянуть здесь о значении, которое может иметь акцент вибрато. Если акцентируется верхний звук вибрато, то такой звук нам будет казаться выше того, при котором акцент падает на нижнюю ноту вибрато. Частично вопросы позиционного понижения и повышения звука могут быть объяснены переходом акцента вибрато с верхнего звука на нижний.

Форсированный голос

Под форсированным звучанием голоса следует понимать не просто громкое пение, а такое, при котором голосовой аппарат работает с явным перенапряжением. Для некоторых певцов с большими голосами громкое пение является вполне естественным. Форсированность звучания определяется не абсолютной громкостью звука, а чрезмерной его силой для данного индивидуума.

Эта чрезмерность силы звука сказывается на тембре голоса, который меняется в худшую сторону. При форсированном звучании невозможно сохранить те наиболее «красивые» колебания голосовых связок, которые рождают лучшие тембровые качества голоса. Голосовые связки начинают работать исходя из задачи удержать непомерное воздушное давление, а не из стремления дать звук наибольшей красоты, хорошо «отражающийся» в верхнем и нижнем резонаторах, легко и плавно льющийся. В результате, приучая свои голосовые связки работать в ином напряженном режиме, певец включает другую мускулатуру, старается сопутствующими движениями помочь этой непосильной работе гортани и теряет лучшую координацию в

работе голосового аппарата. Вместе с ней уходят и лучшие тембровые качества голоса. «Раз утраченная нежность голоса не возвращается никогда», — сказал знаменитый педагог М. Гарсиа.

Постепенно, в результате форсированного пения стирается тембр и начинает нарушаться вибрато. Голос раскачивается, начинает тремолировать, разрушаться. Форсировка трудно поддается исправлению, но при постоянной систематической работе над голосом можно в большинстве случаев достичь возвращения его утерянных качеств. Для этого следует упорно работать над качеством певческого тона, исключив на время все, что может толкать певца к форсированному звучанию. Снимая лишние напряжения на упражнениях, вокализах и позднее — на правильно подобранном репертуаре, постепенно можно добиться значительных улучшений в голосообразовании.

Однако этого можно достичь только при ясном осознании вреда форсированного звучания. Для этого ученик должен понять, что стремление к силе звучания не приводит к громкости его звучания для слушателя, что сила и громкость не равнозначные понятия. Работая над выявлением лучших качеств тембра, мы тем самым делаем звук полетным, хорошо несущимся в зал. Наоборот, форсированный звук, теряя в тембре, делается значительно менее полетным, несмотря на большие усилия со стороны певца. Форсировка не приводит к тому, к чему стремится молодой певец, — чтобы голос был большой, сильный, хорошо слышимый в зале.

Общеизвестным является факт, когда небольшой по силе голос отлично несется через оркестр, а большой голос может в зале пропадать и не производить никакого впечатления. Как мы помним, летучесть звука зависит от выработки высокой певческой форманты, делающей голос металличным и полетным. Форсировка деформирует тембр, высокая форманта начинает плохо формироваться, а вместе с этим теряется и полетность звука. Таким образом, следует ясно усвоить каждому молодому певцу, что громкость голоса для слушателя определяется не столько тем усилием, которое затрачивает певец, сколько правильностью певческого тембра. Умеренное усилие со стороны певца при правильном певческом звучании создает впечатление большой громкости звука, по сравнению с большой силой звука при неверной организации его тембра. Этим объясняется существование так называемых полетных голосов и голосов, не летящих в зал. Голос, построенный с преобладанием высоких обертонов, всегда будет для слушателя во много раз сильнее того, в котором преобладают низкие обертоны. Поэтому для профессионального пения опытные певцы с правильно организованным звучанием затрачивают значительно меньше сил, чем певцы неопытные. В этом кроется секрет хорошего пения. Однако с этим трудно примириться молодым певцам с хорошими

голосами. Им всегда кажется необходимым выдавать большую звуковую энергию для того, чтобы быть слышимыми в зале. Опытный певец этого себе не позволяет, за исключением необходимых кульминационных моментов.

Есть среди певцов ходячее выражение, что «надо петь процентами голоса, а не капиталом». Оно как раз и говорит о рассматриваемом явлении. Молодые певцы, форсирующие звук, тратят свой капитал, свой голос, нерационально используя силовые возможности. Мастера выдают мало звучания при максимальной полетности звука. Это и значит — петь процентами, не тратя свой капитал, — не изнашивая свой голосовой материал. Форсирующие певцы поют капиталом и потому быстрее изнашивают свой голос, стирают тембр, искажают вибрато. Крепкий голосовой аппарат молодого певца выдерживает большие перенапряжения, но затем начинает неумолимо деградировать.

Начиная работать над снятием форсировки, следует помнить, что избавление от нее приходит не сразу, а достигается постепенной тренировкой голосового аппарата в смысле смягчения голоса и нахождения более естественно звучащих нот. Нельзя сразу переводить певца, который форсирует, на облегченное звучание, иначе голос может «сняться с опоры», потерять профессиональное звучание. Мышцы должны постепенно отвыкнуть от чрезмерных напряжений, без ущерба для потери их тонуса, без кардинальной перестройки певческого звучания. Лучшим способом в борьбе с форсировкой является перевод ученика на более спокойные произведения элегического плана или на быстрые, требующие гибкости, изящества. Ничего эмоционально возбуждающего, провоцирующего на громкое пение давать не следует. Сам материал должен наталкивать ученика на спокойное звучание, более мягкого, спокойного, свободного характера. Если ученик достаточно музыкален, он сумеет найти нужный певческий звук.

Большое значение могут иметь здесь упражнения, рассчитанные на выявление наилучшего звучания голоса. Среди упражнений следует отдать предпочтение тем, которые построены на быстром движении. Медленные упражнения позволяют форсировать, быстрые — нет. Как мы уже отмечали выше, беглость — лучшее средство борьбы с форсированием звука. Краткость каждой ноты не позволяет певцу форсировать голос. Быстрые движения не удаются, если голос форсирован. Поэтому работа над развитием беглости приводит к большей гибкости голоса, освобождая голосовой аппарат от лишних напряжений, от перегрузки, вырабатывает более правильную координацию между всеми органами, участвующими в голосообразовании.

Однако все старания педагога сводятся к нулю, если ученик сам не поймет, что его голос звучит форсированно. К сожале-

нию, форсирующие певцы часто убеждены, что петь следует именно так, и заботу о легкости звучания и пристальное внимание к технологии презрительно называют «химией». В этих случаях, если не удается переубедить ученика, все старания будут напрасны. Только глубокое убеждение может помочь ему перестроиться на более спокойное, естественное пение. Справедливость требует сказать, что бывают в природе такие голоса, которые оказываются способными долгое время выносить форсированное пение без особенно заметного ущерба для голоса. Однако такие голосовые аппараты — исключения, а не правило. Для громадного большинства певцов форсировка является страшным бичом, приводящим к гибели множество ценных голосов.

Среди порочных тембров различают еще *гнусавый*, о котором мы уже говорили в разделе функции мягкого нёба, *горловой*, *зажатый*, *плоский* и многие другие оттенки. Что касается горлового, плоского, зажатого звучания, то мы уже успели указать, что причиной их является неправильная работа гортани.

Горловой, зажатый голос

Зажатость звука сочетается обычно с горловым оттенком, поэтому в сущности речь идет о едином недостатке, сущность которого состоит в неверной работе голосовой щели. При правильной работе гортани создается впечатление, что у певца широко открыто горло и звук идет как бы ничего по пути не задевая. При зажатом или горловом звучании создается впечатление, что горло сжато и звук как бы выжимается, с известным усилием проходя через гортань. Как мы помним, этот недостаток не имеет отношения к глотке, а целиком зависит от неправильного режима работы голосовой щели.

Как установлено, слуховое ощущение зажатости звука зависит от слишком удлиненной, акцентированной фазы смыкания голосовой щели. Гортанный сфинктер оказывается включенным в работу в большей степени, чем это необходимо. Для исправления этого дефекта в тембре следует давать такие упражнения, которые бы способствовали понижению тонуса гортанного сфинктера, удлиняли бы фазу размыкания связок.

Лучшим средством борьбы с зажатостью является придыхательная атака, которая приучает гортанный затвор работать с большим пропуском воздуха за счет менее плотного смыкания голосовой щели. Придыхательная атака уменьшает фазу смыкания голосовых связок и приводит гортань в более правильную координацию с дыханием. Придыхательную атаку следует давать как прием, на определенное время, переходя затем на мягкую атаку, которой и следует пользоваться постоянно голосом, склонным к зажатию, к горловому звучанию.

Из других средств, воздействующих на гортанный сфинктер разжимающим образом, следует отметить те приемы, которые приводят к пользованию большим импедансом. Например, прикрытие звука, темные гласные, как *о* и *у*, способствуют более правильной работе гортанного сфинктера у зажатых голосов. Наоборот, гласные малого импеданса, например *а*, или гласные, требующие большой энергии для своего образования, как *и*, не будут содействовать избавлению от этого недостатка.

Не будут содействовать избавлению от зажатости и пение в открытом грудном регистре у мужских голосов, особенно на верхних звуках. Нахождение микстового звучания на всем диапазоне связано с более свободной работой голосовой щели. К расслаблению от зажатия ведет и фальцетное звучание. Работа над фальцетом — прием, ведущий к нахождению новой координации в работе гортанного сфинктера.

Заключение

Порочные призвуки в тембре голоса возникают от нарушения в работе различных отделов голосового аппарата. Педагог должен работать над их исправлением, зная причину того или иного недостатка. Тембр может быть значительно улучшен, если педагог правильно борется с недостатками. «Качание», «барашек» в голосе, как и его гудкообразный характер, связаны с нарушениями вибрато, поэтому все внимание педагога должно быть направлено на снятие лишнего напряжения шейных мышц, освобождения гортани. Горловой тембр, зажатие звука происходят от излишне активной смыкательной работы голосовых связок. Педагог поступит правильно, если будет временно расслаблять их чрезмерно плотное смыкание. Форсировка разрушающе действует на голос, вызывая появление «качки» и заметное ухудшение тембра. Изменение насыщенности звучания, легкий репертуар, подвижные упражнения — помощники в борьбе с форсировкой. Хотя тембр в значительной степени определяется природными свойствами голосового аппарата, он может меняться под влиянием работы над голосом.

5. ГИГИЕНА И РЕЖИМ ПЕВЦА

ЖИЗНЕННЫЙ РЕЖИМ ПЕВЦА И НЕКОТОРЫЕ ОБЩЕГИГИЕНИЧЕСКИЕ ПРАВИЛА

Значение режима и соблюдение общегигиенических правил

Всякая деятельность, которой занимается человек, связана с тратой нервной и мышечной энергии. В зависимости от вида работы, тратится больше одна или другая, что и служит осно-

ванием для деления людей по виду их деятельности на людей умственного и физического труда. Как мы помним, в результате траты энергии возникает явление утомления, которое обычно снимается последующим отдыхом. Вся деятельность организма построена на смене траты энергии и ее последующего восстановления.

Профессиональная певческая деятельность, как и процесс обучения пению, связаны с большой тратой нервно-мышечной энергии. Певец-профессионал или подвинутый учащийся поют, как показывает практика, не менее 2—3-х часов в день. В это время они целиком отдаются воплощению своих исполнительских задач, совершенствованию вокально-технических средств, нахождению новых вокальных возможностей своего голоса. Они погружаются в трудную вокальную работу всем своим существом. Эта большая творческая деятельность требует огромной сосредоточенности внимания, мобилизации всех эмоциональных ресурсов и интеллектуальной сферы певца.

Повседневная напряженная творческая работа требует от певца полного сосредоточения всех его психических сил, большой затраты нервной энергии при одновременной затрате немалой мышечной работы. Вследствие этого естественно и неизбежно наступает утомление. Если это утомление не будет снято последующим отдыхом, то, накопляясь, оно приведет к переутомлению и может привести к еще более серьезным нарушениям деятельности организма — к его заболеванию.

Поэтому как всякий труд, певческая деятельность требует своих норм работы и отдыха и их правильного распределения во времени. Это особенно важно для певца, у которого не только творческие возможности, но и само звучание голоса целиком определяется состоянием организма.

Полноценная деятельность возможна тогда, когда организм не утомлен, когда жизненный тонус высок и когда все творческие возможности могут быть легко мобилизованы. Именно в этом состоянии легко разрешаются наиболее сложные технические и исполнительские задачи. Однако жизнь с ее многочисленными отвлекающими, утомляющими моментами часто делает певца недостаточно работоспособным, снижает его тонус и творческую энергию.

Для того чтобы певческая деятельность выполнялась на возможно более высоком уровне, чтобы певческие успехи ученика были наилучшими, каждому певцу, серьезно относящемуся к своей деятельности, необходимо соблюдать определенный рациональный жизненный и профессиональный режим, выполнять определенные гигиенические правила. Надо сказать, что подавляющее большинство крупнейших отечественных и зарубежных певцов прошлого и настоящего — люди строгого жизненного и профессионального

режима. Все они придерживались определенных, выработанных для себя гигиенических правил.

Под целесообразным общим режимом следует понимать умение так рационально его построить, чтобы все жизненные функции протекали нормально, обеспечивая высокий тонус во время работы, и не оставляли бы утомления. Ежедневная большая творческая работа певца должна распределяться так, чтобы она протекала в период наибольшего подъема и активности организма. Нормальный жизненный режим и соблюдение гигиенических правил обеспечивает здоровье человека. Певец — это прежде всего здоровый человек с устойчивой психикой, крепкими нервами, хорошим тонусом мышц и здоровыми внутренними органами. Голосовая функция тесно связана и с нервной системой человека, и с эндокринной системой, и с состоянием внутренних органов.

Известно, что при большом волнении голос может перестать звучать, он срывается. Сильные психические переживания могут привести к полной потере речевой и певческой функции. Певец лишается голоса совсем либо теряет основные профессиональные качества: выносливость, блеск, возможность петь forte, брать высокие звуки, выдерживать тесситуру (так называемая фонастения).

Следовательно, режим жизни должен быть построен так, чтобы нервная система певца не подвергалась сильным неожиданным нагрузкам, психическим травмам, перенапряжению, чтобы, утомляясь в процессе жизни и певческой деятельности, — она систематически получала возможность полного восстановления.

При неустойчивой нервной системе, при сильной ее реактивности и быстрой утомляемости легко возникают различные нарушения нервной деятельности, немедленно сказывающиеся на голосе. Сегодня голос ученика звучит прекрасно и кажется, что он многое уже постиг. Педагог доволен, думает о дальнейшем пути, каким его следует вести, а назавтра все достигнутое разваливается как карточный домик. Ученик производит такое впечатление, будто он никогда не учился или все забыл. И самому ему петь трудно, и педагог растерян, думая, что, очевидно, выбранный метод не идет ученику на пользу.

Между тем причина заключается в том, что ученик перед уроком или накануне поволновался, расстроился или провел бессонную ночь, в результате чего нервная система оказалась заторможенной и усталой. Тормозятся прежде всего последние, лучшие достижения — навыки, как менее крепкие. Кроме того, усталая или травмированная нервная система не дает нужного тонуса организму, и протекание всех функций оказывается затрудненным и нарушенным. Часто у таких учеников по глазам, по той манере, с которой они здороваются и входят в класс,

уже можно судить о том, будет ли урок удачен или нет. Людям с неустойчивой нервной системой не следует выбирать себе такую трудную в смысле нервной нагрузки профессию, как певческая. Такие ученики, даже при наличии хороших данных, редко могут достигнуть профессионализма. Они в процессе занятий испытывают огромные затруднения, мучаются сами и ставят в неудобное положение педагога. Относительный успех в этом случае возможен только, если ученику создаются исключительные условия жизни: точный разумный режим жизни и работы, исключение всяких волнующих моментов, идеальные гигиенические условия и т. п.

Однако в практической жизни это трудноосуществимо, и более того — это все же не может выработать профессионального певца, стойкого к постоянным сильным нагрузкам на нервную систему. Каждое выступление — всегда испытание для нервной системы. Не только нахождение новых навыков, формирование рефлексов представляет большую нагрузку для нервной системы, но и выполнение старых. И. П. Павлов писал: «...повторение достигнутой задачи — это тоже труд, и он может кончиться кризисом» [1]. Это тем более верно, когда задачу приходится выполнять в неблагоприятных для нервной системы условиях публичного выступления.

Но даже в том случае, когда ученик обладает устойчивой нервной системой, хорошо переносит сильные нагрузки, он должен с большим вниманием относиться к гигиеническим правилам, способствующим сохранению высокого тонуса и длительной работоспособности нервной системы.

Мышечная система тесно связана с нервной. Для певца необходима достаточная мышечная активность. Мышечная активность зависит от тонуса нервной системы. С другой стороны, и умеренная работа мышц оказывает тонизирующее влияние на нервную систему. Хорошо развитые и активно действующие мышцы всегда способствуют хорошему жизненному тонусу. Не случайно там, где профессия связана с повседневной тренировкой мышц (как, например, в институтах физкультуры, в балетных школах), люди не только иначе двигаются, но у них другой, более высокий жизненный тонус. Уныние, упадок настроения, вялость — здесь более редкое явление. Певец не может не обращать внимания на состояние мышечной системы, которая должна получать систематическую умеренную нагрузку. Пассивность в движениях, лень, сидячий образ жизни не способствуют хорошему состоянию организма, снижают его активность.

Кроме того, работами последнего десятилетия было установлено, что общая мышечная активность непосредственно воздей-

---

[1] «Павловские среды», т. II, М.—Л., АН СССР, 1949, стр. 593.

ствует на тонус мускулатуры гортани, т. е. на самый механизм голосообразования. Работающие скелетные мышцы рефлекторно стимулируют тонус гортанного сфинктера. Таким образом, деятельность мышечной системы является мощным стимулятором жизненного тонуса организма вообще и голосового аппарата в частности. Каждый певец должен знать об этой взаимосвязи и использовать ее в целях поддержания активности своего организма и голосового аппарата.

На общем состоянии организма и на работе голосового аппарата в сильной степени отражается *состояние внутренних органов*. Работа внутренних органов, учет особенностей их функции должен входить как один из элементов при составлении режима дня. Состояние многих внутренних органов, в частности желудка, сердца, может непосредственно сказываться на работе голосового аппарата, тормозя его деятельность, не говоря уже о заболеваниях этих органов, при которых рефлекторно может нарушаться работа гортани. Болезненное или особое функциональное состояние этих органов в момент пения в сильной степени способно затруднить певческую функцию. На полный желудок — петь трудно не только из-за механических причин, вследствие ограничения движений диафрагмы, но и рефлекторно. Поэтому певцу рекомендуется в дни выступления обедать за 3—4 часа до выступления, не перегружая себя едой.

Составление определенного и твердого распорядка дня, *режима* отдыха, работы и питания для большинства учащихся представляет значительные трудности в связи с различными условиями жизни, работы и учебы. Все же жизнь показывает, что, несмотря на самые, казалось бы, неблагоприятные условия, часть студентов умеет так организовать свой режим дня, что основные гигиенические нормы оказываются выполненными и занятия протекают у них успешно. В то время другие, имеющие лучшие условия для жизни и работы, оказываются неспособными наладить свой режим дня. Из практики известно, что главное заключается не в объективных условиях, а в психических качествах ученика, в воле, целеустремленности, собранности и умении подчинить всю свою жизнь основной задаче — борьбе за овладение трудным искусством пения, за свое место в искусстве.

При наличии этих качеств все сложности бытовых, финансовых и иных ситуаций таким ученикам удается успешно преодолевать. Другие же успокаиваются, ссылаясь на объективные причины. Мы уверены, что если каждый учащийся певец пересмотрит свой распорядок дня, то он найдет массу возможностей для выполнения основных гигиенических правил, нужных для его лучшего продвижения по пути вокального совершенствования. Все дело в целеустремленности и воле ученика, которые оказываются в одних случаях способными преодолеть все жизненные препятствия, а в других — нет.

Общегигиенический режим должен включать в себя определенный распорядок отдыха, труда, питания, физических движений и т. п.

Как мы уже говорили, чередование утомления и отдыха позволяет организму выполнять любую деятельность постоянно, в течение всей жизни. Вспомним, что и вся жизнь человека строится на этом чередовании активности и отдыха. За временем дневной активности, когда человек тратит много энергии, наступает сон — когда восстанавливаются затраченные силы, и с утра человек оказывается снова в деятельном состоянии. Благодаря смене активности и последующего отдыха (сокращения и расслабления) сердце человека способно работать в течение всей жизни. Расчеты показали, что в течение суток оно находится в состоянии активной работы, т. е. в сокращении, — девять часов, а пятнадцать — в расслабленном состоянии — в состоянии отдыха. Задача отдыха — снять утомление, восстановить работоспособность организма в целом или какого-либо его органа.

Сон

Полный отдых организм получает во время сна. Сон — это разлитое торможение нервных клеток мозга, во время которого они восстанавливают энергию для последующего дневного возбуждения. Сон, достаточный для восстановления энергии нервных клеток, должен длиться 7—8 часов для взрослого человека. В более молодом возрасте норма сна несколько увеличивается — до 9 часов в сутки. Эти нормы весьма условны и в значительной степени зависят от свойств нервной системы того или другого человека. Каждый должен знать норму своего сна, после которой он чувствует себя действительно полностью отдохнувшим, готовым к новой работе.

Для того чтобы сон наступал скоро, был глубоким и ровным, необходимо соблюдать определенные правила. Прежде всего важно ложиться в постель всегда примерно в одно и то же время, тогда, в силу сложившегося стереотипа, сон будет приходить скорее и легче. Важно на ночь не перегружать свою нервную систему мыслями, требующими большого сосредоточения, не занимать ее волнующими проблемами, не давать ей большой умственной работы. За 1—2 часа до сна нужно переключаться на спокойную беседу, чтение легкой беллетристики, пасьянс. Еще более целесообразно выйти на полчаса — час на спокойную прогулку по улице. Такая прогулка — лучший отдых после работы, дающий хорошее переключение энергии с умственной работы на двигательную. Весьма существенно не есть много на ночь и принимать пищу не позже чем за 2—3 часа до сна. На ночь не следует пить ничего возбуждающего (кофе,

крепкий чай, алкоголь) и не есть острого. Все эти доступные каждому мероприятия помогают легко и спокойно засыпать, спать глубоким сном и просыпаться бодрым, хорошо выспавшимся, с желанием быстро встать.

