

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР
ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЦЕНТР
Студия популярной музыки „РЕКОРД“

В.И.Коробка

ВОКАЛ В ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКЕ

МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ
ДЛЯ РУКОВОДИТЕЛЕЙ
САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ /
ЭСТРАДНО-МУЗЫКАЛЬНЫХ
КОЛЛЕКТИВОВ

МОСКВА
1989

1 - ...
2 - ...
3 - ...

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	1
ВОПРОСЫ СТИЛЯ.....	3
Ритм.....	3
О манере исполнения	13
ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ	17
Устройство аппарата.....	17
Эталонный звук.....	17
Форма аппарата.....	20
Работа над формой аппарата	21
Опора дыхания	22
Зауживание выхода из гортани и опора дыхания.....	24
Опора звука.....	25
Вокальный слух	31
ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА СО ЗВУКОМ	33
Последовательность работы над звуком	41
МУЗЫКАЛЬНО-ОБРАЗНАЯ СФЕРА	43



ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемая публикация посвящена проблемам эстрадного пения, но не во всем стилевом объеме такого обширного понятия, как эстрадное пение, а лишь пению в стилях поп-музыки (джаз, рок, диско и тд.), а также пению эстрадных песен, близких в стилевом отношении к поп-музыке.

Объем публикации ограничен, поэтому в ней автор дает минимум информации, который позволит читателю ознакомиться с азами пения в современных стилях.

Так как пособие предназначено для обучения и самообучения музыкально-исполнительским навыкам пения в современных стилях, один из разделов данного пособия посвящен постановке голоса в соответствующей манере звукоизвлечения.

Каждой вокальной культуре, будь то оперное пение, народное и т.д., соответствует характерная манера звукоизвлечения, дающая нужный по окраске (для данной вокальной культуры) звук. Манера звукоизвлечения позволяет наиболее полно отобразить художественные особенности стиля, она возникает на основе более ранней вокальной культуры и совершенствуется вместе со стилем, являясь его характерной особенностью.

Нетрудно представить нелепость исполнения классической оперной партии в манере звукоизвлечения, используемой, скажем, Уральским народным хором, или исполнение песенки „Черный кот“ Ю.Саульского в манере такого выдающегося мастера-вокалиста, как Козловский... Постановка голоса — один из важнейших компонентов в воспитании певца. Процесс постановки голоса длителен, даже при работе непосредственно с преподавателем. Научиться нужному звукоизвлечению, используя данное пособие, смогут далеко не все. Задача данного пособия — дать направление в осмыслении работы над голосом. Пользуясь предлагаемыми разъяснениями и рекомендациями и развивая вокальный слух, желающий может начать работу над голосом. Пособие снабжено кассетой с записью упражнений. В специальной главе автор объясняет способ работы с кассетой. Желательно занятия с голосом*

* Вокальный слух - свойство человека не только слышать звучание голоса, но и ясно представлять работу голосового аппарата, приводящую к тому или иному звучанию.

записывать на магнитофонную кассету и тщательно анализировать каждый записанный звук. Дело в том, что ощущения от мышечной и резонаторной работы вокального аппарата очень индивидуальны, и часто начинающие вокалисты, опираясь на эти ощущения, делают неправильные выводы, что приводит к закреплению совершенно неприемлемых навыков в пении, поэтому — контроль и еще раз контроль!

Очень важный способ контроля за голосом — это работа с записями выдающихся мастеров жанра. Но многие начинающие вокалисты, копируя исполнение известных певцов, пытаются любым способом копировать тембр голоса. Этого делать не нужно. Надо обращать внимание на то, как, каким образом певец достигает того или иного звучания. Старайтесь понять и запомнить мышечную работу голосового аппарата, его „форму“, постарайтесь почувствовать и понять дыхательную работу, обеспечивающую нужное звучание. Обращайте внимание на пение разными приемами, на общую манеру пения, то есть на музыкальный язык жанра.

Еще один способ контроля — это показать результаты своей, пусть даже незначительной работы авторитетному музыканту, хорошо разбирающемуся в особенностях жанра. Не следует обращаться за советом к музыкантам, не являющимся профессионалами данного жанра.