Большое значение для сна имеет чистота воздуха и температура комнаты, где проходит сон. Комнату на ночь необходимо хорошо проветрить, и, если позволяет погода, оставить открытым окно или, по крайней мере, форточку. Сон в душном, жарком помещении не протекает глубоко и спокойно.

На режим сна должен обратить самое серьезное внимание каждый певец, так как только хороший сон способен восстановить утомленную нервную систему. Указанные мероприятия, способствующие хорошему сну, как правило, доступны всем учащимся пению и требуют лишь воли для организации режима дня и подготовки ко сну.

Сложнее с подготовкой ко сну певцов-артистов, которые возвращаются поздно со спектакля или концерта в возбужденном состоянии. Здесь прогулка пешком из театра, не слишком обильная еда на ночь, теплый душ, чистый воздух в комнате, отвлекающее занятие — пасьянс, легкое чтение — облегчают засыпание.

Если человек страдает бессонницей, — необходимо обратиться к врачу. Нарушения режима отдыха нервных клеток не могут пройти незнаказанно. Иногда приходится применять медикаментозные снотворные средства. Но прибегать к ним следует исчерпав все названные выше профилактические средства. Предварительно необходимо посоветоваться с врачом.

Питание

Еда человека, занимающегося пением, должна быть достаточно калорийной, разнообразной и необильной. Певцу следует избегать острых блюд, раздражающих слизистые оболочки, а также излишне горячих, обжигающих или, наоборот, слишком холодных. Излишне горячие напитки, например очень горячий чай, обжигающе действует на слизистую оболочку, рот и глотку, в результате чего нарушается ее нормальная функция и возникает катаральное воспаление или атрофический процесс. Горло начинает сохнуть, легко подвергается воспалительным процессам. Слишком холодные блюда, например кушанья, только что вынутые из холодильника, мороженое, сильно охлажденное питье, — могут вызвать простудные заболевания, особенно если их употреблять будучи разгоряченным, непосредственно после пения, после активной мышечной работы.

Необходимо, чтобы питание распределялось равномерно в течение дня. Нельзя питаться всухомятку, кое

как, между делом. Правильное, регулярное, калорийное, разнообразное питание — залог хорошего бодрого состояния организма. Особенно важное значение имеет распределение питания в течение дня. Важно всегда питаться в одно и то же время, с небольшими отклонениями в ту или другую сторону. Организм привыкает к определенному стереотипу смены различного вида работы, питания и отдыха. Этот стереотип надо всемерно поддерживать. В какое время человек привыкнет принимать пищу, — зависит от условий его работы, но выработанного режима следует, по возможности, придерживаться ежедневно. Каждый хорошо знает, что привыкнув питаться в определенные часы, он с точностью часового механизма к этому времени начинает ощущать голод, следовательно организм уже приготовился для принятия пищи.

Состав пищи ничем не лимитируется, за исключением упомянутых выше очень горячих, очень холодных и очень острых блюд, что диктуется состоянием желудочно-кишечного тракта и привычками певца. Следует лишь обращать внимание на разнообразие употребляемой пищи и достаточное присутствие в ней витаминов.

Витаминизация организма особенно необходима в зимний и весенний период, когда человек мало бывает на воздухе, мало облучается солнцем. Насыщение организма витаминами повышает сопротивляемость к инфекциям, улучшает его деятельность, повышает жизненный тонус. На зиму падает наибольшая нагрузка в смысле работы и наименее благоприятная обстановка в смысле внешних условий существования. Общая низкая температура, резкая смена температуры, охватывающая человека при переходе из помещения на улицу, короткий день, недостаток солнца и малая возможность пользоваться свежим воздухом — все это угнетающе действует на организм, способствует возникновению простудных заболеваний. Простудные же заболевания в свою очередь ослабляют организм. Кроме того, певец начинает беречься и меньше пользоваться свежим воздухом. Витаминизация, особенно в зимний период, — весьма существенное подспорье, повышающее жизненный тонус организма.

Особо следует сказать о количестве пищи. Питание должно быть достаточным, но не обильным. Чувство насыщения у большинства людей приходит позднее того момента, когда организм получает необходимое количество пищи. В результате многие люди переедают, желая во что бы то ни стало встать из-за стола с ощущением сытости. Как считают многие специалисты в области питания, большинство людей в наше время страдает от переедания, а не от недоедания. Переедание ведет к тому, что в организме помимо ожирения скапливаются различные шлаки, излишки неиспользованных веществ. Ожирение наносит большой и непоправимый вред внешнему облику ар-

тиста, а также может нарушать деятельность ряда его систем: сердечно-сосудистой, эндокринной, мышечной.

Каждый артист всегда обязан следить за своим внешним видом, так как полнота может сильно мешать воплощению многих образов. К сожалению, жизнь показывает, что многие певцы, и особенно певицы, сильно полнеют после 30—40 лет. Это значительно снижает впечатление от их выступлений на сцене. Большинство оперных героинь — девушки, молодые женщины, и выступление в этих ролях располневших певиц производит крайне отрицательное впечатление, даже несмотря на великолепное пение. В наше время оперная сцена требует создания полноценного образа героя как в смысле вокально-драматического его воплощения, так и внешнего, сценического.

Обычно так называемые склонные к полноте люди стараются не есть тех или иных продуктов, чаще всего мучных и сладких блюд. Действительно, эти углеводные продукты способствуют накоплению жира. Но в конечном итоге решает вопрос не столько качество, а количество пищи, которое съедает человек, и та мышечная работа, которую он производит за день. Часто бывает, что полнеющий человек не ест мучного и сладкого, старается есть растительную пищу, но не ограничивает ее количество, сравнительно мало ходит, т. е. в общей сложности поглощает большое количество питательных веществ, а тратит их мало. Такая диэта мало помогает. Склонность к полноте связана с изменениями в эндокринной системе, а также с возрастным фактором. Однако, как правило, большинство певцов страдает ожирением от переедания и недостатка в мышечной работе, т. е. в движении. Страх за звучание голоса заставляет их беречься от активной мышечной работы, приучает вести спокойный и размеренный образ жизни при достаточно обильном питании. Это и приводит к полноте, которая даже в начальных степенях становится заметной на сцене.

Сцена в этом отношении очень жестока, подчеркивая все недостатки фигуры, которые в жизни проходят незамеченными.

Поэтому следует есть в строго определенные часы разнообразную пищу, но не позволять себе наедаться и вставать из-за стола с полным желудком. Все остальные способы, которые употребляются в быту с целью предотвратить ожирение, такие, как: не ложиться после еды, стоять или ходить и т. п., — в значительной мере лишь самоуспокоение. Действенную пользу дают разгрузочные дни или лечение голоданием. Но для этих мероприятий всегда следует обратиться за советом к врачу-специалисту.

Распределение пищи в смысле ее количества в течение рабочего дня — это вопрос вкуса и привычки. Следует следить лишь за тем, чтобы вечером желудок не был переполнен. Вообще же суточную пищу надо делить на 3—4 раза, принимая максимум питания в первой половине дня.

Умеренная физическая нагрузка, связанная с активной работой мышечной системы, является мощным стимулом для тонизирования организма. Следует себя приучить к ежедневной достаточно активной утренней 15—20-минутной зарядке, приводящей в действие разнообразные группы мышц. Зарядка не только переводит организм из сонного состояния в активное, но и способствует развитию многочисленных мышц. Зарядка должна носить легкий, непринужденный характер, без больших физических напряжений. В этом она отличается от тренировки, целиком рассчитанной на выработку силы, выносливости и ловкости определенных групп мышц.

Кроме того, зарядка ведет и к минимальной закалке, так как делается в легкой одежде и при открытой форточке. Зарядку целесообразно закончить водной процедурой. Не надо думать, что закалка организма — это обязательное обливание холодной водой и т. п. Обычный теплый душ с последующим растиранием тела полотенцем, помимо гигиенических соображений, является тем минимальным закаливающим средством, которое приучает организм к лучшей выносливости против перемены температуры. Зарядка и душ — это те виды закалки, которые доступны каждому человеку и которые всегда оказывают благотворное влияние на организм.

Однако зарядка — это лишь 15—20-минутная работа мышц. В течение дня певец обязательно должен выполнять другие виды умеренной мышечной работы, которые всегда благотворны для людей, затрачивающих в своей основной деятельности много умственной и нервной энергии. Такой минимальной формой мышечной работы может быть прогулка в течение 1—2 часов в спокойном темпе, желательно на лоне природы, или, еще лучше, различные виды спорта, более активно воздействующие на организм.

Певцу не противопоказаны занятия любыми видами спорта, за исключением тех, которые связаны с резким запиранием дыхания, как, например, тяжелая атлетика. Однако в любом виде спорта надо придерживаться умеренных нагрузок, не ставя себе никогда чисто спортивных целей. Коньки и лыжи, плавание, теннис, волейбол, спортивная гимнастика, туризм, гребля — все это виды спорта, которыми может пользоваться певец, соблюдая осторожность в смысле нагрузки. Спорт должен умеренно тренировать организм, создавать хорошую закалку, повышать сопротивляемость, поднимать жизненный тонус. Однако спортивные занятия певец не должен доводить до сильной степени утомления.

Как показали исследования, — лучший отдых от основной деятельности — не бездеятельность, а переключение на другой вид работы. Общеизвестна польза смены труда умственного на

физический. Лев Толстой, И. П. Павлов, Д. И. Менделеев, П. И. Чайковский и другие включали физический труд в различных его видах в ежедневный режим. А. Ухтомский указывал, что для людей умственного труда «...смена книги на заступ, топор и рубанок должна служить оздоровляющим отдыхом». Ничто так благотворно не действует на организм в смысле снятия утомления, как так называемый активный отдых. Прогулки, спорт, как и другие виды физической нагрузки — лучшее средство отдыха для людей, занятых творческим трудом. Отдых певца должен быть правильно и разумно организован.

В этом смысле весьма полезно один день в неделю полностью выключаться из рабочей обстановки, отдавая его другим видам работы, спорту и прогулкам. Особенно хорошо систематически проводить свободные дни за городом. Владимир Ильич любил отдыхать в полном уединении. Он писал матери: «...Здесь отдых чудесный, — купание, прогулки, безлюдие, безделие. Безлюдие и безделие для меня лучше всего»[1].

Такое полное выключение из привычной рабочей обстановки, жизненных городских забот в наилучшей степени способствует хорошему отдыху, особенно если он протекает активно, с элементами физической работы или спорта. В этих случаях, начиная новую неделю работы, человек чувствует себя особенно бодро, он хорошо настроен, и поэтому работа всегда ладится.

Организация каникулярного времени

Большую роль в поддержании хорошей работоспособности в течение всего года играет летний отдых и зимнее каникулярное время у учащихся. Следует на это время полностью отключиться от пения и музыки. Не надо думать, что найденное может потеряться, выученное — забыться. Все это восстанавливается очень быстро не долее недели при начале систематической работы после отпуска. Зато с какой внутренней энергией, с жаждой работы, с новыми творческими планами приходит в класс хорошо отдохнувший ученик! Легко заметить, что после хорошо, без певческой нагрузки проведенного отдыха голос певца всегда звучит отлично и ему удается то, что не удавалось до каникул. Если включение в работу идет постепенно и ученик не переутомляет себя неумеренными занятиями в первый-второй день, — эти удачи могут быть легко закреплены.

Организация каникулярного отдыха как летнего, так и зимнего, в зависимости от индивидуальности ученика, может быть осуществлена по-разному. Однако она всегда должна полностью переключить организм на другой вид деятельности. Хо-

[1] М. И. Ульянова. О Ленине. М., Партиздат, 1934, стр. 91.

рош отдых, связанный с новой сменой ярких впечатлений, например, туризм. Встречи с новыми людьми и незнакомой природой обогащают человека, занимают целиком его внимание, создавая полное переключение от привычной обстановки. Такой вид отдыха возбуждает, обогащает впечатлениями, будит наблюдательность и фантазию певца.

Не менее полезен и уединенный отдых, где в тишине и несколько монотонной, спокойной обстановке, с малым кругом приятных людей, хорошо и беззаботно протекает время. Прогулки, лодка, рыбная ловля, сбор грибов и ягод и другие занятия хорошо успокаивают нервную систему, переключают деятельность организма в совсем иной режим. Постепенно проходит усталость, начинает пробуждаться творческая активность, снова хочется работать, хочется видеть других людей, хочется новых впечатлений. Возврат к работе становится основной темой дум, и начинают зреть творческие планы. Такой уединенный, сосредоточенный отдых, где можно углубиться, пересмотреть свою жизнь, свой накопленный жизненный и творческий багаж — чрезвычайно полезен. В отдалении от повседневности становится особенно ясным тот путь, которого следует держаться в жизни и творчестве, разъясняются сложные ситуации, более видимыми становятся пути преодоления препятствий, более четкими — цели.

Закалка и простудные заболевания

Большое значение для здоровья имеет закалка организма и соблюдение определенных гигиенических правил, связанных с ней.

Мы уже упоминали о зарядке, водных процедурах и спорте, в высшей степени благоприятно отражающихся на состоянии организма, на сопротивляемости простудной инфекции. Следует приучить себя к прогулкам на свежем воздухе и не кутаться. Приучив себя к постоянной теплой температуре и к кутанью, певец подвергает себя опасности простудиться при перемене температуры: от открытой форточки, легкого сквозняка и т. п. Ведь работа заставляет всех людей, и певцов в том числе, ежедневно сталкиваться с различными условиями жизни: приходится из теплой комнаты выходить на холод, ждать транспорта, стоять в раздевалке, находиться в прохладных или наоборот сухих и жарких помещениях, дышать пыльным, накуренным и душным воздухом, снова выходить на улицу, на мороз и т. п.

Следует приучать себя к сменам температуры. Начиная с лета и осени не пропускать случая ежедневно уделять прогулкам достаточно времени. Постепенный переход к зимним условиям не должен уменьшать времени, уделяемого свежему

воздуху. Такие прогулки подготавливают организм к безбоязненному включению в зимние виды спорта — лыжи, коньки. Спокойный темп на лыжах и коньках по многолетним наблюдениям автора не приносит вреда для голосового аппарата. Не следует лишь уделять им время непосредственно до и после пения.

Говоря о гигиенических правилах, помогающих организму в борьбе с простудными заболеваниями, о закалке организма, следует сказать несколько слов о простудных заболеваниях. Надо помнить, что простудное заболевание — это пробуждение инфекции, имеющейся в дыхательных путях. Эта инфекция усиливается, если имеется непосредственный контакт с больными. Однако заболевание может не возникнуть, если сопротивляемость организма высока. Охлаждение здесь играет роль фактора, понижающего сопротивляемость, но не оно, собственно, вызывает заболевание. Таким образом, чтобы не болеть простудными заболеваниями, следует, во-первых, по возможности не контактировать с больными; и, во-вторых, стремиться к тому, чтобы жизненный тонус организма, его сопротивляемость были высокими. К этому и ведет закалка.

Нам приходилось наблюдать, когда люди в разгаре простудного заболевания с явными признаками воспаления всех слизистых оболочек верхних дыхательных путей, не стесняясь, контактируют с певцами, и певцы не сторонятся этих людей, надеясь на свой организм. Это явно безграмотное, с точки зрения медицины, поведение, за которое многие платятся дорогой ценой.

Хотя простудные заболевания и не являются большей частью опасными для жизни, они выбивают певца из нормальной работы на значительный срок. В зависимости от организма, простудное заболевание протекает по-разному, все же чаще всего острые признаки успевают пройти за неделю, а полное восстановление голоса занимает, как правило, около двух недель. Это в случае если острый воспалительный процесс не осложняется хроническим процессом или не вызывает более серьезных нарушений в организме. Результатом остро протекшего воспалительного процесса, кажущегося таким обычным и якобы безобидным, является пониженный тонус организма, вялость, апатичность, легкая утомляемость. Среди местных явлений надо отметить мешающую петь сухость. Перемена ощущений вследствие сухости сбивает молодого певца, и он ищет новых приспособлений, обходных путей, чем и расстраивает правильно найденную координацию.

Мы не можем здесь касаться вопросов лечения простудных заболеваний, но считаем, что каждый певец должен их знать, так как возникают они остро и следует принять разумные меры до обращения к врачу, что чаще всего бывает не в первый день заболевания. Для знакомства с лечением общих и профессио-

нальных заболеваний считаю возможным рекомендовать книгу А. М. Егорова «Гигиена голоса», где этот раздел изложен достаточно полно [1].

Курение и алкоголь

Прежде чем перейти к певческому режиму, нельзя не сказать несколько слов о курении и алкоголе. Никотин, содержащийся в табаке, как и алкоголь, являются ядами для нервной системы и поэтому всегда вредны. Однако в результате систематического приема небольших доз этих ядов организм постепенно привыкает к ним, приспосабливается к их воздействию и снижает их ядовитое действие. Оба эти яда вызывают в результате привыкания потребность систематического приема. Отвыкнуть от них трудно, а поэтому кто еще к ним не привык — не должен и пробовать.

Курение, кроме сильного общеотравляющего действия, вызывает местное раздражение всех слизистых оболочек дыхательных путей, поэтому у курильщиков они обычно находятся в состоянии хронического воспаления. Курильщики всегда страдают кашлем, при котором отхаркивается много мокроты. Такое постоянно раздраженное состояние слизистых оболочек весьма неблагоприятно для пения. Однако приспособляемость организма велика, и многие певцы позволяют себе курить. Но учащемуся пению курение особенно вредно, ибо меняющееся состояние слизистой оболочки меняет певческие ощущения. Педагог бывает в затруднении, не понимая, является ли охриплость голоса и мокрота результатом неправильных приемов или следствием курения. От курения голос становится более грубым, в нем появляются призвуки, сипотца — как следствие постоянного прохождения мокроты между связок во время пения.

Общеядовитые свойства курения сказываются особенно сильно на сосудистой системе: на сердечных сосудах, на сосудах конечностей. Учащийся пению ни в коем случае не должен приучаться к курению. Следует помнить, что все начинают с одной-двух папирос и потом незаметно втягиваются. Курящие должны от этой вредной привычки возможно скорее отвыкнуть, в чем может оказать помощь медикаментозное лечение, психотерапия и гипноз.

Алкоголь является ядом для нервной системы и отрицательно действует на голосовой аппарат. У некоторых голос «садится» после одной-двух рюмок вина. Алкоголь, хотя и в меньшей степени, чем курение, но все же раздражающе влияет на слизистые оболочки. Поэтому у алкоголиков голос обычно изменен: он более низкий и хриплый. Как и многие яды, алкоголь вызывает привыкание, и многие люди могут вначале без

[1] А. М. Егоров. Гигиена голоса. М., Музгиз, 1962.

заметного ущерба для работы употреблять небольшое количество вина. Однако систематическое его употребление всегда вызывает нежелательные сдвиги в нервной системе, появляются признаки ее расстройства: раздражительность, плохой сон, неточность движений и т. п.

Ни в коем случае нельзя употреблять алкоголь перед экзаменом или выступлением. Действие его основано на растормаживании нервной системы — пьяный человек — это «человек без тормозов». В отношении движений растормаживание ведет к дискоординации их, поэтому движения пьяного неточны, размашисты, плохо согласованы. Все это в меньшей степени бывает даже при небольших дозах алкоголя. Снятие торможения приводит к кажущемуся оживлению и легкости всех функций, но эта легкость, чисто внешняя, повышенная возбудимость — не результат действительного возбуждения нервных клеток, а следствие снятия торможения. О важнейшей роли тормозных процессов в жизни, и в частности в двигательной функции, мы уже много говорили. Понятно, что растормаживание не может повести к улучшению двигательной функции или сосредоточению внимания, что важно для пения. Принятие алкоголя «для смелости» не может привести ни к чему, кроме ухудшения выполнения вокального задания.

Если алкоголь употребляется в небольших дозах и не часто, он практически вредного действия на певческую деятельность оказать не может. Однако частое и неумеренное его употребление разрушающе действует и на нервную систему и на голос. Особенно легко страдают высокие голоса. Мужские голоса, особенно низкие и более грубые, менее подвержены разрушающему действию алкоголя.

Большую роль во всех этих вопросах играют индивидуальные особенности организма. Многие люди обладают чрезвычайно устойчивым и сильным организмом, и, чтобы ощутительно повредить им, нужны большие дозы никотина и алкоголя. Другие страдают весьма заметно даже от небольших доз. Но так или иначе учащийся пению, решивший посвятить себя искусству, должен решительно воздерживаться от их употребления, если он хочет достигнуть хороших успехов на этом сложном поприще.

Заключение

Певец сам является «музыкальным инструментом». Голос тогда звучит хорошо, когда человек здоров. Поэтому певец в жизни должен придерживаться определенного режима и выполнять правила общей гигиены. Прежде всего следует беречь нервную систему. Для этого надо верно распределять работу и отдых. Сон певца должен быть не менее 7—8 часов. Перед сном не следует работать. Еда должна быть не обильной, но

разнообразной и калорийной, ее надо равномерно распределять во времени, придерживаясь определенных часов питания. Певцу нельзя переедать — это ведет к ожирению. В зимне-весенний период необходимо следить за достаточной витаминизацией организма. Состояние мышечной системы имеет большое значение для общего тонуса организма. В режим дня следует обязательно включать физическую нагрузку: прогулки, неутомительный спорт. Зарядка и водные процедуры закаливают организм. Верно организованный летний и зимний отдых обеспечивают хороший тонус певца в зимний период. Лучшая форма отдыха для певца — активный отдых на природе. Курение и алкоголь для певца противопоказаны. Это яд для нервной системы, вызывающий, кроме того, местные реакции со стороны голосового аппарата.

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ГИГИЕНА

Голос певца должен быть ежедневно «в форме», в состоянии «наготове» и это состояние должно поддерживаться на протяжении всей певческой жизни. Для этого, кроме соблюдения определенного бытового режима и выполнения общих гигиенических правил, певец должен соблюдать и специальные правила, касающиеся гигиены голоса и певческого режима.

Об охране голоса от переутомления

Прежде всего певец должен соблюдать определенный голосовой режим, должен вообще щадить свой голосовой аппарат, не допуская утомления.

Иногда певцы обладают непоставленным речевым голосом и быстро утомляются от разговора, поэтому им не следует много говорить, особенно перед пением. Не следует много громко смеяться, кричать — все это утомляет голосовой аппарат. Особенно вредны громкие разговоры на улице, когда холодный воздух может при вдохе через рот попадать на разгоряченную слизистую оболочку голосовых связок. Это более всего предрасполагает к простудному заболеванию верхних дыхательных путей.

Совершенно недопустимо бесконтрольное пение малоопытных певцов, когда они самостоятельно пытаются петь трудные для них произведения, часто несоответствующие характеру голосов. Особенно вредны пробы высоких нот, на которые еще не имеет права молодой певец. Такая нерациональная певческая нагрузка разрушающим образом действует на голосовой аппарат, переутомляет его.

Равным образом переутомляет голосовой аппарат и длительность пения, особенно при неблагоприятных условиях общей усталости. «В состоянии усталости ума и тела мы неспособны противиться образованию дурных привычек, и поскольку «учиться — означает формирование правильных привычек мышления и действия», мы должны остерегаться всего, что может ослабить нашу бдительность по отношению к дурным привычкам» [1],— пишет знаменитый пианист Иосиф Гофман.

Естественно, что профессиональная работа голосом в период обучения пению — явление недопустимое. В утомленном состоянии трудно рассчитывать на формирование и укрепление певческих навыков. Особенно вредна работа в хоре, когда молодой певец не может хорошо контролировать звучание собственного голоса.

О роли слизистых оболочек дыхательных путей

Большое значение для здоровья голосового аппарата имеет уход за слизистыми оболочками, которыми выстланы все дыхательные пути человека. Устойчивое, хорошее звучание голоса бывает при здоровом состоянии голосового аппарата, когда слизистые оболочки нормально увлажнены. Сухость, как и излишнее отделение слизи, обычно отрицательно сказываются на звучании голоса, не говоря уже о воспалительных состояниях. Прежде всего певец должен избавиться от воспалительных состояний, если таковые у него имеются, не мириться с их наличием. Иногда учащиеся спокойно относятся к явлениям хронического насморка, воспалительного состояния носоглотки, зева или глотки (фарингит), незначительным раздражениям трахеи или бронхов. Надо сразу сказать, что в результате такого отношения обязательно будет страдать певческая функция и развитие голоса будет весьма затруднено. Состояние слизистых оболочек в сильнейшей степени влияет на те внутренние певческие ощущения, которыми пользуется певец в контроле за голосообразованием. Изменение состояния слизистых от урока к уроку дезориентирует в отношении ощущений и может сильно сбивать ученика. Этим, между прочим, объясняется и то обстоятельство, что после гриппозных инфекций или простудных заболеваний, сопровождающихся воспалением слизистых оболочек дыхательных путей, учащийся часто теряет верные певческие ощущения и не сразу может их вновь обрести. Начиная петь в состоянии незакончившегося воспалительного процесса, он стремится обрести те ощущения, которые у него были в здоровом состоянии, и в этих поисках иногда уходит от верных приспособлений. Поэтому для малоподвину-

[1] И. Гофман. Фортепианная игра. Вопросы и ответы. М., Искусство, 1938, стр. 86.

тых певцов с плохо отработанной техникой лучше выждать полного восстановления здоровья голосового аппарата, прежде чем приступать к продолжению занятий.

Хронический насморк ведет к постоянному раздражению носоглотки и глотки, куда стекает слизь. Это делает слизистую оболочку чувствительной ко всяким температурным и иным воздействиям.

Слизистые оболочки верхних дыхательных путей имеют на своей поверхности микроскопические реснички, которые, мерцая, прогоняют слизь, выделяемую железами вместе с пылью в сторону глоточного лимфатического кольца. Здесь она либо проглатывается, либо удаляется наружу. Такие же реснички прогоняют слизь из бронхов к трахее к месту, откуда она отхаркивается, выкашливается, что особенно заметно по утрам. Влажная, нормально функционирующая слизистая оболочка носа обеспыливает и увлажняет воздух, очищая его от пыли и микроорганизмов.

При воспалении функция слизистых нарушается. Слизистые краснеют, отекают и сначала отделяют много прозрачной слизи, которая потом принимает более густой, гнойный характер. Когда воспалительные явления проходят, то отделяемое становится менее обильным и часто засыхает, образуя корки. После воспаления всегда ощущается сухость, так как работа слизистых желез еще подавлена. Только постепенно они начинают нормально функционировать.

Если у ученика имеются воспалительные состояния слизистых оболочек или их остаточные явления, т. е. эти оболочки не имеют нормальной сопротивляемости, то он оказывается легко подверженным различным инфекционным заболеваниям, распространяющимся через воздух. У таких учеников легко возникают заболевания типа гриппозных, или весенне-осенних катарров, или простудных. Подобные заболевания надолго выбивают певца из нормального рабочего состояния. Необходимо немедленно ликвидировать воспалительные состояния в слизистых, в голосовом аппарате, не допуская их рецидивов. Нормально функционирующие слизистые оболочки помогают быть устойчивым к простуде и гриппозным инфекциям. Поэтому педагог должен следить за тем, чтобы у ученика голосовой аппарат всегда был в порядке, немедленно направляя к врачу тех учеников, которые имеют заболевания слизистых.

Для того чтобы слизистые оболочки были более устойчивы к различным неблагоприятным факторам, следует выполнять определенные гигиенические правила. Прежде всего следует всегда дышать по возможности носом избегая ротового дыхания. Нормальное носовое дыхание предохраняет нижележащие дыхательные пути от пыли и инфекций, которые оседают в носу. Воздух согревается и увлажняется при носовом дыхании. Следует, как мы уже отмечали, и в пении стараться дышать через

нос, если позволяет строение музыкальной фазы, используя для этого паузы и другие возможности спокойного вдоха. Однако часто приходится брать дыхание и через нос и через рот, так как в короткий миг надо набрать много воздуха.

Певцу надо по возможности меньше бывать в сухом и пыльном помещении, это сушит слизистые оболочки и может повести к их воспалению. Таковое часто наблюдается при пении на сцене, где воздух бывает загрязнен пылью и осыпающимися декорационными красками. В этих случаях следует быть особенно внимательным к использованию носового дыхания. Часто сухость слизистых у певца появляется при переезде в новое помещение, где имеется паровое отопление. Излишняя сухость воздуха может повредить голосу. В таких случаях следует обеспечить увлажнение воздуха специальными увлажнителями (которые есть в продаже) или ставить на радиаторы отопления сосуды с водой.

Полезно систематически прополаскивать щелочными водами типа «Боржоми» рот, глотку, носоглотку. Щелочная вода хорошо удаляет слизь и способствует нормальной функции слизистых оболочек.

Миндалины

Большое значение для нормальной работы голосового аппарата имеет состояние миндалин, расположенных в области зева. При наличии в миндалинах гнойных пробок или постоянных воспалительных состояний — необходимо немедленно обратиться к врачу-фониатру. Величина нёбных миндалин еще не говорит о необходимости их удаления. Удалению подлежат только те миндалины, которые дают постоянные воспаления, отражающиеся на организме в целом, да и то тогда, когда использованы все средства терапевтического лечения. Постоянно обостряющиеся тонзиллиты (воспаления миндалин) должны немедленно привлечь внимание педагога. Такого ученика надо заставить лечиться, чтобы ликвидировать воспалительный процесс. Тонзиллиты в сильной степени отражаются на работе голосового аппарата, мешают нормальному развитию певческих навыков. Операцию удаления миндалин следует проводить только при необходимых показаниях и только руками очень опытного хирурга, знающего, что он оперирует певца. Технически правильно проведенной операцией удаления миндалин можно считать такую, когда не затронуты мышцы мягкого нёба и если больной начинает говорить и петь с третьего-четвертого дня после операции, что не дает рубцов, стягивающих мягкое нёбо. В этом случае вокальная функция никогда не страдает. Вопрос удаления миндалин у певца должен решаться только опытным фониатром.

Некоторые общие правила обращения с голосовым аппаратом

Большое значение для здоровья голосового аппарата имеет выполнение таких общеизвестных правил, как избегать резких смен температуры и не выходить после пения сразу на улицу. Эти простые правила позволяют избегнуть заболеваний, которые могли бы возникнуть, когда разогретый пением голосовой аппарат подвергается сразу воздействию холодного воздуха. На улицу после пения следует выходить после того, как голосовой аппарат совсем остыл, что бывает обычно минут через пятнадцать после окончания пения. Резкая смена температуры тоже может вызвать реакцию со стороны слизистых оболочек, поэтому желательно всегда соблюдать некоторую постепенность при выходе зимой из теплого помещения на мороз. Выйдя, не следует разговаривать на морозе, слишком быстро идти, что вызывает усиленное дыхание и т. п. При очень сильном морозе разумно прикрыть рот шарфом, кашне и дышать через него. Это предохраняет дыхательные пути от переохлаждения. Избегая кутания горла, нужно в то же время защищать дыхательные пути от слишком большого холода.

Говоря о гигиенических правилах в отношении голосового аппарата, следует сказать несколько слов о необходимости для женщин воздерживаться от пения во время менструаций. Как показали наблюдения, в эти дни, в результате гормональных влияний, голосовой аппарат претерпевает значительные изменения. Слизистая оболочка набухает, сосуды расширяются, связки несколько отекают. Пение в таком состоянии для большинства певиц весьма затруднительно. В эти дни для голосового аппарата должен быть создан полный покой. Пение партий или ответственные выступления с целью «спасти» спектакль или концерт следует категорически осудить, так как это может повести к серьезным нарушениям вокальной функции. Подвергать таким напряжениям набухшие связки — недопустимо. Кровоизлияния в связки, несмыкание их, резкие нарушения их работы — весьма частые последствия таких неразумных поступков. Певица может выйти из строя на долгий срок, а может быть и вообще лишится возможности профессионально работать.

Гигиеническое значение распевания. Норма певческой нагрузки

Одним из важнейших гигиенических правил для каждого вокалиста — желающего поддерживать свой голосовой аппарат в состоянии готовности к пению является ежедневное распевание. О физиологической сущности распевания мы уже под-

робно говорили и здесь лишь позволим себе в дополнение сказать несколько слов.

Каков бы ни был рабочий день учащегося пению или певца, когда бы ни намечалась основная вокальная нагрузка,— утром необходимо хорошо распеться, произвести своеобразный вокальный «туалет». Подобно тому как пианисту надо разыграться, спортсмену размяться и разогреться, певцу надо распеться. Малоподвинутые ученики должны распеваться только с педагогом. Хочется привести слова И. П. Павлова: «Никогда сложную работу, как бы ты к ней ни привык, никогда не начинай стремительно, а с некоторой постепенностью, смотря по условиям деятельности твоей» [1]. «Причина простая,— замечает И. П. Павлов.— Ведь требуется мышечная работа, но для нее ведь бог знает сколько должно начаться новых процессов: ноное дыхание и новое сердцебиение, новая секреция и т. д. Нужно время на новую установку» [2].

Не надо думать, что распевание только разогревает мышцы голосового аппарата. Распевание создает и своеобразную психофизиологическую настройку всего организма: оно будит эмоциональную сферу, разогревает творческую фантазию, вводит в строй мыслительные процессы, связанные с звукообразованием и творчеством,— словом — настраивает весь внутренний мир на певческий лад. С распевания пение становится основной деятельностью организма, или доминантой, как говорят физиологи. Все силы организма направляются в сторону решения этих главных для певца вокальных задач.

Распевочные упражнения у начинающих и малоподвинутых учеников должны обязательно чередоваться с небольшим отдыхом, с паузами, особенно в тех случаях, когда упражнения требуют сильной траты внимания или мышечных усилий. Краткий отдых — во время которого можно что-то рассказать ученику или проиграть на фортепиано отрывок из музыкального произведения,— способствует временному переключению внимания и позволяет потом лучше сконцентрировать его на очередном задании. Разнообразие упражнений и требований к ним также помогает активизировать внимание. Разный характер работы голосового аппарата ведет к включению разных групп мышц, что препятствует утомлению. Перерывы в занятиях, краткий отдых особенно необходимы начинающим и малоподвинутым певцам.

Для начинающего, как мы указывали, оптимальными являются ежедневные занятия по 20—30 минут утром и во второй половине дня. Для подвинутых учеников в среднем количество пения не должно превышать двух часов в день, разделенных на два, а лучше на три отдельных урока.

---

[1] «Павловские среды», т. II, стр. 81.
[2] Там же.

Профессиональные певцы поют в день три часа и более, часто подолгу без перерыва, но вряд ли следует считать целесообразным такое многочасовое пение. Гигиенической нормой для певца в среднем следует считать 2—3 часа пения, разделенные на 2—3 раза. Следует всегда избегать пения более 45—60 минут без перерыва. Не надо думать, что пение без небольших перерывов безвредно. Утомляемость резко повышается при отсутствии маленьких отдыхов уже после 10—15 минут непрерывного пения. Паузу не менее 3—5 минут следует давать после каждых 10—15 минут работы. Это особенно важно для начинающих певцов, для которых работа над голосом — весьма утомительна. Эти отдыхи следует практиковать и для более подвинутых певцов, несмотря на часто встречающееся с их стороны сопротивление. Такие небольшие отдыхи позволяют голосовому аппарату работать полноценно, без признаков утомления весьма долгое время.

После получасового распевания певец, если он работает один дома, может заниматься разучиванием произведений, но с таким расчетом, чтобы общая продолжительность его занятий не превышала часа. Желательно певческую работу всегда делить на 2—3-часовых занятия, в зависимости от условий жизни и работы.

При составлении плана певческих занятий всегда следует помнить, что данный день — не просто отдельно взятый день, а что он стоит в качестве звена среди других рабочих дней. Другими словами, надо учитывать утомление, которое накапливается изо дня в день. Исследования показали, что у школьников работоспособность повышается к середине недели, а к концу значительно падает [1]. Это явный показатель сначала врабатываемости, а затем накапливающейся усталости. Подобно этому и в течение учебных часов работоспособность повышается к третьему уроку, а затем падает [2]. Поэтому следует учитывать нагрузку не только конкретного дня, но рассматривать его во взаимосвязи с предыдущими и последующими днями. После большой вокальной нагрузки необходимо планировать дни с уменьшенной, иногда ограничиваясь только распеванием или просмотром репертуара.

Распределение голосовой нагрузки у студента

Режим певческих занятий в значительной степени диктуется расписанием занятий в учебном заведении или репетиций в театре. Все же следует отметить, что для работы над

---

[1] М. Шардаков. Очерки психологии учения. М., Учпедгиз, 1951, стр. 196.

[2] К. Корнилов. Вопросы режима труда в младших классах средней школы. «Средняя школа» № 3, 1935 г., стр. 55.

голосом предпочтительнее утренние часы. Даже очень ранние часы — не противопоказаны для занятий. Большинство педагогов отмечают целесообразность утренних занятий «на свежую голову».

У некоторых певцов, по их словам, голос утром «не звучит». Это значит, что они не умеют привести утром свой организм в рабочее состояние. Если певец вовремя лег и хорошо выспался, сделал зарядку и принял душ, если после легкого завтрака он пришел в консерваторию или в театр пешком, и наконец, он правильно постепенно распелся, то голос его обязательно будет нормально звучать. Период пробуждения, разминки организма и врабатываемости непременно приводит к хорошему рабочему состоянию голосового аппарата певца. При ежедневной утренней работе все это стереотипизируется, и рабочее состояние достигается без всякого труда.

Наиболее благоприятным по времени распределением нагрузки в течение дня является: утренний урок с педагогом, днем — занятия с концертмейстером или самостоятельное занятие над разучиванием произведений и фиксация сделанного на уроке, вечером — оперный или камерный класс, концертные выступления.

Большое значение для повышения трудоспособности в вечерние часы, на которые часто падают ответственные уроки и выступления певцов, играет дневной отдых певца. Сон или просто лежачее (а можно и сидячее расслабленное) положение с закрытыми глазами в течение 45 минут — часа оказывает в высокой степени благоприятное влияние на восстановление утомленного организма. Умение выключаться на полчаса — час из ритма жизни, расслабить мышцы, подремать помогает сохранить к вечернему пению много энергии. Дневной отдых делает певца вечером свежим, готовым к преодолению любых трудностей. Не следует бояться, что голос после дневного отдыха «заснет», не будет звучать. Если это состояние возникает, то оно легко и быстро проходит под влиянием активного движения или распевания. Надо стремиться организовать режим дня так, чтобы по возможности было время для дневного отдыха.

Гигиена урока

Обычный порядок проведения урока должен соответствовать общепринятой схеме: упражнения — вокализы — художественные произведения. Эта схема вполне соответствует принципу постепенности. Сложные упражнения, вокализы и художественные произведения проходят в период, когда организм уже врабо-тался и вся его деятельность направлена на осуществление вокальных задач. Однако, в зависимости от степени подвинутости, схема должна несколько изменяться. Для начинающего—

весь урок: это упражнения и может быть вокализ. Для подвинутого упражнения могут занимать 15 минут, а вокализы и произведения будут занимать основное время. Зрелый певец варьирует урок, так как считает целесообразным в зависимости от поставленных задач. Однако сколь подвинут бы ни был певец, время врабатываемости должно быть учтено и постепенность повышения вокальной натрузки — соблюдена.

Теперь коснемся моментов, способствующих хорошей работоспособности на уроке. Прежде всего ученик должен быть отдохнувшим и свежим, с неутомленным голосовым аппаратом. Только в этом случае работа протекает действительно полноценно и успешно. Если режим не соблюден и ученик пришел не в форме,— трудно ждать большого толка от урока. Это состояние так называемое «не в форме» и может выражаться как в отсутствии должной сосредоточенности, так и в неподчинении голосового аппарата. Ученик чувствует, что что-то ему мешает, что нет привычных ощущений, что голос недостаточно хорошо звучит. Он начинает нервничать, искать «обходных путей», чтобы достигнуть лучшего звучания и привычных ощущений, и этим расстраивает то, что было достигнуто на предыдущих последних уроках. С наступившим утомлением или с болезненным состоянием спорить никогда не следует. Бодрость и здоровье — непременные условия хорошей работоспособности на уроке. Успех работы зависит не от количества затраченного на работу времени, а от полной сконцентрированности внимания. Поэтому все, что способствует этой концентрации внимания, должно быть в занятиях. Ниже мы коснемся тех моментов, которые способствуют снижению утомляемости и повышению способности концентрировать внимание.

Урок должен всегда быть интересным, тогда он привлекает наше внимание, позволяет хорошо сосредоточиваться. «Учиться можно только весело...— пишет Анатоль Франс,— чтобы переварить знания, надо поглощать их с аппетитом» [1]. «В искусстве можно только увлекать — в нем нет приказаний»,— говорил К. С. Станиславский. Педагог должен строить урок избегая однообразности, монотонности, стандартности и в подборе упражнений и в характере замечаний. Весьма важным моментом является заинтересованность при помощи хорошо подобранного репертуара. Упражнения, вокализы, художественные произведения обязательно должны нравиться ученику. То, что нравится, выполняется с удовольствием, с мобилизацией сил. Произведения скучные, непонятные, далекие для ученика будут демобилизовать его волю, притуплять внимание.

Хорошо мобилизует на выполнение заданий и повышает работоспособность зажигательный показ педагога или хорошее

---

[1] А. Франс. Преступление Сильвестра Бонара. Собрание сочинений, т. 1, М., 1957, стр. 402—403.

пение другого, более подвинутого ученика, игра концертмейстера. Большое значение в повышении работоспособности ученика у рояля имеет полноценное, темпераментное сопровождение. Если сопровождение бесцветно, формально или небрежно, — это демобилизует ученика, сильно снижает его работоспособность.

Одну из основных ролей в успешном проведении урока играет общее настроение в классе. Необходимо, чтобы атмосфера была радостной, приподнятой, чтобы пение ученика по настроению приближалось к состоянию концерта, праздника. В этих условиях утомление возникает значительно позднее и препятствия преодолеваются легче. Надо исключать всякие отвлекающие или раздражающие моменты — посторонние, не имеющие к искусству отношения разговоры, ходьба, заглядывание в дверь, необоснованные перерывы в работе — все это раздражает, рассредотачивает ученика и заметно повышает утомляемость.

Важна и общегигиеническая и эстетическая сторона в проведении занятий. Класс должен быть светлый, чистый, проветренный, нежаркий и не холодный, уютный, без лишних, не относящихся к работе предметов. Вид казенного помещения, плохо убранного, накуренного, небрежно обставленного, угнетающе влияет на психику, вызывает мысли далекие от искусства, повышает утомляемость в занятиях. Особенно большое внимание следует обратить на температуру и воздух помещения. В помещении, где накурено, пыльно и жарко, петь недопустимо. Не надо бояться хорошо проветрить класс перед занятием, даже если это связано с сильным временным понижением температуры помещения. Воздух быстро нагревается, а пение — процесс активный, и бояться переохлаждения организма не приходится.

Конечно, и режим учащихся в консерватории или музыкальном училище и условия проведения урока определяются расписанием учебных занятий и состоянием учебных помещений, но стремиться к описанным принципам работы, по возможности, нужно. Весьма целесообразным нам кажется такой распорядок работы, когда все вокальные классы консерватории[1] работают определенные дни недели и в эти дни студенты ничем, кроме певческой работы, не загружены. Это позволяет студентам присутствовать на занятиях всех учеников данного класса, что крайне желательно, и полностью концентрировать свое внимание на пении, не отвлекаясь другими предметами и заботами. Как известно, многопредметность и чрезмерная загруженность осуждена на всех вокальных совещаниях и конференциях, однако она остается еще значительной и часто мешает верно организовать распределение вокальной нагрузки студентов.

[1] Как это имеет место в Киевской консерватории.