Если через некоторое время регулярной работы над голосом вы почувствуете, что „приобрели“ дефект в звучании (зжатость глотки, гортани, носовой призыв и т. д.), необходимо прекратить занятия над „дефективным“ звуком до той поры, пока в занятиях с другими звуками не добьетесь определенного успеха (более подробно ниже). Если же занятия по предлагаемой системе ничего, кроме дефектов в звучании, не принесут, следует прекратить занятия.

Помните, что за год неверной, неправильной работы над голосом можно серьезно повредить своему голосовому аппарату, что плохо скажется на качестве звучания и на физическом состоянии аппарата, то есть на его здоровье.

Работа по обучению и самообучению музыканта-вокалиста должна вестись одновременно по трем направлениям:

1. Главная работа музыканта в развитии профессионального мастерства — это работа над совершенствованием **музыкально-образной сферы** конкретного музыканта. Необходимо постоянно улучшать, „утончать“ способность отображать мир музыкой, находить новые, более выразительные средства и краски.

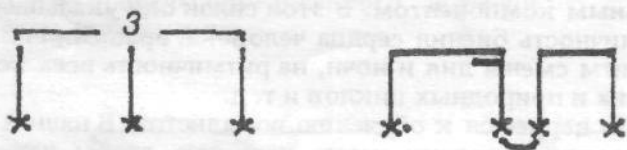
2. **Работа над постановкой голоса.** Каким бы тонким знатоком и ценителем музыки Ни был человек, его музыкальное мироощущение никогда не дойдет до понимания слушателей, если он не владеет средствами музыкального выражения — в данном случае **голосовым аппаратом**, способным искусно, ярко и убедительно передать музыкальные образы и ощущения. Совершенствование техники владения аппаратом (голосом) — вторая, важнейшая задача музыканта-вокалиста.

3. Третье из основных направлений музыкантской работы — **работа над стилем.** Изложение материала пособия автор начинает с работы над стилем, так как считает ее искусственно выделенной (в условиях нашего жанра) частью музыкально-образной сферы.

Способ музыкального мышления певца определяет его стилевую ориентацию, а стилевая ориентация, в свою очередь, определяет манеру пения, а следовательно, и звукоизвлечения.]

ВОПРОСЫ СТИЛЯ

Африканская народная музыка, элементы которой негры Америки внесли в джаз *, в основе своей полиритмична. Суть африканской полиритмии в совмещении 2-дольного и 3-дольного размеров. В связи с этим в джазе появились такие ритмические структуры:



Еще одна ритмическая традиция джаза, которая развивалась и характерна для рок-музыки, заключается в том, что ритмическая структура мелодии редко совпадает с граунд-битом (основной ритмической пульсацией), но при этом граунд-бит ярко чувствуется, даже если не подчеркивается ударными инструментами, то есть мелодическое изложение полиритмично по отношению к граунд-биту.

Вообще о ритме, о чувстве ритма хочется сказать особо.

К сожалению, многие наши известные музыканты „страдают“ недостатком ритмической культуры. У нас в стране много виртуозных музыкантов, интересных импровизаторов и т. п., однако из-за слабо развитого ощущения времени (заданной ритмической пульсации) в их игре часто встречаются произвольные ускорения и замедления ритма, что придает исполнению ощущение сумбурности, скованности, создает ощущение дискомфорта у слушателя. При недостаточной

РИТМ

* Об истории возникновения и становления джаза, его стилях и „звездах“ можно прочитать в книге Д.Л.Коллиера „Становление джаза“.

ритмической культуре „драйв“** явление, скорее, случайное.

Во время „жем-сейшена“, организованного в Москве в Союзе композиторов в честь приезда к нам в страну всемирно известного джазового пианиста Чика Кория и вибрафониста Гарри Бертона, слушателям так и не удалось насладиться игрой Чика Кора на фортепиано, так как он на протяжении почти всего „сейшена“ играл... на барабанах. Да, на барабанах, так как среди присутствующих наших барабанщиков не нашлось такого, который смог бы просто задать ритмическую пульсацию игре ансамбля, без которой невозможно качественное звучание в джазе.

Функция ритма в поп-музыке сводится к тому, чтобы настроить исполнителей и слушателей на определенную пульсацию во времени, а уже в этом заданном времени происходит музыкальный рассказ. Любое ускорение или замедление темпа приводит к прорыву в другое параллельно существующее время.