Заключение

Певец должен быть каждый день в вокальной форме. Для этого ему надо придерживаться определенных гигиенических правил. Надо беречь голосовой аппарат от утомления: много не разговаривать, не перепевать, не злоупотреблять высокими нотами и громким пением. Необходимо следить за состоянием слизистых оболочек верхних дыхательных путей, не допуская их воспаления. Это предохраняет от гриппозных и других капельных инфекций. Голосовой аппарат певца должен быть здоров. Надо избегать резких смен температуры, сухого, пыльного воздуха и дышать по возможности носом. Никогда не следует петь не распевшись. Занятия следует распределять в течение всего дня, не допуская пения более часа подряд. Нельзя пренебрегать небольшими перерывами во время урока. В занятиях следует использовать все факторы, способствующие снижению утомляемости: проводить урок интересно, творчески, увлекать музыкой, поддерживать высокий тонус занятия. Помещение для занятий должно удовлетворять эстетическим и гигиеническим требованиям. Недопустимо заниматься в душном и накуренном классе. Педагог должен так планировать вокальные занятия, чтобы основные гигиенические правила были соблюдены.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Агарков О. Вибрато, как средство художественной выразительности в музыкальном исполнении. Диссертация. 1953. Московская консерватория.

Ангелова — Орукин Е. От нешколувания тон до високото певческо майстерство. «Наука и изкуство». София, 1963.

Артемов В. Экспериментальная фонетика. М., изд. литературы на ин. яз., 1956.

Асафьев Б. Избранные труды, т. IV, статьи: «Большой театр», «Шаляпин», «О русской песенности» и др. М., АН СССР, 1955.

Аспелунд Д. Основные вопросы вокально-речевой культуры. М., Музгиз, 1933.

Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса. М., Музгиз, 1952.

Багадуров В. Глинка как певец и вокальный педагог. «М. И. Глинка». М., Музгиз, 1950.

Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии, вып. I, М., Музгиз, 1929; вып. II, М., Музгиз, 1932; вып. III, М., Музгиз, 1937, 2-е изд. М., Музгиз, 1956.

Бахуташвили Н., Ряднов, Бахуташвили-Шульгина, Вронский. Очерки по истории вокального образования в Грузии. Тбилиси, «Заря Востока», 1959.

Борисова А. И. Изменение и приспособление дыхания при пении. Автореферат диссертации. Казань, 1958.

Брейтбург А. Значение физиологического учения академика И. П. Павлова для музыкальной педагогики и музыкального исполнительства. Ежегодник «Вопросы музыкознания», вып. 1, М., Музгиз, 1959.

Вайнштейн Л. Камило Эверарди. Киев, Трест «Киев—печать», 1924.

Варламов А. Полная школа пения. М., Музгиз, 1953.

Вербов А. Техника постановки голоса. М., Музгиз, 1962.

Вопросы вокальной педагогики. Сборники статей. Вып. I, М., Музгиз, 1962 (ред. Л. Дмитриев); вып. II, М., Музгиз, 1965 (ред. А. Доливо); вып. III, М., Музгиз, 1967 (ред. Д. Евтушенко).

Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. II. М., Музгиз, 1958; вып. III. М., Музгиз, 1962.

Вопросы теории и эстетики музыки, вып. I. М., Музгиз, 1962.

Воспитание и охрана детского голоса (ред. В. Багадуров), М., АПН РСФСР, 1953.

Гарбузов Н. Внутризонный интонационный слух и методы его развития. М., Музгиз, 1951.

Гарбузов Н. (ред.) Музыкальная акустика. М., Музгиз, 1954.

Гарсиа М. Школа пения. М., Музгиз, 1957.

Геллат П. Дыхание и положение гортани. СПб., 1905.

Глинка М. Записки. Л., Музгиз, 1953.

Глинка М. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио. М.—Л., Музгиз, 1951.

Гозенпуд А. Русский советский оперный театр (1917—1941). Л., Музгиз, 1953.

Голубев П. Борис Романович Гмыря. М., Музгиз, 1959.
Голубев П. Советы молодым педагогам-вокалистам. М., Музгиз, 1956. 2-е изд. М., Музгиз, 1962.
Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., Музгиз, 1961.
Грачева М. Материалы о возрастных особенностях морфологии иннервации гортани и мягкого нёба. В сб. «Развитие детского голоса». М., АПН РСФСР, 1963.
Грачева М. Морфология и функциональное значение нервного аппарата гортани. М., Медгиз, 1956.
Грошева Е. Большой театр СССР в прошлом и настоящем. М., «Советский композитор», 1962.
Грошева Е. К. Г. Держинская. М., Музгиз, 1952.
Даль Монте Тоти. Голос над миром. М., «Искусство», 1966.
Даргомыжский А. Избранные письма. М., Музгиз, 1952.
Джильи Б. Воспоминания. Л., «Музыка», 1964.
Дмитриев Л. Голосообразование у певцов. М., Музгиз, 1962.
Дмитриев Л. Голосовой аппарат певца (наглядное пособие). М., Музгиз, 1964.
Дмитриев Л. М. Л. Львов и его педагогические взгляды. В кн.: М. Львов. Русские певцы. М., Музгиз, 1965.
Дмитриев Л. Рентгенологические исследования строения и приспособления голосового аппарата у певцов. Диссертация. М., 1957 (хранится в Центральной медицинской библиотеке в Москве и в библиотеке Института физиологии им. Павлова АН СССР в Ленинграде).
Доливо А. Заметки об истоках русской классической и советской вокальной школы. Сб. «О музыкальном исполнительстве» М., Музгиз, 1954.
Доливо А. Исполнитель и художественные принципы Мусоргского. Сб. «Вопросы музыкально-исполнительского искусства», вып. 2. М., Музгиз, 1958.
Доливо А. Л. Певец и песня. М., Музгиз, 1948.
Доливо А. Речитативы в вокальном искусстве. Сб. «Вопросы музыкально-исполнительского искусства», вып. 3. М., Музгиз, 1962.
Дюпре Ж. Школа пения. М., Музгиз, 1955.
Евтушенко Д. Г. и Михайлов-Сидоров М. И. Вопросы вокальной педагогики. Київ, «Мистецтво», 1963.
Евтушенко Д. Г. О некоторых вопросах вокальной техники. Научно-методические записки Киевской консерватории за 1956 год. Киев, изд. Изобр. искусства и муз. литературы, 1957.
Егоров А. Гигиена певца. М., Музгиз, 1955.
Егоров А. Гигиена голоса и его физиологические основы. М., Музгиз, 1962.
Егорова О. И. Значение художественного произведения для воспитания голоса певца. Научно-методические записки Уральской консерватории, вып. IV («Сборник статей по музыкальному образованию»), Свердловск, 1961.
Ершов Иван. Статьи, воспоминания, письма. М.—Л., «Искусство», 1966.
Жинкин Н. Механизмы речи. М., изд. АПН РСФСР, 1958.
Жинкин Н. О теориях голосообразования. В кн.: «Мышление и речь», М., изд. АПН РСФСР, 1963.
Жинкин Н. Речевой и певческий режимы фонации. В сб.: «Развитие детского голоса». М., АПН РСФСР, 1963.
Заседателев Ф. Научные основы постановки голоса. М., Музгиз, 1925, 1932, 1935 и 1937.
Зданович А. Некоторые вопросы вокальной методики. М., «Музыка», 1965.
Зиндер Л. Общая фонетика. Л., изд. ЛГУ, 1960.
Злобин К. В. Физиология пения в профилактике заболеваний голосового аппарата. М.—Л., Медгиз, 1958.
Иванов А. П. Об искусстве пения. М., Профиздат, 1963.

Каратыгин П. Избранные статьи. М., «Музыка», 1965.
Киселова Е. За вокалната педагогия. София, «Наука и изкуство», 1963.
Коган Г. Работа пианиста. М., Музгиз, 1963.
Коган Г. У врат мастерства. (Психологические предпосылки успешности пианистической работы). М., «Советский композитор», 1961.
Коган П. Вместе с музыкантами (глава о Зое Лодий). М., «Музыка», 1964.
Корсунский С. Г. Акустические исследования вибрато в певческом голосе. В сб.: «Проблемы физиологической акустики», т. I, М., АН СССР, 1949.
Корсунский С. Г. Влияние спектра воспринимаемого звука на его высоту. В сб.: «Проблемы физиологической акустики», т. II. М., АН СССР, 1950.
Корсунский С. Г. К вопросу об акустическом исследовании громкости певческого голоса. Там же.
Красильников В. Звуковые волны. М., изд. техн.-теор. литературы, 1954.
Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре. М., «Искусство», 1952.
Кюи Ц. Избранные статьи об исполнителях. М., Музгиз, 1957.
Ламперти Фр. Искусство пения. М. — Пг., Госиздат, 1923.
Левидов И. Охрана и культура детского голоса. М.—Л., Музгиз, 1939.
Левидов И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии. М., «Искусство», 1939.
Левидов И. Развитие голоса певца и профессиональные болезни голосового аппарата. М., Музгиз, 1938.
Левик С. Записки оперного певца. М., «Искусство», 1955; 2-е изд. М., 1962.
Лосский В. Мемуары, статьи и речи. Воспоминания о Лосском. М., Музгиз, 1959.
Львов М. Русские певцы. М., «Музыка», 1965.
Львов М. Из истории вокального искусства. М., «Музыка», 1964.
Мазурин К. Методология пения, т. I и т. II. М., изд. А. Левинсон, 1902, 1903.
Малютин Е. Н. и Анцышкина В. И. Влияние на голосовой орган учащихся на музыкальных инструментах их профессиональной работы. «Сборник научных трудов, посвященных Л. Т. Левину». Л., ГИДУВ, 1935.
Малютин Е. Н. и Артемьева Е. Н. Лечение расстройств голоса, наступивших в результате боевой травмы. «Сборник научных работ по лечению огнестрельных повреждений уха, горла и носа». М., Медгиз, 1944.
Малютин Е. Экспериментальная фонетика и научные основы постановки голоса. Орел, 1924.
Малышева Н. О вокальном исполнении. (В свете мыслей К. С. Станиславского.) Ежегодник «Вопросы музыкознания», вып. I, М., Музгиз, 1954.
Материалы Всесоюзной конференции по вокальному образованию. М., Музгиз, 1941.
Медведев В. И., Савина Л. Н., Суханова Н. В. Физиологический анализ колебаний голосовых связок. В сб. «Проблемы физиологической акустики», т. IV, АН СССР, 1959.
Менабени Л. Краткий обзор вокально-методической литературы (лекция для студентов). Научно-методические записки Уральской консерватории, вып. IV, «Сборник статей по музыкальному образованию». Свердловск, 1961.
Методика музыкального воспитания школьников I—IV классов. Пособие для учителей пения. М.—Л., «Просвещение», 1965.
Механизмы речеобразования и восприятия сложных звуков (сборник статей). М.—Л., «Наука», 1966.

Мордвинов В. Практика основной работы над голосом. М., Музгиз, 1948.
Морозов В. Вокальный слух и голос. М.—Л., «Музыка», 1965.
Морозов В. Особенности спектра вокальных гласных. В сб.: «Механизмы речеобразования и восприятия сложных звуков». М.—Л., «Наука», 1966.
Морозов В. П. Тайны вокальной речи. «Наука», Л., 1967.
Морозов В. «Цвет» голоса. «Наука и жизнь», 1966, № 2.
Назаренко И. Искусство пения. М., Музгиз, 1963, 2-е изд. М., «Музыка», 1966.
Научно-методические записки Киевской консерватории. Вып. IV, Київ, «Мистецтво», 1964 (на укр. языке). Статьи: Деряжного В., Егорычевой М., Паторжинского И., Верник Б. и Духовной Е.
Неждановa А. Воспоминания, письма. М., «Искусство» (готовится к изданию).
Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., Музгиз, 1958, 2-е изд. М., Музгиз, 1961.
Новиков А. Регистры и резонация в пении. Научно-методические записки Уральской консерватории, вып. III («О музыке и музыкантах Урала»). Свердловск, 1959.
Ноздровская П. А. К вопросу о теоретической вокальной фонетике. Научно-методические записки Уральской консерватории, вып. I. Свердловск, 1957.
Образцовская Ф. И. Певческий процесс в свете влияния на него некоторых произвольных мускульных движений. Научно-методические записки Уральской консерватории, вып. IV («Сборник статей по музыкальному образованию»). Свердловск, 1961.
О детском голосе. Сборник (ред. Н. Д. Орлова). М., «Просвещение», 1966.
Озеров Н. Оперы и певцы. М., ВТО, 1965.
О музыкальном исполнительстве. Сб. статей. М., Музгиз, 1954.
Орфенов А. Творческий путь Л. В. Собинова. М., «Музыка», 1965.
Павлищева О. Методика постановки голоса. М.—Л., «Музыка», 1964.
Павлов И. Условный рефлекс. БСЭ.
Пазовский А. Дирижер и певец. М., Музгиз, 1959.
Пазовский А. Записки дирижера. М., «Музыка», 1966.
Панофка Г. Искусство пения. М., «Музыка», 1968.
Певзнер Б. Педагогические заметки по курсу камерного пения. Научно-методические записки Уральской консерватории, вып. I. Свердловск, 1957.
Петров В. Р. Сборник статей и материалов. М., Музгиз, 1953.
Петрова Е. О динамике звука певческого голоса. М., Музгиз, 1963.
Петрова Е. Экспериментальное исследование динамики звука певческого голоса Київ, «Мистецтво», 1966.
Подольская В. А. В. Неждановa и ее ученики. М., Музгиз, 1962.
Похитонов Д. Из прошлого русской оперы. Л., 1949.
Программа курса «Основы вокальной методики». М., изд. Министерства культуры СССР, 1966.
Программа по сольному пению для вокальных факультетов консерваторий. М., изд. Министерства культуры СССР, 1966.
Прянишников И. Советы обучающимся пению. М., Музгиз, 1958.
Психология. Учебник для педагогических институтов под ред. Смирнова, М., Учпедгиз, 1962.
Работнов Л. Голос и речь. Статьи в БСЭ и БМЭ.
Работнов Л. Основы физиологии и патологии голоса певцов. М.—Л., Медгиз, 1932.
Развитие детского голоса (материалы научной конференции по вопросам вокально-хорового воспитания детей, подростков и молодежи 26—30 марта 1961 г.). М., изд., АПН РСФСР, 1963.
Рагс Ю. Вибрато и восприятие высоты. В кн.: «Применение акустических методов исследования в музыкознании». М., «Музыка», 1964.

Ремезов Ив. Леонид Витальевич Собинов. М., Музгиз, 1960.
Реформатский А. Введение в языкознание. М., Учпедгиз, 1960.
Реформатский А. Речь и музыка в пении. В сб.: «Вопросы культуры речи», вып. I, М., АН СССР, 1955.
«Речь, артикуляция и восприятие» (сборник статей). М.—Л., «Наука», 1965.
Ржевкин С. Некоторые результаты анализа певческого голоса. «Акустический журнал», т. II, вып. 2, М., АН СССР, 1956.
Ржевкин С. Слух и речь в свете современных физических исследований (глава о голосе). М.—Л., ОНТИ, 1936.
Рудаков Е. Новая теория образования верхней певческой форманты. В кн.: «Применение акустических методов исследования в музыкознании». М., «Музыка», 1964.
Рудаков Е. О природе верхней певческой форманты и механизме ее образования. В сб.: «Развитие детского голоса». М., АПН РСФСР, 1963.
Рудик П. Психология. М., Учпедгиз, 1955.
Садовников В. Орфоэпия в пении. М., Музгиз, 1958.
Салина Н. Жизнь и сцена. Воспоминания. Л.—М., ВТО, 1941.
Сергеев А. Воспитание детского голоса. М., АПН РСФСР, 1950.
Сергиевский М. В. Основное в регуляции дыхания. Вторая научная конференция по вопросам развития музыкального слуха и певческого голоса детей. Тезисы докладов. АПН РСФСР, М., 1965.
Серов А. Избранные статьи, т. I и II. М.—Л., Музгиз, 1950.
Симонов И. Д. Динамические диапазоны солистов и ансамблей. В сб.: «Проблемы физиологической акустики», т. II. М., изд. АН СССР, 1950.
Собинов Л. В. Жизнь и творчество (сборник статей), М., Музгиз, 1937.
Собинов Л. В. Сборник (ред. В. И. Немирович-Данченко). М., Госиздат, 1923.
Сонки С. Теория постановки голоса. Л., «Тритон», 1925.
Сохор А. Певица А. Н. Молас. В сб. «Вопросы музыкально-исполнительского искусства», вып. II, М., Музгиз, 1958.
Станиславский К. Беседы в студии Большого театра (записи К. Е. Антаровой). М., «Искусство», 1952.
Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. М., Academia, 1936.
Станиславский К. Работа актера над собой, ч. I и II. М., «Искусство», 1951.
Старк Э. Петербургская опера и ее мастера. 1890—1910. Л.—М., «Искусство», 1940.
Старк Э. Шаляпин. Пг., т-во Р. Голикс и А. Вильборн, 1915.
Стасов В. В Избранные сочинения, т. I, II, III. М., «Искусство», 1952. (Статьи о Леоновой, Петрове, Шаляпине и др.).
Теляковский В. Воспоминания. М.—Л., «Искусство», 1965.
Теплов Б. Психология. М., Учпедгиз, 1953.
Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М., АПН РСФСР, 1947. То же в кн.: «Проблемы индивидуальных различий». М., АПН РСФСР, 1961.
Тессейр-Донец М. Опыт воспитания сопрано и колоратурного сопрано. Научно-методические записки Киевской консерватории за 1956 год. Киев, изд. Изобр. искусства и муз. литературы, 1957.
Титта Руффо. Парабола моей жизни. М.—Л., «Музыка», 1966.
Фангорская Т. П. Спортсменам о нервной системе. М., «Физкультура и спорт», 1952.
Фант Г. Акустика речи. В кн.: «Проблемы современной акустики». М., АН СССР, 1963.
Фант Г. Акустическая теория голосообразования. М., «Наука», 1964.
Ферман В. Оперный театр. Статьи и исследования. М., Музгиз, 1961.
Фомичев М. Основы фониатрии. Л., Медгиз, 1949.
Фучито С. и Бейер Б. Искусство пения и вокальная методика Э. Карузо. Л., «Тритон», 1935.
Хессин А. Из моих воспоминаний. М., ВТО, 1959.

Чайковский П. Музыкально-критические статьи. М., Музгиз, 1953.
Чайковский и театр (ред. А. Шавердян). М.—Л., «Искусство», 1949.
Шавердян А. Большой театр СССР. М., Музгиз, 1952.
Шаляпин Ф. Статьи, высказывания, воспоминания, т. I и II. М., «Искусство», 1957—1958.
Шкафер В. Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания. Л., изд. Театра оперы и балета им. С. М. Кирова, 1936.
Эрбштейн М. Анатомия, физиология и гигиена дыхательных и голосовых органов. Л., Медгиз, 1928.
Юдин С. Певец и голос. М., Музгиз, 1948.
Юдин С. Формирование голоса певца. М., Музгиз, 1962.
Янковский М. Н. И. Забела-Врубель. М., Музгиз, 1953.
Янковский М. Шаляпин и русская оперная культура. Л.—М., «Искусство», 1947.

Рисунки в настоящем издании частично оригинальны, частично взяты из других книг.

Рис. 1, 3, 5 из книги В. Г. Борисова, Ю. М. Отряшенкова «Юный радиолюбитель». М.—Л., «Энергия», 1966.
Рис. 7, 8, 23, 31 из книги R. Husson. «Physiologie de la phonation». Masson, Paris, 1962.
Рис. 12 из книги «Музыкальная акустика» ред. Н. А. Гарбузов, М., Музгиз, 1954.
Рис. 15, 16, 17, 25 из книги В. П. Морозова «Вокальный слух и голос». М.—Л., «Музыка», 1965.
Рис. 22, 36, 37 из книги «Психология». М., Учпедгиз, 1962.
Рис. 27 из статьи Mac Ginnis, C. S., Elnick, M. and Kraichman, M. «A Study of the vowel Formants of Well — known Male Operatic Singers» (J. Acoust. Soc. of America, 1951, No. 23/4).
Рис. 34 из книги С. Н. Ржевкина «Слух и речь в свете современных физических исследований». М.—Л., ОНТИ, 1936.
Рис. 33, 35 из статьи В. П. Морозова «Цвет и голос». «Наука и жизнь», № 2, 1966.
Рис. 38 из книги И. И. Левидова «Певческий голос в здоровом и больном состоянии». М., «Искусство», 1939.
Рис. 39 из книги Л. Д. Работнова «Основы физиологии и патологии голоса певцов». М.—Л., Медгиз, 1932.
Рис. 56 из статьи R. Husson. «Les mecanismes physiques de la phonation», (Acta Technica CSAV, 1965, No. 5, p. 469).
Рис. 57, 61 из книги R. Husson «La voix chantée». «Gautier — Villars, Paris, 1960.
Рис. 62 из статьи Y. I. Pressman.— «Physiologie of Larynx» (Laryngoscope, 1939, No. 49).
Рис. 64. по оригинальным рисункам М. С. Грачевой.
Рис. 67. по книге R. Husson. «Etude théorique et expérimentale de la sirène glottique et contributions diverses a la theorie des pavillons». Minister de l'air, Paris, 1965.
Рис. 68 из книги O. Russel.— «Speech and Voice» (New York, 1931).
Рис. 87 из статьи Eykmann, L.P.H.— «The Internal Aspect of the Larynx in Speech» (Arch. Neerl. phon., 1933, T. 8—9).

УПРАЖНЕНИЯ

Автор стремился дать краткий список упражнений, который включал бы в себя разнообразные вокально-технические задания.

Упражнения объединены в группы в соответствии с техническими задачами, для которых они предназначены. Принцип постепенности усложнения в распределении упражнений не соблюдался. Только упражнения для начинающих выделены для удобства в одну группу, порядок остальных тем — произвольный.

№№ 1—29 для начинающих
№№ 30—41 для выравнивания гласных и развития артикуляции
№№ 42—56 для выравнивания регистров женских голосов
№№ 57—70 для выравнивания регистров мужских голосов
№№ 71—74 для работы над legato
№№ 75—78 для работы над кантиленой
№ 79 на филировку
№№ 80—82 на portamento
№№ 83—92 для работы над staccato
№№ 93—99 для работы над преодолением интервалов
№№ 100—109 для работы над арпеджио
№№ 110—121 для работы над гаммами
№№ 122—126 для развития дыхания
№№ 127—143 для развития техники беглости.

Большинство упражнений дается в тональности до мажор. Их следует транспонировать по полутонам или ступеням гаммы, в зависимости от структуры упражнений. В выборе тональности надо исходить ориентируясь на наиболее удачно звучащий участок диапазона голоса ученика.

Упражнения даны без аккомпанемента. Обычно приводятся 1—2 фигуры упражнения, которые следует секвенционно распространять по диапазону. Фигуры упражнений, которые следует повторять многократно, отделены двойными тактовыми чертами с точками. Когда в упражнении указаны два темпа через тире, то это означает, что учить упражнение следует в первом темпе и, постепенно убыстряя, доводить до второго. Все темповые указания, лиги, недостающие фрагменты упражнений, различные добавления и указания к исполнению даны по нашему усмотрению. В некоторых упражне-

ниях не указаны их авторы, так как это не всегда можно установить. Большинство таких упражнений — общеизвестны. При подборе упражнений автор широко использовал сборники М. Э. Донец-Тессейр «Упражнения для развития техники легких женских голосов» (вып. I, II, III и IV, 1961—1963 г. Киев. Мистецтво).

Упражнения для начинающих (№№ 1—29)

(Темпы следует брать умеренные, по усмотрению педагога)

Упражнение № 1. Для выработки верного певческого тона. Петь на наиболее правильно звучащем гласном звуке и на удобной части диапазона, транспонируя по полутонам вверх и вниз в пределах октавы.

Упражнения №№ 2, 3, 4, 5. Для работы над правильной атакой звука. Петь в умеренном темпе, точно атакуя каждый звук, на наиболее правильно звучащем чистом гласном звуке. Для многих голосов полезно упражняться в правильном начале звука, используя слоги *ма, ля, фа* и четко произнося при этом согласный звук.

Упражнения №№ 6, 7, 8, 9, 10, 11 полезны для работы над выравниванием гласных. Их следует петь в умеренном темпе на средней части диапазона, следя за единообразием звучания всех гласных звуков, за их единой позицией. Для начального звука надо выбирать наиболее правильно звучащий гласный и чередовать его с другими. Когда относительная ровность достигнута, можно петь эти упражнения сольфеджируя их. Упражняясь на слогах, следует следить за четкостью согласных звуков.

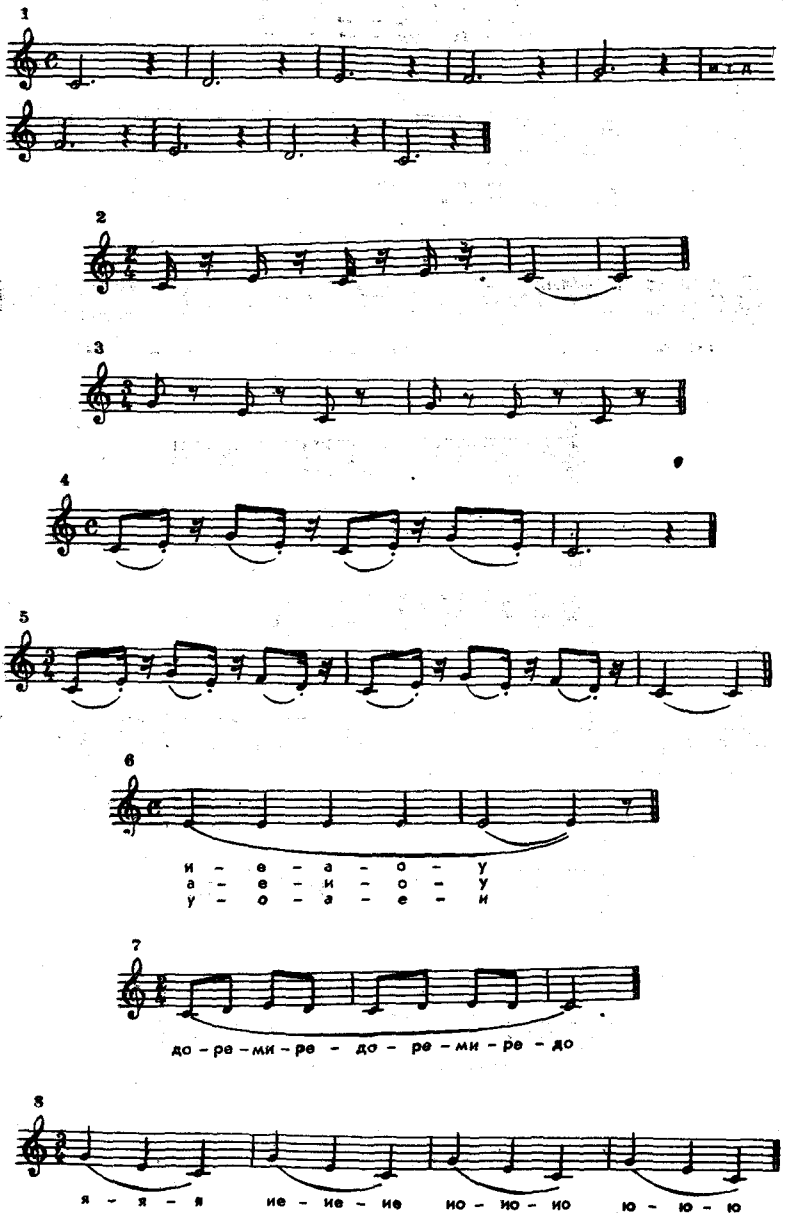
Упражнения №№ 12, 13, 14, 15, 16 следует давать с целью выработки legato в гаммообразных ходах. Их надо петь спокойно, следя за тем, чтобы переход от звука к звуку осуществлялся без толчков и подъездов, плавно и точно. Все звуки следует давать в равной силе. Петь их вначале лучше вокализируя на наиболее удобном гласном звуке. Надо следить за четким оформлением первого звука упражнения, по которому следует ровнять остальные. Когда legato на одном гласном звуке начнет получаться, можно переходить к пению их, сольфеджируя или чередуя гласные.

Упражнения №№ 17, 18, 19, 20, 21, 22 рассчитаны на освоение legato в трезвучиях и арпеджио. Замечания к их исполнению те же, что и к предыдущей группе. В упражнениях 21 и 22 полезно делать crescendo к верхнему звуку и diminuendo — к нижнему.

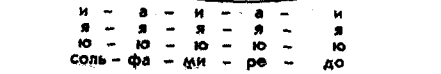
Упражнения №№ 23, 24, 25 рассчитаны на подготовку выработки подвижности. Их следует петь в темпе allegretto легким светлым звуком, точно атакуя первый звук и выделяя сильные доли такта. Для выработки подвижности можно употребить упражнения №№ 4, 5, 11, 14, 16, 19 давая их в относительно быстром темпе. Для работы над staccato полезно петь упражнения 2, 3, 4, 5, 13, 14, 20, а также чередовать legato и staccato в упражнениях 23, 24, 25.

Упражнения №№ 26, 27, 28, 29 взяты из упражнений М. Глинки. Они служат для выравнивания голоса. Их надо петь медленно, связно,

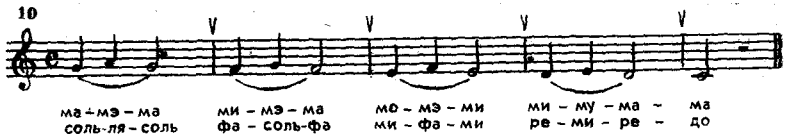
прямо попадая на нужную ноту. Интервалы в упражнениях 26, 28 связывать точно, переходя от ноты к ноте, не тянуть, без portamento. Петь на гласном звуке *а* округленное, свободным, «вольным» звуком в пределах среднего регистра.



9



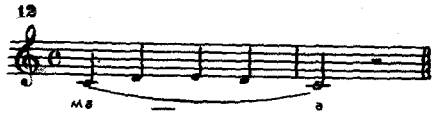
10



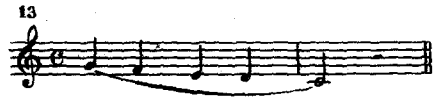
11



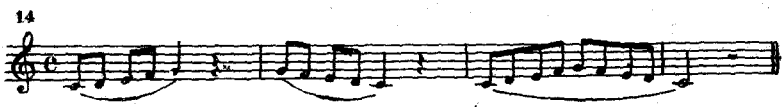
12



13



14



15



16



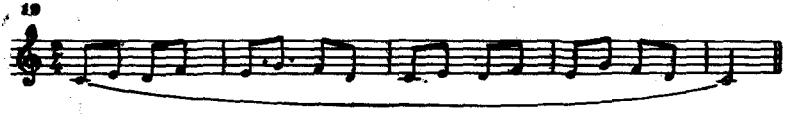
17



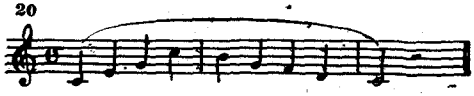
18



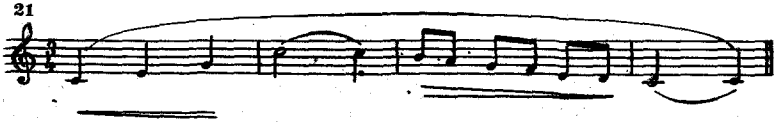
19



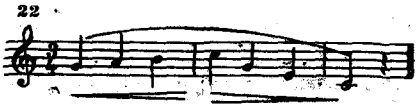
20



21



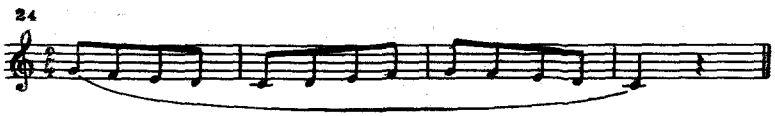
22



23



24

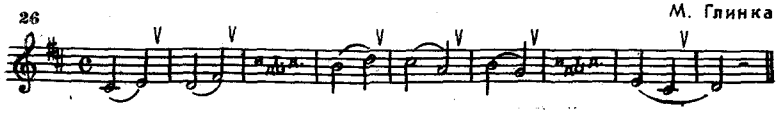


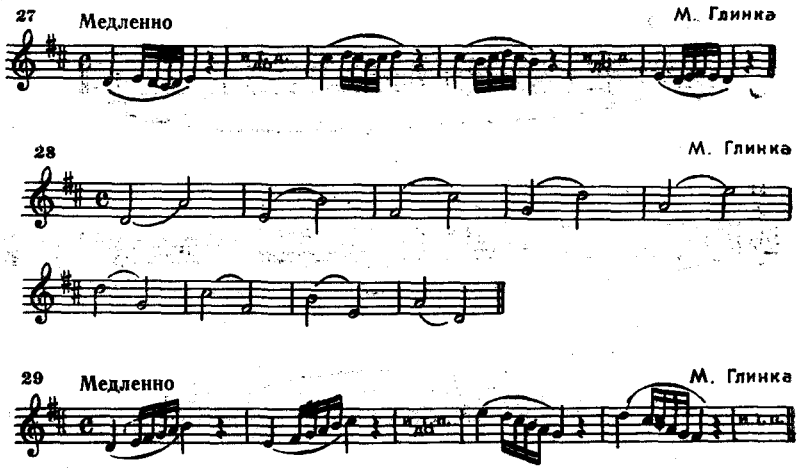
25



М. Глинка

26





Упражнения для выравнивания гласных и развития артикуляции (№№ 30—44)

Упражнения №№ 30—33 способствуют выравниванию гласных. Их следует употреблять в дополнение к упражнениям 6—11. Гласные *и* и *а* наиболее далеки по укладу языка, потому особенно важно научиться их хорошо артикулировать и переходить из одного в другой без изменения работы гортани, то есть не меняя певческого тембра. Остальные гласные легко «подстроить» либо к *и* (*е*), либо к *а* (*о*, *у*). Полезно произведение, которое впевается, вначале петь на *и* и *а* как это дано в примере 33.

Упражнения №№ 34—41 способствуют выработке активности губ, четкости согласных, отработке уклада языка.

Упражнение 34 — следить за четким и активным произношением звука *д*. Упражнение следует петь и на слоги *ре, ми, ля, зо*. Сначала в умеренном темпе, потом быстро.

Упражнения 35—36 — петь на слоги *зо, зэ, ля, ми, пэ, тэ, до*, активно, утрированно произнося согласные.

Упражнение 37 — для выработки краткого произнесения слога *ми*. Полезно петь на слог *не*. Следить за ровностью всех звуков.

Упражнение 38 — петь на слоги *пой, дай, лей* и другие сочетания. Следить за активностью согласных.

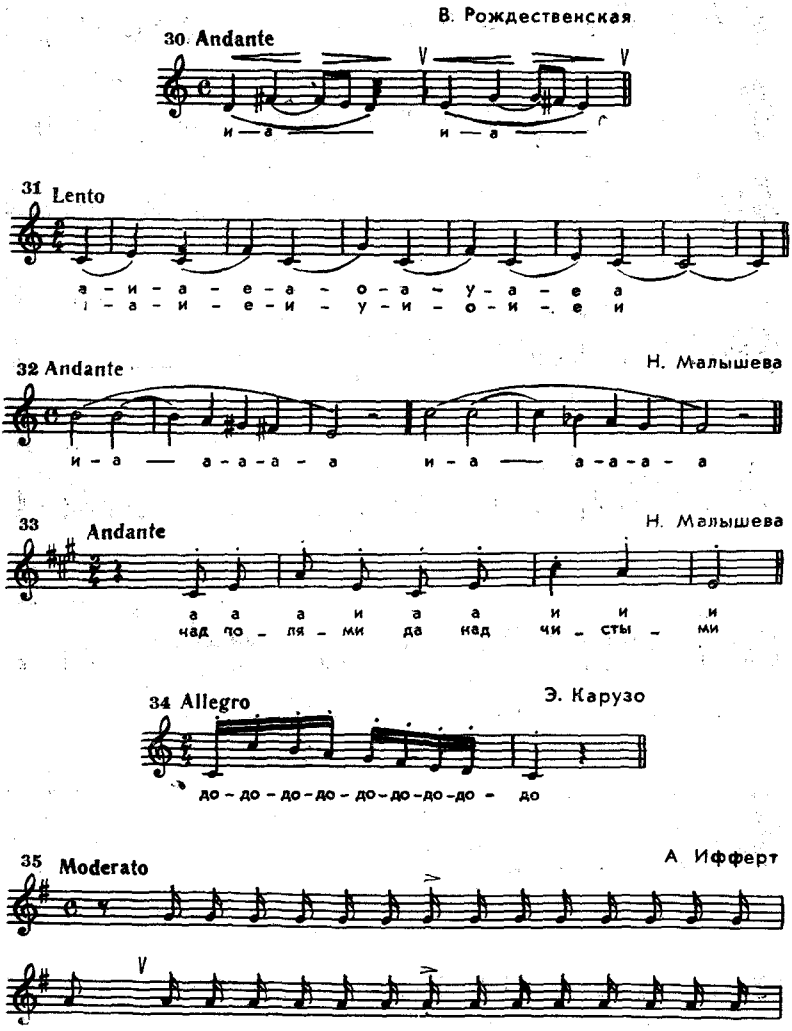
Упражнение 39 — полезно для развития подвижности губ. Следует резко переходить от формы губ при *е*, к форме губ при *о*.

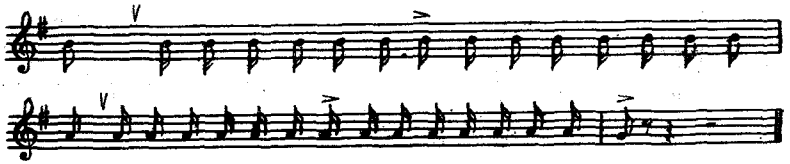
Упражнение 40 — для развития активности и подвижности губ. Следует четко выдерживать ритмический рисунок и активно произносить согласные. Можно использовать и другие звукосочетания: *ре, на, я, до* и т. п.

Упражнения 34—40 полезно петь также сольфеджируя звуки с четким произношением согласных.

Упражнение 41 — пример упражнения со словами из сборника М. Э. Донец-Тессейр, выпуск IV. Следует четко артикулировать согласные и ясно произносить гласные. Постепенно убыстрять темп, переходя в скороговорку. *Можно давать и другие сочетания слов.*

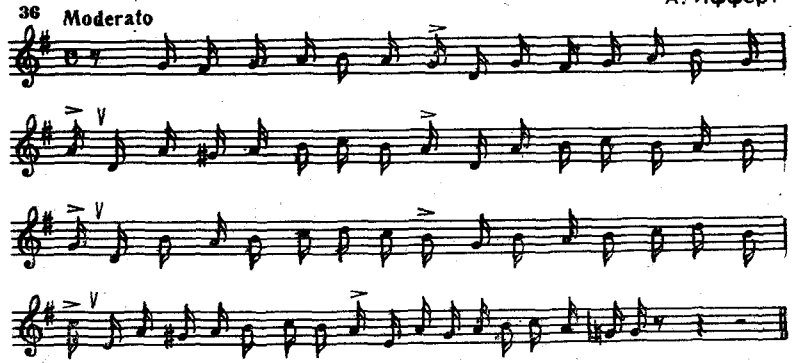
Для работы над произношением согласных и гласных полезно петь упражнения Ваккаи, целиком построенные на произношении поэтического текста, а также брать отрывки фраз из произведений, построенных по типу скороговорок. Подобные примеры есть в вып. IV сборника М. Э. Донец-Тессейр.





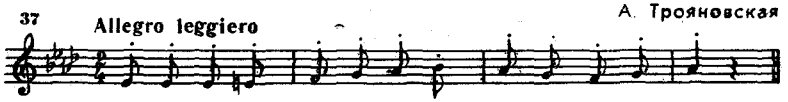
А. Ифферт

36 Moderato



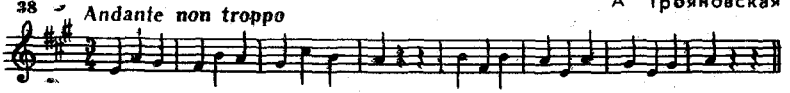
А. Трояновская

37 Allegro leggiero



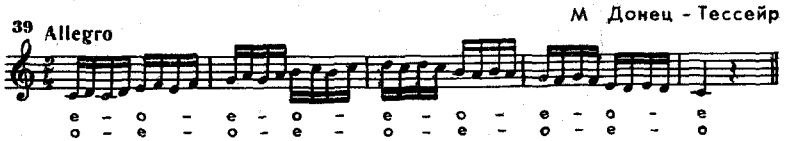
А Трояновская

38 Andante non troppo



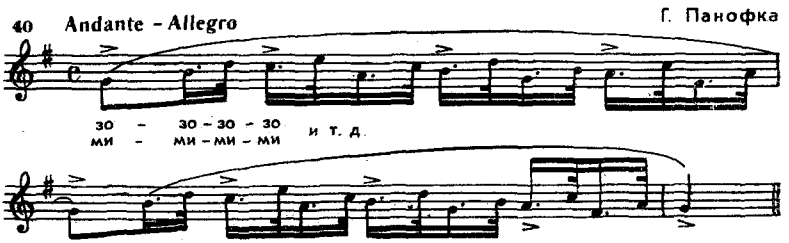
М Донец - Тессейр

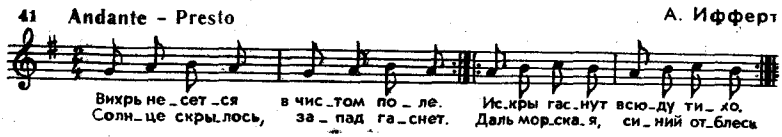
39 Allegro



Г. Панофка

40 Andante - Allegro





Упражнения для выравнивания регистров женских голосов (№№ 42—56)

Упражнения №№ 42—56 следует употреблять с целью сглаживания регистровых переходов у женских голосов. Они изложены в тональностях для меццо-сопрано. Их надо давать с учетом индивидуального характера высоты переходных звуков. 42—50 — упражнения для сглаживания перехода от медиума в грудной регистр. Переход у меццо-сопрано обычно находится на *ре*, у сопрано — на *фа*. 51—56 — для сглаживания перехода от медиума к головному регистру.

Упражнение 42 — нисходящая гамма из пяти нот, которую надо начинать в звучании медиума и, спускаясь на *ре*, перейти в грудной регистр, заменив гласный звук *а* на *у* и ослабив звучание на piano. Спускаясь ниже, следует более смело включать грудной регистр и переходить на округленное *а*.

Упражнение 43 — нисходящее трезвучие через переход. Высоко позиционно взяв верхний звук переходить на средний, включая осторожно грудное звучание и сохраняя высокую позицию. Затем перейти на нижний звук, так же сохраняя головное резонирование. Как вариант этого упражнения полезно от верхней ноты трезвучия portamento переходить к нижней, эластично перейдя регистровый переход.

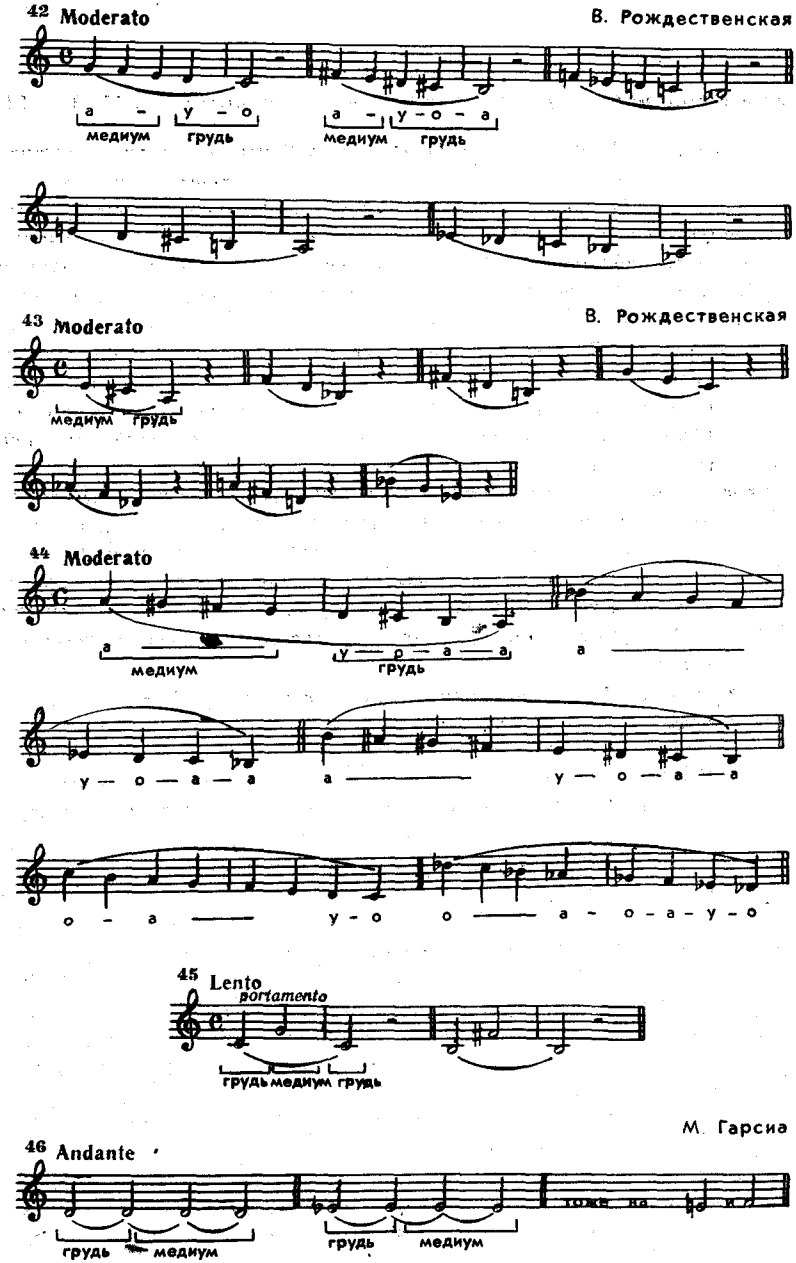
Упражнение 44 — нисходящая гамма из восьми нот. Имеет целью сглаживать регистровый переход при бо́льшем захвате звуковысотного диапазона. Замечания к исполнению те же, что и в упражнениях 42—43.

Упражнение 45 — соединение грудного регистра и медиума с возвращением обратно в грудной регистр. Обратить внимание на то, что взяв нижнюю ноту перед тем как делать portamento вверх, звук надо ослабить. Это помогает сделать более легким регистровый переход.

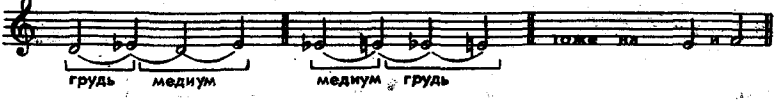
Упражнения 46—50 рассчитаны на овладение звучанием медиума ниже переходных нот и грудным — несколько выше перехода. Умение переходить на одной и той же ноте от одного характера звука к другому, вырабатываемое такими упражнениями, ведет к постепенному сглаживанию перехода. Первый звук надо брать чередуя медиум и грудь.

Упражнения 51—54 для сглаживания перехода от медиума к головному регистру. Начиная с *си—до* следует округлять звуки, что при сохранении опоры помогает перейти к нотам головного регистра. На нотах выше *си—до* следует особенно следить за округлостью гласных, не позволяя им «площиться», «отрываться от груди».

Упражнения 55—56 рассчитаны на выработку сохранения ровности голоса на большом диапазоне. Их следует давать, когда освоены переходные звуки на более простых упражнениях.



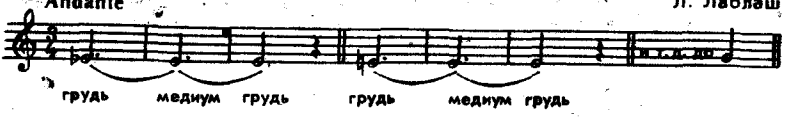
47 Andante М. Гарсиа



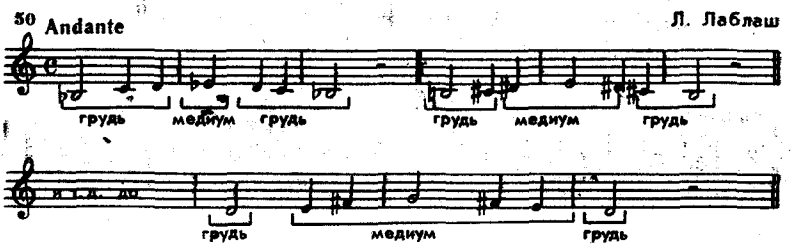
48 Andante М. Гарсиа



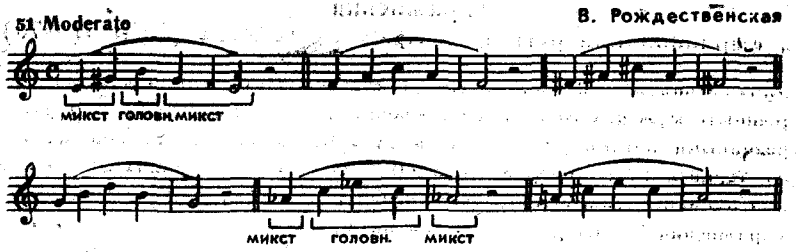
49 Andante Л. Лаблаш



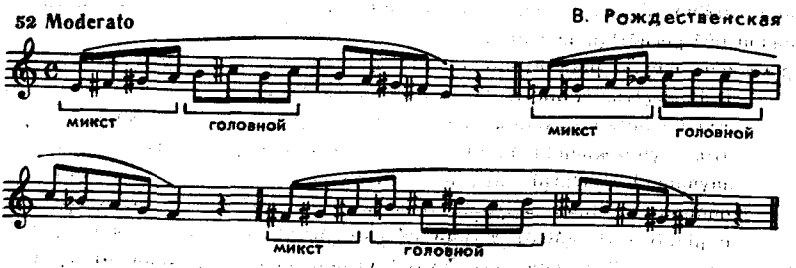
50 Andante Л. Лаблаш

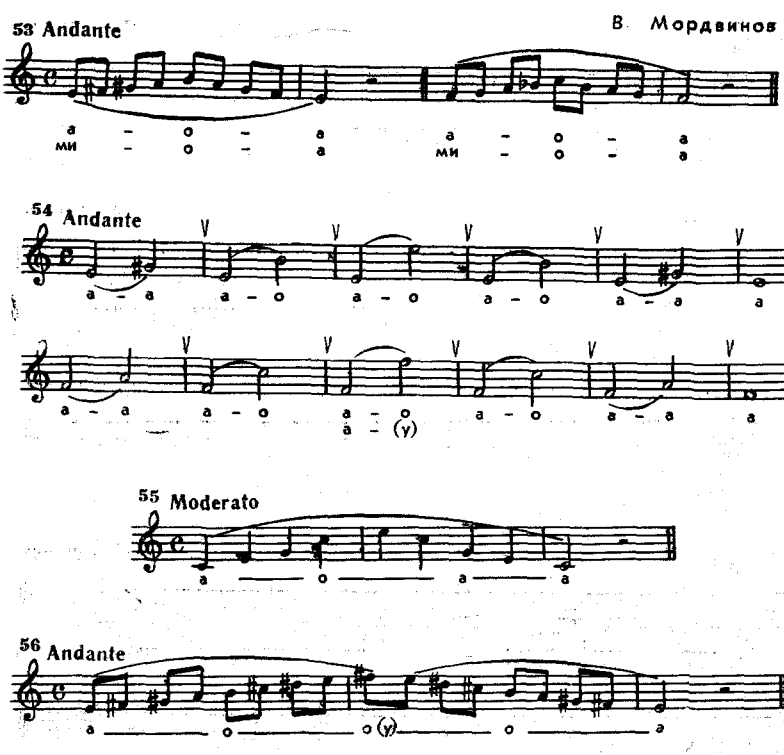


51 Moderato В. Рождественская



52 Moderato В. Рождественская





Упражнения для выравнивания регистров мужских голосов (№№ 57—70)

Упражнения 57—70 следует употреблять с целью достижения регистровой ровности мужских голосов. Упражнения даны в изложении для баритона с переходными нотами *ре—ми-бемоль*. Для басов их следует понижать на малую терцию, а для теноров — повышать. В этих упражнениях всегда надо учитывать индивидуальность расположения переходных нот у ученика.

Упражнения 57—64 рассчитаны на овладение фальцетом и умение переходить от грудного звучания к фальцетному. На основе выработки этого умения можно обрести микстовое звучание голоса, позволяющее петь весь диапазон без регистровой ломки.

Упражнение 57 рассчитано на отработку перехода от грудного звучания к фальцетному на одной ноте. Оно захватывает участок, где сравнительно легко удаются оба эти характера звучания. Для исполнения этого упражнения надо использовать наиболее легко, естественно звучащий гласный звук и следить за спокойствием и достаточной опорой дыхания. Упражняться надо на mezzo-forte. Как forte так и piano затрудняют легкий переход от одного звучания к другому.

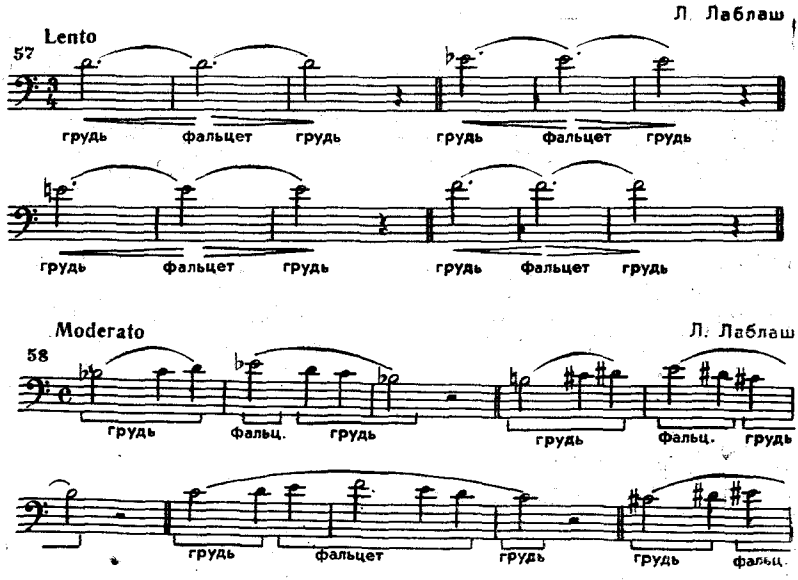
Упражнение 58 служит выработке сглаженного перехода от грудного

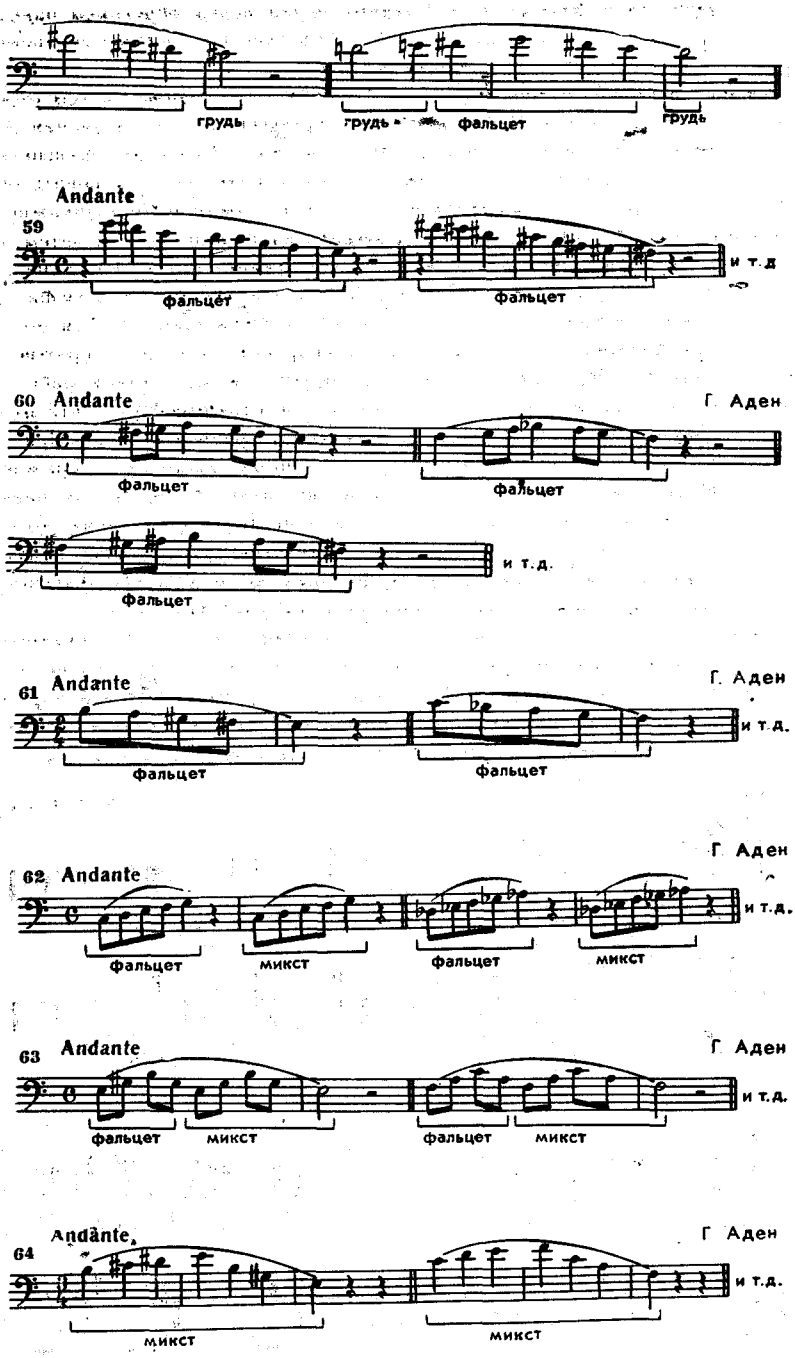
регистра к фальцетному. Грудные звуки перед переходом надо облегчать и использовать темный тембр гласных. Остальные примечания те же, что и в упражнении 57.

Упражнение 59 служит выработке фальцетного звучания на том отрезке голоса, где оно легко удается и перенесения этого звучания ниже переходных нот насколько это возможно. Освоение фальцетного звучания на грудном отрезке диапазона будет способствовать образованию микстового звучания — главной цели подобных упражнений.

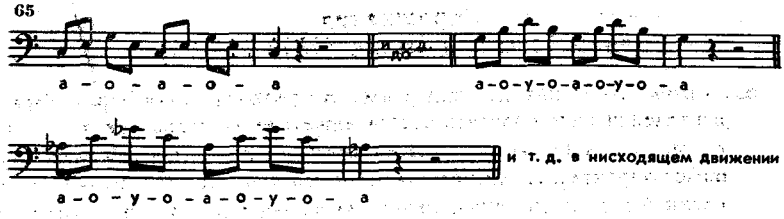
Упражнения 60—64 рассчитаны на выработку фальцетного, а затем микстового звучания непосредственно на средней части диапазона. Для этого следует добиться фальцетной атаки звука, что удается на средней части диапазона только на едва слышном piano. Найдя это легкое фальцетное звучание надо тренировать его на упражнениях типа 60—64, пока мышцы не привыкнут к фальцетной работе на этом грудном участке диапазона. После отработки фальцета можно увеличивать силу звучания и подключать грудной регистр. При этом голос приобретает микстовый, смешанный характер. Упражнения 62—63 даны как пример чередования фальцетного и смешанного звучания. В упражнении 64, как и в других упражнениях, которые поются для выработки смешанного звучания, надо особое внимание уделять атаке первого звука, которая должна иметь фальцетный характер. Упражнения следует петь на округленное *а*.

Упражнения 65—70 служат для выработки смешанного прикрытого звучания верхнего регистра мужских голосов, что удается легче при применении гласных темного тембра *о* и *у*. Выполняя эти упражнения следует пользоваться плавной подачей дыхания и не меняя позиций звука эластично переводить гласный звук *а* в *о* и *у*.



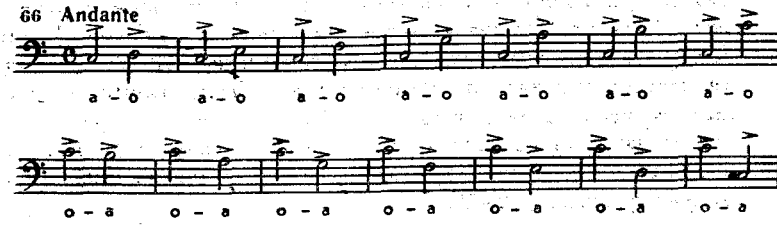

грудь
грудь
фальцет
грудь
Andante
59
фальцет
фальцет
и т.д
60 Andante
Г. Аден
фальцет
фальцет
фальцет
и т.д.
61 Andante
Г. Аден
фальцет
фальцет
и т.д.
Г. Аден
62 Andante
фальцет
микст
фальцет
микст
и т.д.
63 Andante
Г. Аден
фальцет
микст
фальцет
микст
и т.д.
Andante
64
Г. Аден
микст
микст
и т.д.

65



Э. Карузо

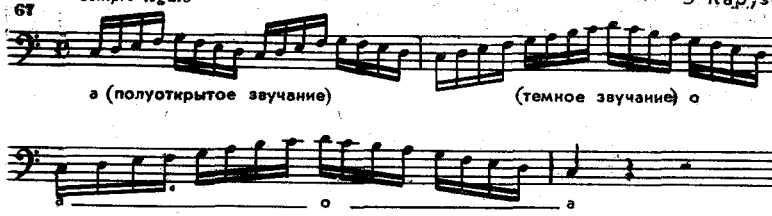
66 Andante



Allegro
sempre legato

Э. Карузо

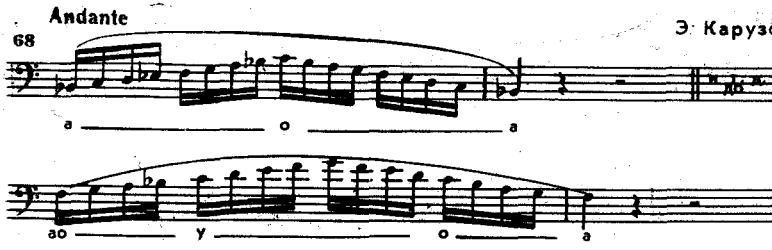
67



Andante

Э. Карузо

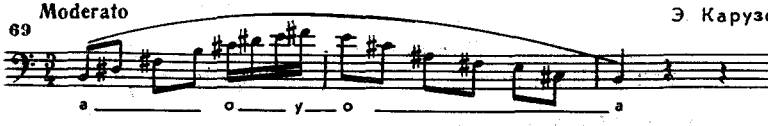
68



Moderato

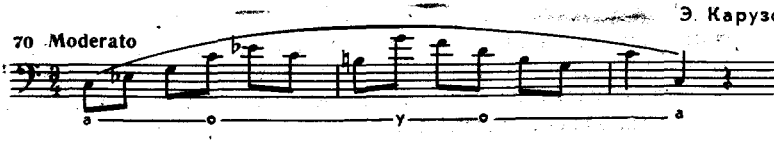
Э. Карузо

69



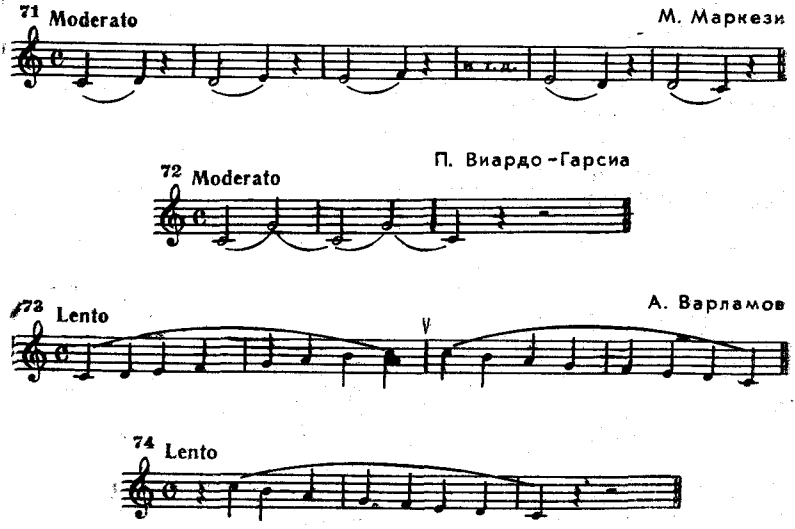
Э. Карузо

70 Moderato



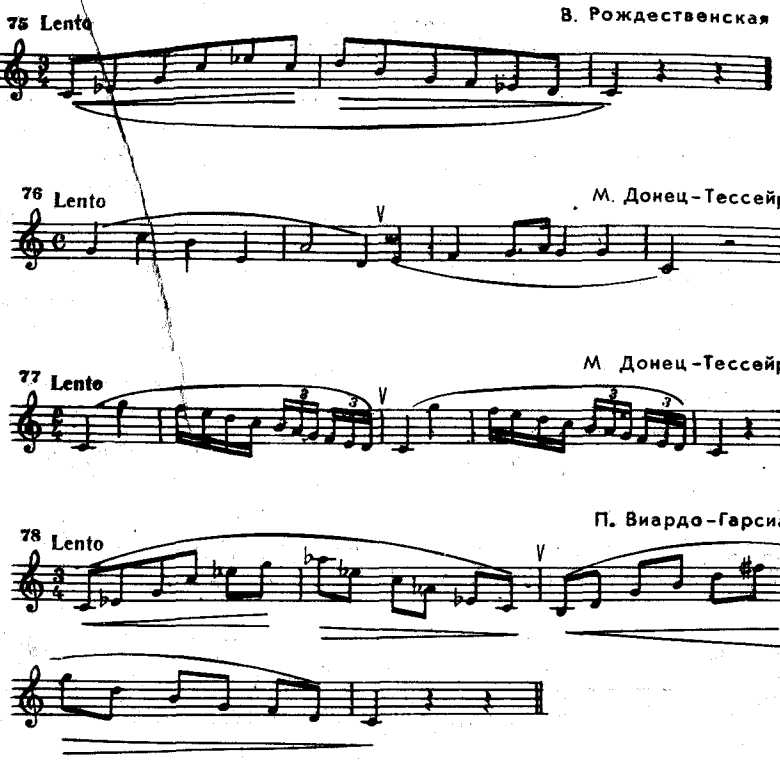
Упражнения для работы над legato (№№ 71—74)

Упражнения 71—74 полезны для усвоения принципа пения legato. При их исполнении надо обратить особое внимание на первый звук, который должен быть верно акустически построен и иметь свободный, льющийся характер. Последующие звуки надо связывать с первым путем плавной подачи дыхания, ничего не изменяя в гортани и выше нее. Переходить со звука на звук следует без какого-либо толчка, ровно, спокойно и прямо (без подъездов) перенося звучание с ноты на ноту. Петь упражнения в медленном темпе на наиболее удобный для ученика гласный звук. Если в упражнениях 73—74 у ученика не хватает дыхания для медленного исполнения гаммы, его надо добрать после первых четырех звуков. Все упражнения следует транспонировать по полутонам в пределах свободного звучания. Для начального этапа освоения пения legato можно использовать также упражнения 12—29.



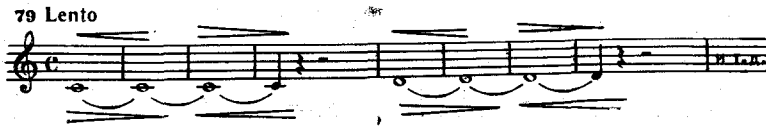
Упражнения для работы над кантиленой (№№ 75—78)

Упражнения 75—78 способствуют выработке кантиленного звучания и развитию дыхания. Их следует исполнять спокойно красивым, льющимся звуком на округленном гласном *а*, следя за тем, чтобы все ноты были ровными и однородными по тембру. Упражнения 77 и 78 полезно петь исполняя первую фигуру forte, а вторую piano для выработки динамических красок.



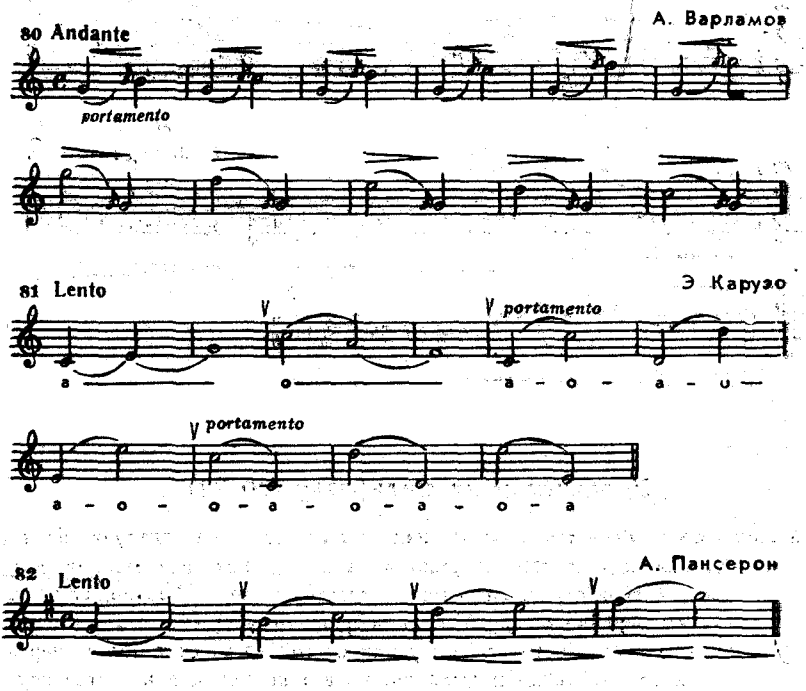
Упражнение на филировку (№ 79)

Упражнение 79 — для работы над филировкой. Ее следует изучать сначала идя от forte к piano и обратно, как показывают вилки внизу нотной строки, а потом от piano к forte и обратно, как показывают верхние вилки. Исполняя филировку нужно точно атаковав первый звук добиваться его усиления только за счет более энергичной и плавной подачи дыхания, ничего не меняя в качестве звука, не допуская никаких искажений тембра и следя за ровностью вибрато. Вначале следует довольствоваться небольшими градациями изменения силы звука. Следует помнить, что филировка удается тогда, когда звук правильно сформирован, потому к начальному тону должно быть привлечено основное внимание ученика.



Упражнения на portamento (№№ 80—82)

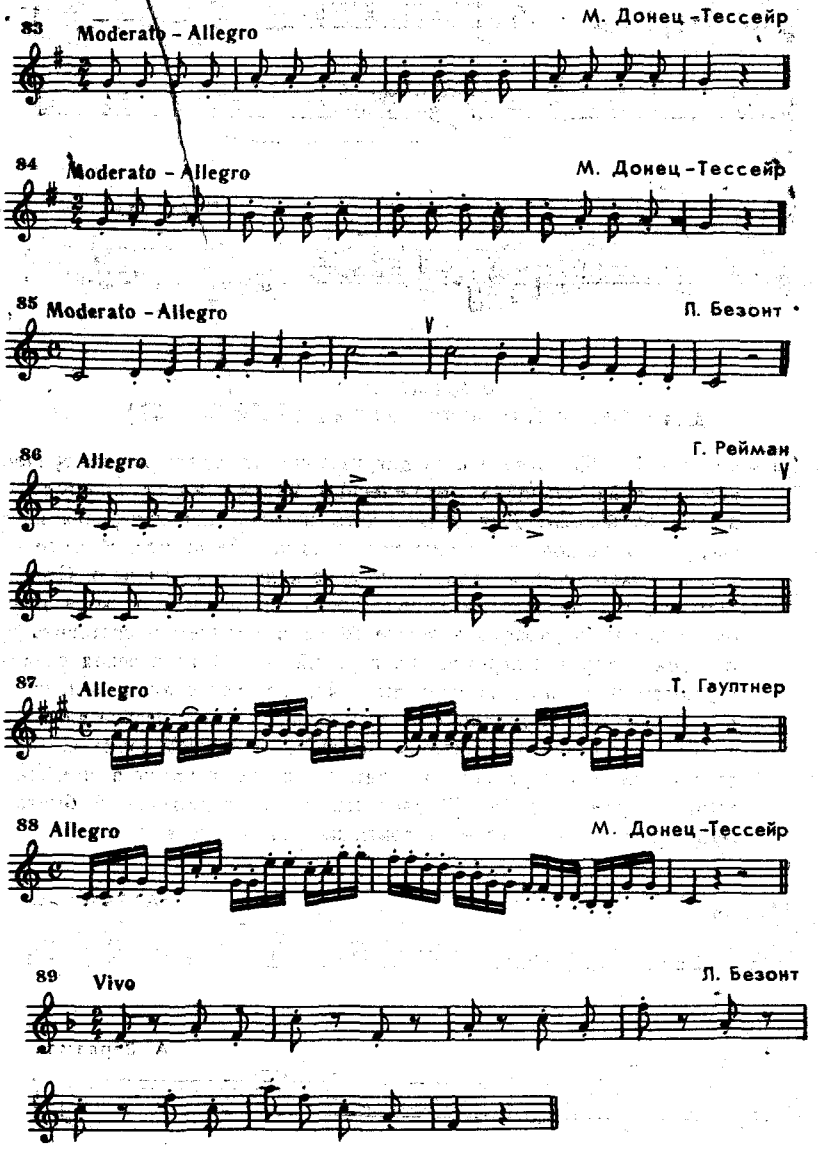
Упражнения 80—82 служат для изучения приема portamento, когда переход от ноты к ноте в интервале совершается через промежуточные тоны путем скольжения голоса. Должно спокойно взять первый звук легко скользнуть по промежуточным тонам и перейти ко второму звуку не сразу, а как бы сначала едва коснувшись его. Portamento надо делать плавно, не допуская толчков дыхания и перерывов звучания. При преодолении больших интервалов приемом portamento не следует забывать об округлении верхних звуков (упражнения 80—82).

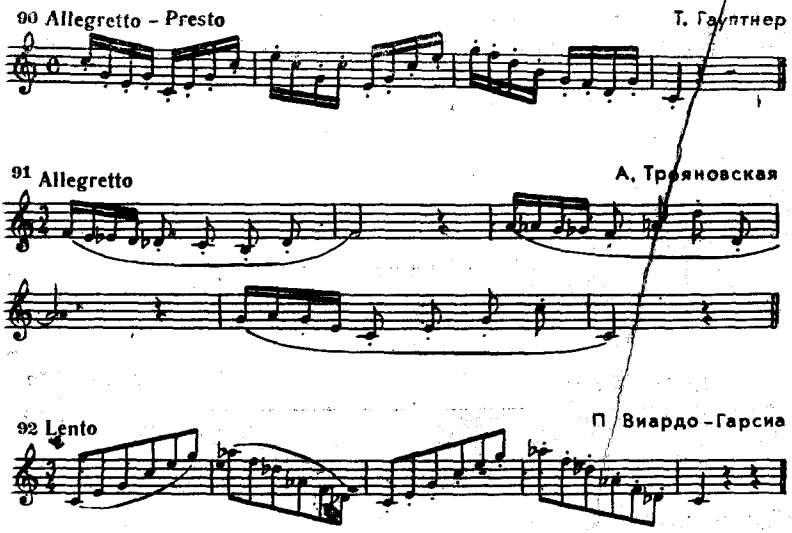


Упражнения для работы над staccato (№№ 83—92)

Упражнения 83—92 рассчитаны на выработку приема staccato, то есть отрывистого исполнения звуков. Вначале упражнения более простые по фигурации (83, 84, 85) следует петь не делая коротких staccato, а задерживаясь на каждом звуке и снимая его прежде чем перейти к следующему, то есть martellato. На таких протянутых staccato легче усваивается этот прием. По мере усвоения движения, staccato следует делать более кратким, острым и убыстрять темп исполнения

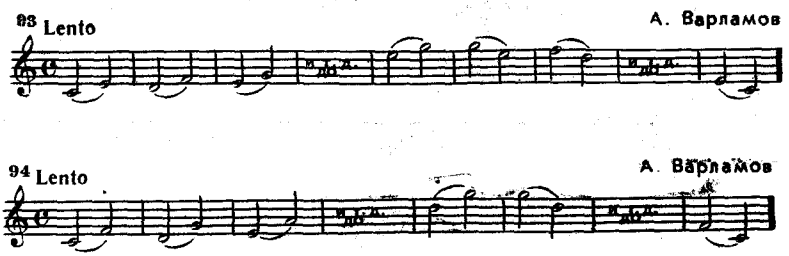
упражнений. В упражнениях 91 и 92 дано чередование движения legato со staccato, которое очень полезно для развития гибкости голоса. Если исполнение этого приема встречает затруднение, то полезно петь упражнения 83—85 на слоги *до, та, па* четко произнося согласные. Это хорошо подготавливает последующее исполнение их staccato.

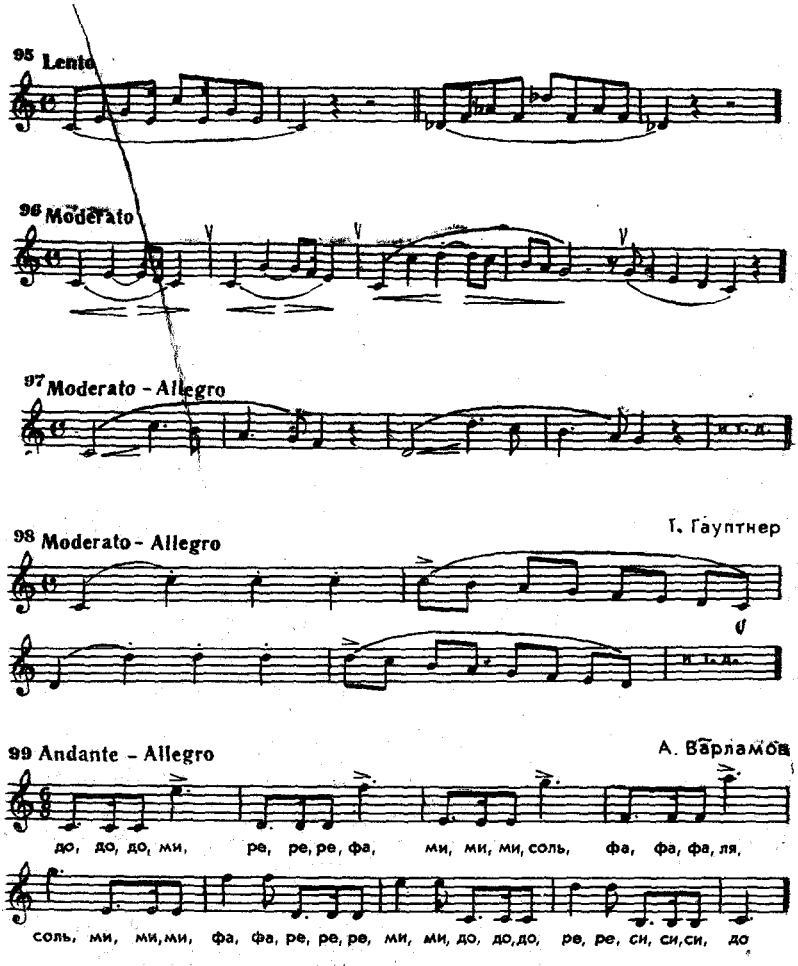




Упражнения для работы над интервалами (№№ 93—99)

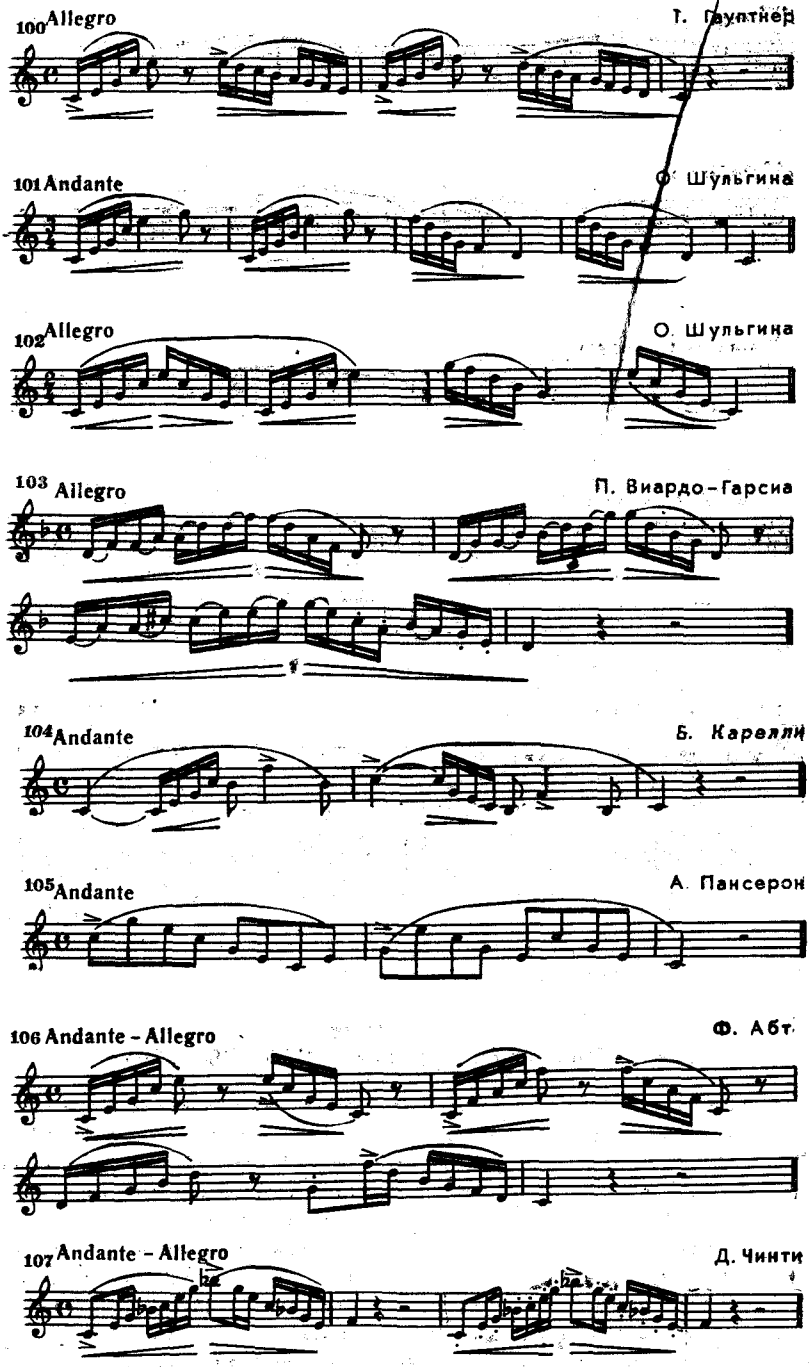
Упражнения 93—99 полезно петь для изучения преодоления интервалов вверх и вниз. Подобно упражнениям 93, 94 следует пропевать и другие интервалы. Для правильного преодоления интервала вверх следует на первом звуке уже представить себе второй, подготовить и артикуляционный аппарат и дыхание к переходу на него. Следует помнить, что качество и правильность интервального хода вверх определяется верностью нижнего звука и умением подготовить голосовой аппарат к переходу на верхний звук. Сам переход следует осуществить плавно, за счет дыхания, не допуская изменений в работе гортани. При пении интервала вниз следует особое внимание обратить на сохранение высокой позиции на нижнем звуке. Сначала упражнения в интервалах надо петь медленно, а потом в умеренном темпе. Упражнения 97—99 рассчитаны на исполнение в быстром темпе, к которому следует подойти начиная с умеренного.

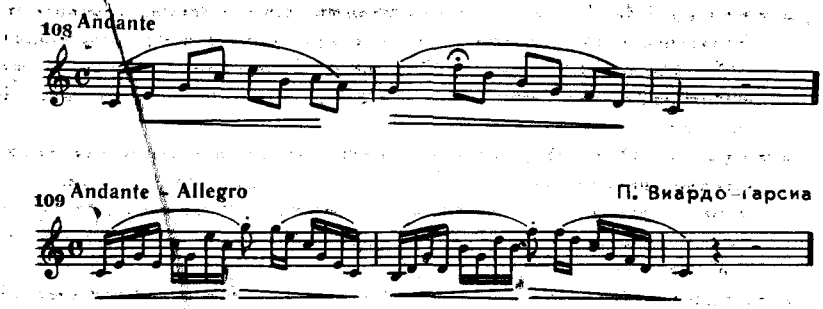




Упражнения для работы над арпеджио (№№ 100—109)

Упражнения 100—109 служат для отработки различных комбинаций арпеджио, простые формы которого даны в упражнениях 17, 20, 21, 22. Эти упражнения способствуют выработке гибкости голоса, расширению диапазона, умению переходить от пения legato к staccato (103, 107, 109), преодолевать большие интервалы. Петь их следует в основном на гласном звуке *а*, но полезно включать и другие гласные звуки и слоги. При исполнении следить за точностью динамических оттенков и акцентов. Упражнения 101, 107, 108 полезно давать чередуя forte и piano, для выработки разной динамики, а также чередуя исполнение legato с исполнением staccato.


100 Allegro
Т. Гауптнер
101 Andante
О. Шульгина
102 Allegro
О. Шульгина
103 Allegro
П. Виардо-Гарсиа
104 Andante
Б. Корелли
105 Andante
А. Пансерон
106 Andante - Allegro
Ф. Абт
107 Andante - Allegro
Д. Чинти



Упражнения для работы над гаммами (№№ 110—121)

Упражнения 110—121 — различного вида гаммы, простейшие виды которых даны ранее в упражнениях 12, 13, 14, 15, 21, 23, 24, 25, 29. Упражнения 110—117 — мажорные гаммы, 118—119 — минорные, 120—121 — хроматические. Их следует изучать вначале в спокойном движении на гласные *а, о, е,* затем движение можно ускорять. При пении мажорных гамм следует всегда обращать внимание на полутонные интервалы с III на IV и с VII на VIII ступени, которые следует всегда делать теснее, ближе друг к другу. Для этого при восходящих ходах следует III и VII ступени петь с тенденцией к повышению, строя их как можно выше, а при нисходящих ходах осторожно спускаться с VIII и IV ступеней, делая полутоны возможно теснее к этим ступеням. Гаммы — важнейшее упражнение для выработки подвижности, для расширения диапазона, для умения распределять дыхание, вырабатывать его длительность, поэтому на каждом занятии им следует уделять достаточное внимание.

Упражнение 110 — гамма в интервале нонны в восходящем движении. Во втором варианте дано нисходящее движение. Петь в умеренном темпе спокойно беря дыхание после каждой фигуры.

Упражнение 111. Восходящая и нисходящая гаммы в пределах октавы, повышающаяся по интервалам мажорной гаммы. Полезна для выработки умения распределять дыхание и добирать его не нарушая ритмического рисунка. Доборы дыхания следует делать после первой восьмой доли такта. Постепенно увеличивая темп и уменьшая количество доборов дыхания, можно добиться умения петь большое количество гамм на одном дыхании.

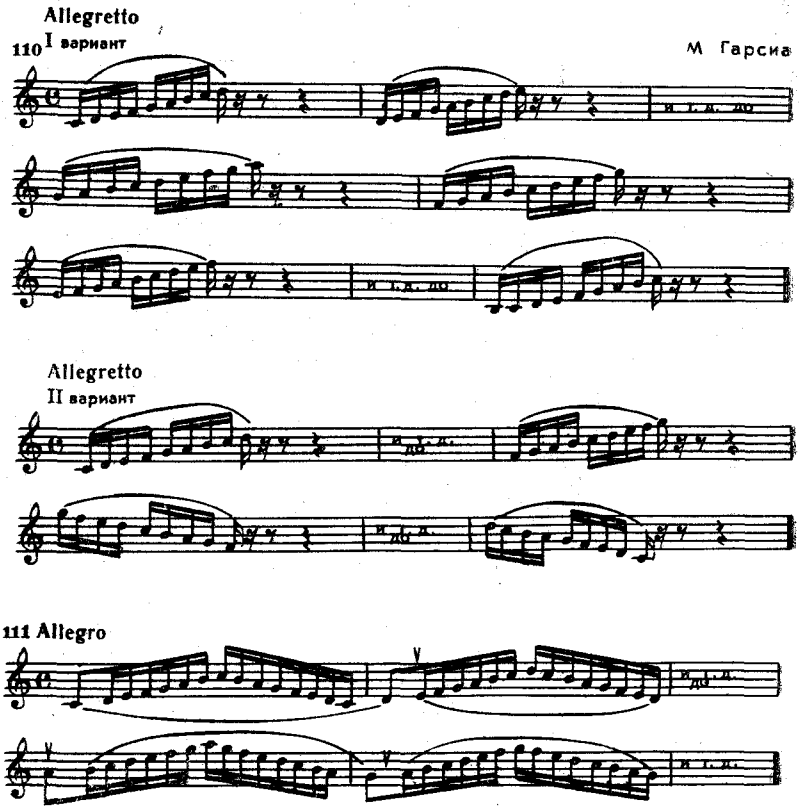
Упражнение 112 и 113 полезно петь для выработки подвижности голоса. Вначале их следует петь в умеренном движении, следя за тем, чтобы все ноты выпевались, не смазывались. Постепенно темп можно убыстрять. Если ноты смазываются, то полезно петь на слоги *да, та, ла,* что помогает добиться точности и выпевания каждого слога. Этот прием следует употреблять и в других упражнениях, где надо добиться четкости в быстром движении.

Упражнение 114 — гамма в широком диапазоне. Ее следует исполнять точно придерживаясь указаний акцентуации.

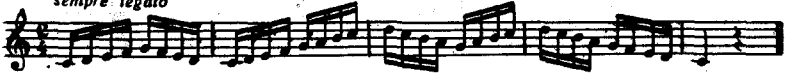
Упражнения 115—117 гаммы с различными ритмическими вариантами. Упражнение 115 — гамма с остановками в движении, упражнение 116 — гамма триолями и 117 — гамма синкопами. Освоение этих упражнений способствует выработке ритмической и интонационной точности.

Упражнения 118 и 119 даны как примеры исполнения минорных гамм. Следует внимательно следить за точностью интонации повышенных и натуральных ступеней гаммы. Упражнение 118 поется по ступеням гаммы, упражнение 119, включающее не гаммообразное движение, следует петь, транспонируя по полутонам.

Упражнения 120 и 121 даны как примеры исполнения хроматических ходов на небольшом участке гаммы. В упражнении 120 следует сначала хорошо укрепить в сознании интервал, а затем «заполнить» его хроматическим ходом. Полезно пропевать эти упражнения чередуя legato и staccato, что позволяет сделать более четким хроматический ход, каждый звук которого должен быть четок. Упражнение 120 можно затем петь в более широких интервалах — секстах, октавах.



112 Andante - Allegro
sempre legato

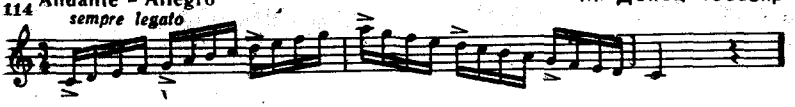


113 Andante - Allegro



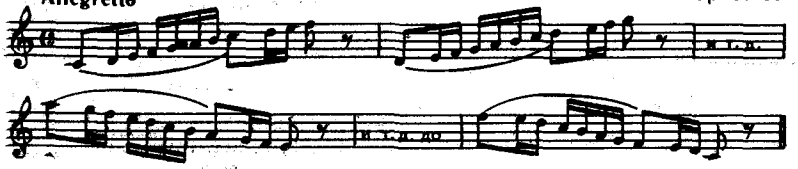
114 Andante - Allegro
sempre legato

М. Донец-Тессейр



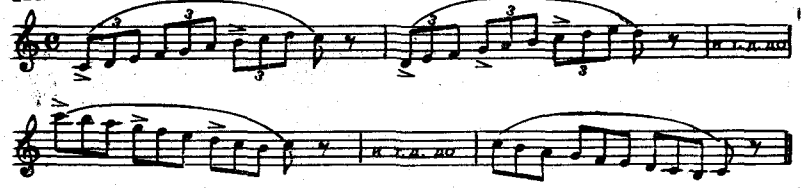
115 Allegretto

А. Варламов

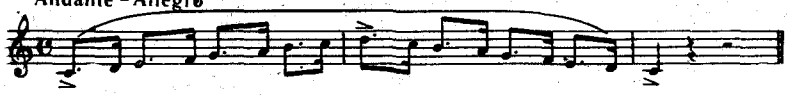


116 Andante - Allegro

М. Донец-Тессейр

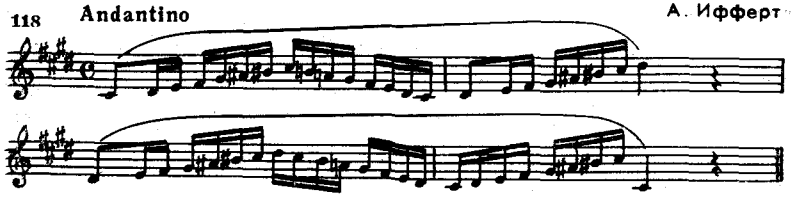


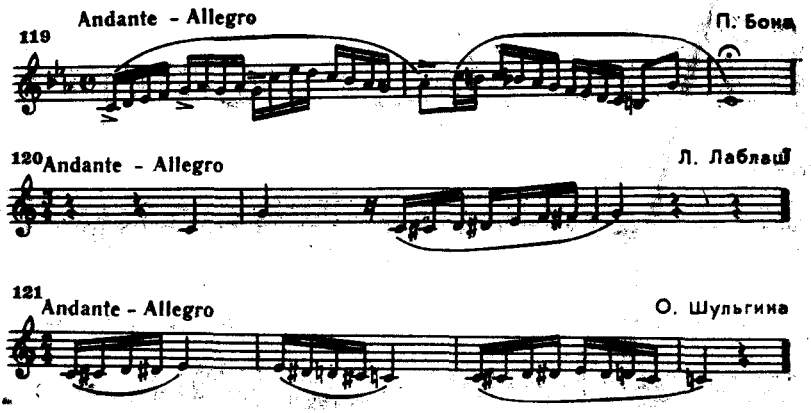
117 Andante - Allegro



118 Andantino

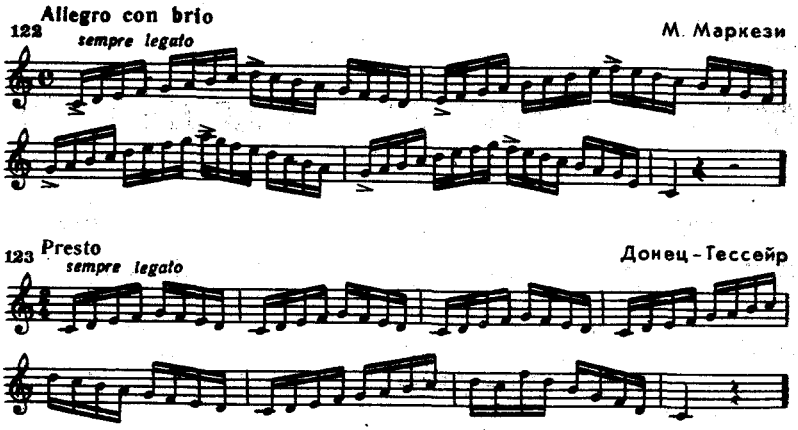
А. Ифферт

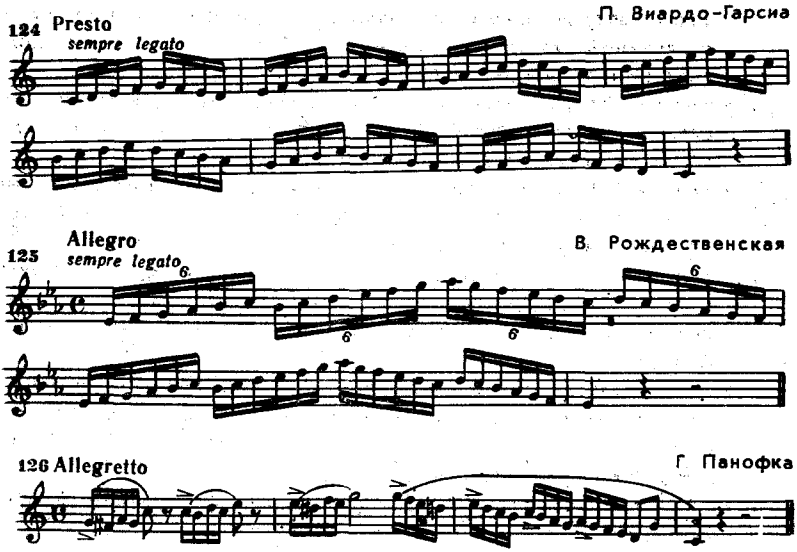




Упражнения для развития дыхания (№№ 122—126)

Упражнения 122—126, построенные, в основном, на гаммообразных движениях, рассчитаны на выработку длительного дыхания, умения его распределять и добирать. Их следует давать хорошо подвинутым ученикам. Петь их нужно на гласные *а, е, о* в быстром движении, четко акцентируя сильные доли тактов, делая плавное crescendo к верхним звукам. Количество гаммообразных фигур в упражнениях 123—125 можно постепенно увеличивать в соответствии с возможностями дыхания у ученика. Надо помнить, что никогда не следует использовать дыхание до конца, оставаться без дыхания. Это деформирует звук. Лучше ограничиться меньшим количеством фигур. Упражнение 126 рассчитано на приобретение навыка останавливать дыхание на паузах без его добора. Все упражнения следует петь на одном дыхании.





Упражнения для развития техники беглости (№№ 127—143)

Упражнения 127—143 служат для выработки техники беглости и посвящены главным образом «мелкой» технике, форшлагам, gruppetto, трели. Широкие гаммообразные и арпеджированные движения уже приводились нами выше. Упражнения 127—143 в высокой степени способствуют приобретению гибкости, упругости гортани, вырабатывают подвижность, способность быстро менять характер движения, тип исполнения, снимают форсировку звука, делают его более ясным, ярким, определенным. Все упражнения этой группы надо сначала учить в умеренном темпе. Для четкости полезно использовать слоги *да, фа, ля, ма* и т. п. Выполняя эти упражнения, надо следовать акцентам, отделяя этим одну группу нот от другой.

Упражнения 127, 128 исполнять связно, не стремясь распространять их на края диапазона. Следить за ритмической и интонационной четкостью.

Упражнение 129 исполняется связно, с акцентами. Следить за точностью выпевания чередуемых интервалов. Это упражнение в быстром движении хорошо подготавливает трель. Его следует транспонировать по полутонам в пределах центральной части диапазона.

Упражнение 130 исполняется на одном дыхании связно. Его полезно также петь, меняя ритмический рисунок путем задержания на верхнем звуке каждой фигуры.

Упражнение 131 рассчитано на смену движения legato и staccato, а также смену динамики звука. Первая фигура legato исполняется энергично на forte, вторая — легким staccato на piano.

Упражнение 132 — арпеджио вверх с гаммообразным движением вниз.

Его следует исполнять энергично и четко, следя за тем, чтобы звуки нисходящей гаммы не смазывались. Фигуру упражнения полезно повторить второй раз на piano.

Упражнение 133 рассчитано на смену движения по трезвучию на гаммообразные ходы. Следует точно выполнять акценты и постепенно убыстряя движения довести его до presto.

Упражнение 134 представляет собою смену legato и staccato в гаммообразных ходах. Следить за тем, чтобы ноты в пассажах legato не смазывались. Довести упражнение до быстрого темпа.

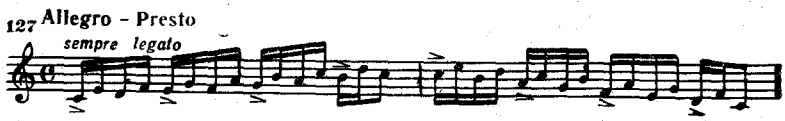
Упражнение 135 — пение быстрых мелких фигур, где legato прерывается staccato. Надо пропевать весь пассаж на одном дыхании и научиться делать staccato без подхвата дыхания, а лишь делая необходимые остановки его.

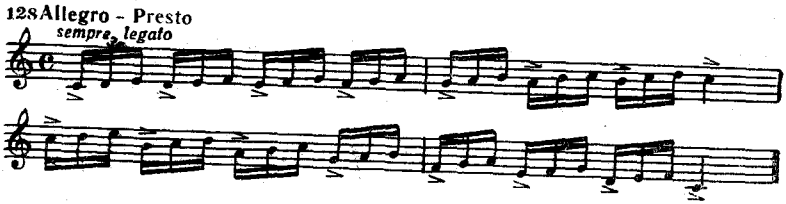
Упражнение 136 — арпеджио, сменяющееся нисходящей гаммой с возвращением вверх на каждом звуке. Рассчитано на выработку способности быстро изменять характер движения. Петь вначале в умеренном движении следуя акцентам.

Упражнения 137—138 служат для работы над форшлагами. Учить их надо в медленном темпе постоянно доводя до форшлага.

Упражнения 139, 140 и 141 — для выработки gruppetto. Упражнение 139 изучается сначала медленно и потом доводится до фигуры gruppetto. В упражнении 140 надо четко акцентировать каждую фигуру. В упражнении 141 — выполнять указанную динамику.

Упражнения 142 и 143 следует употреблять для выработки трели. Прежде чем приступать к ней, надо поупражняться на движениях чередования соседних нот, как это дается, например, в упражнениях 39, 129, а также в движении форшлага. Чередование нот упражнения 142 лишь подготавливает трель, но не создает ее, так как она не является сменой нот, а делается движением всей гортани. Этому способствует форшлаг упражнения 143, который переводит гортань в колебательное движение. Пение перед трелью чередующихся нот помогает удержать в сознании оба эти звука, которых следует достигнуть в движении трели. Трель следует давать тогда, когда гортань уже хорошо натренирована в технике беглости.





129 Allegro - Presto

П. Виардо-Гарсиа

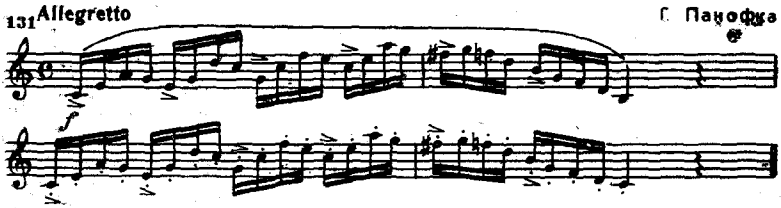


130 Allegretto



131 Allegretto

Г. Панофка



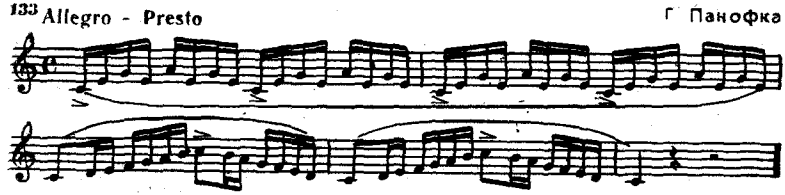
132 Allegro

П. Бона



133 Allegro - Presto

Г. Панофка



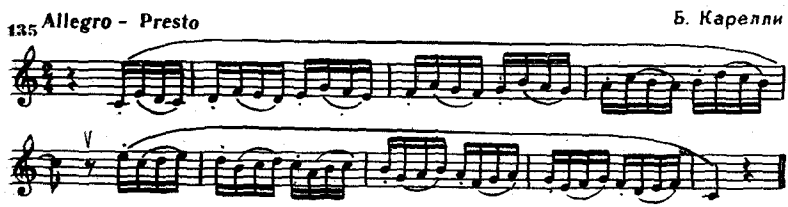
134 Allegretto

О. Сеффери



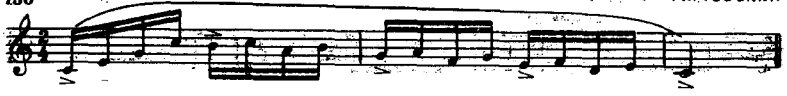
135 Allegro - Presto

Б. Карелли



136 Allegro molto moderato

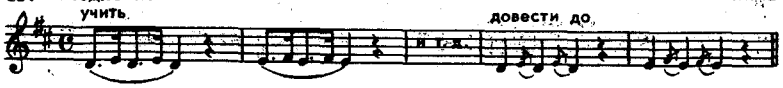
Г Алчевский



137 Медленно

учить

М Глинка



138 Медленно

учить

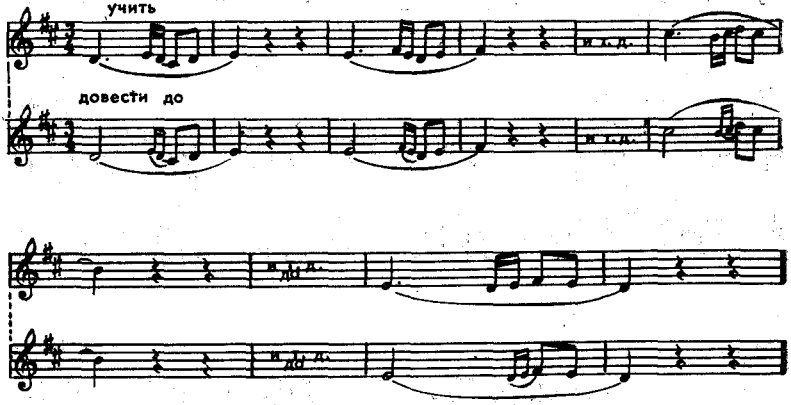
М Глинка



139 Медленно

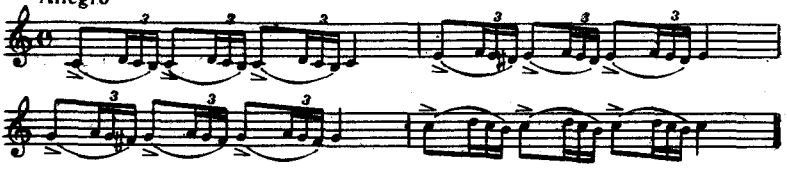
учить

М. Глинка



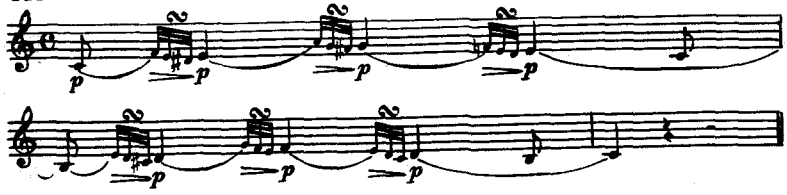
140 Allegro

Г Алчевский



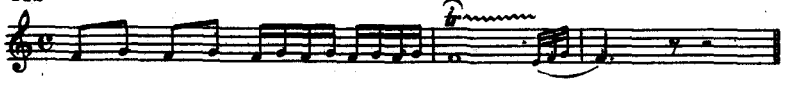
141

М Гарсиа

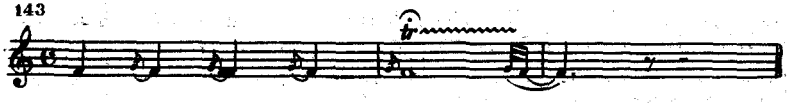


142

В. Рождественская



143



Индекс 9-2

ДМИТРИЕВ ЛЕОНИД БОРИСОВИЧ
ОСНОВЫ ВОКАЛЬНОЙ МЕТОДИКИ

Редактор З. Маркова
Худож. редактор А. Головкина
Художник Н. Фролов
Технический редактор Е. Непомнящая
Корректор Э. Дарович

Подп. к печ. 20/VIII 1968 г.
А-08857 Форм. бум. 60×90¹/₁₆
Печ. л. 42,25 (Условные 42,25)
Уч.-изд. л. 41,33 Тираж 7400 экз.
Изд. № 4817 Т. п. 68 г., № 687
Зак. 737 Цена 2 р. 26 к. Бумага № 1

Издательство «Музыка»,
Москва, Неглинная ул., 14

Московская типография № 6
Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете
Министров СССР
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 3

Глава первая. РУССКАЯ ШКОЛА ПЕНИЯ И СОВЕТСКОЕ ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО 8

1. Из истории развития русской национальной школы пения 8
2. Развитие советского вокального искусства 63
   Искусство после Великой Октябрьской социалистической революции. Двадцатые годы 63
   Вокальное искусство в тридцатые годы 85
   Вокальное искусство во время Великой отечественной войны . . . 97
   Послевоенное двадцатилетие (1945—1965) 97
3. Требования, предъявляемые к советскому певцу 129
4. Задачи советского педагога и требования, предъявляемые к нему . 136

Глава вторая. СВЕДЕНИЯ ИЗ АКУСТИКИ, ФИЗИОЛОГИИ И ПСИХОЛОГИИ 152

1. Акустика голосового аппарата и акустическое строение голоса . . 152
2. Учение академика И. П. Павлова и его значение для вокальной педагогики 202
   Основы павловского учения о высшей нервной деятельности . 202
   Некоторые вопросы вокально-педагогического процесса в свете учения И. П. Павлова 232
О связи техники и исполнительства 232
Развитие певческих навыков 241
Развитие ощущений и формирование вокального слуха певца . . . 257
Врабатываемость. Распевание. Состояние перед выступлением . . . 270
Утомление 279
3. Значение индивидуально-психологических различий в вокальной педагогике 289
   Психологические процессы 290
Познавательная сфера 290
Эмоциональная сфера 313
Волевая сфера 319
   Психологический анализ деятельности. 325
   Психические свойства личности 333

Глава третья. РАБОТА ГОЛОСОВОГО АППАРАТА В ПЕНИИ . . 347

1 Дыхание 347
2. Работа гортани в пении 383
   Положение гортани в пении 383
   Внутренняя работа гортани 408

Атака звука 435
Регистры 440
3. Работа артикуляционного аппарата в пении 465
4. Головной и грудной резонаторы голосового аппарата у певцов . . 509
5. Опора певческого голоса 520

Глава четвертая. НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ С УЧЕНИКОМ 532

1. Задачи первого периода занятий 532
2. Развитие голоса ученика 556
3. Работа над различными видами вокализации 591
4. Работа по исправлению некоторых недостатков тембра голоса . . 603
5. Гигиена и режим певца 611
Жизненный режим певца и некоторые общегигиенические правила 611
Профессиональная гигиена 626

Список литературы 637
Упражнения 643