Функцию ритма в джазе и роке иногда сравнивают с динамической медитацией. Одна из негритянских традиций — это длительное риффовое повторение в начале произведения и в середине его. (Рифф — это многократно повторяющийся мелодический и ритмический рисунок.) Таким образом происходит настрой на определенное „время“. Часто таким образом выдающиеся исполнители доводят публику до состояния экстаза.

О ритме написано и сказано уже достаточно много. Так, например, индусы считают ритм главным музыкальным компонентом. В этой связи они указывают на ритмичность биения сердца человека, вращения планет, на ритм смены дня и ночи, на ритмичность всех космических и природных циклов и т.д.

Но вернемся к обучению вокалистов. В нашем жанре вокалист должен уметь петь так, чтобы даже без музыкального сопровождения хорошо ощущалась основная ритмическая пульсация, граунд-бит в строго определенном „времени“, поэтому певцу необходимо работать над совершенствованием своего ритмического чувства.

Занимаясь „временем“ необходимо:

1. Выработать прочное и свободное ощущение времени. При этом нужно в любой музыкальной ситуации внутренне ощущать мельчайшие пульсации конкретного „времени“, то есть в зависимости от темпа надо ощущать пульсацию „восьмыми“ или „шестнадцатыми“, и эта пульсация должна быть идеально ровной.

2. Необходимо научиться четко владеть внутритактовым временным пространством, независимо от длительности звучащей ноты, надо ощущать время чередования долей такта, четко ощущать, где, на какой доле вы прервали пение и т.д., „не терять время“. Также свободно надо ориентироваться внутри доли (в более мелкой пульсации).

3. У времени может быть много пульсаций: от длительности — к длительности; от начала такта — к началу следующего; от начала пары тактов — к началу следующей пары; от начала четырехтактного построения — к следующему четырехтакту и т.д. Необходимо учиться ощущать перечисленные и другие ритмические пульсации, такое чувство имеет прямое отношение к чувству формы музыкальных построений.

** Ниже приводится определение драйва.

Ниже приведены ритмические упражнения, с которых автор предлагает начать совершенствование вашего чувства ритма. Все предложенные в этой части пособия упражнения надо хлопать в ладоши, при этом пятками ног, не отрывая носков ступни от пола, отстукивать четвертые доли такта, сначала поочередно, а затем — одновременно пятками обеих ног. (Впоследствии можно отсчитывать ногами четверти любым способом.) Следите за свободой исполнения ритмических рисунков и за пластикой движения рук и ног. Руки и ноги должны быть свободны. По мере приобретения легкости в исполнении ритмических рисунков старайтесь придать вашим движениям танцевальность, а если вам удастся совместить упражнения с танцем, это лучший способ развития чувства ритма.

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

Каждое из упражнений следует выполнять подольше, добиваясь ровности и легкости исполнения, добиваясь „драйва“, „джампа“ и „свинга“.

„Драйв“ — эффект от подчеркивания ритмической пульсации, создающий ощущение равномерного движения.

„Джамп“ (от английского — лягушка) — эффект упругости, прыгучести, танцевальности исполнения.

„Свинг“ — выделение, акцентирование слабых долей такта и мелких длительностей внутри доли, оттягивание или опережение некоторых длительностей, не выходя за пределы определенного „времени“.

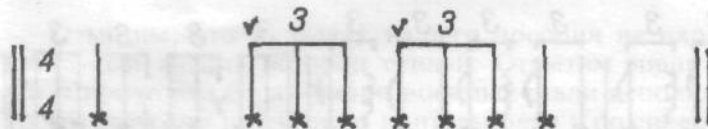
Итак, упражнения:

Упр. 1.



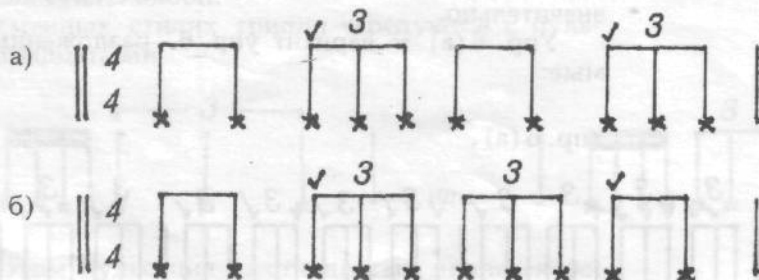
Не забывайте о работе ног.

Упр. 2.

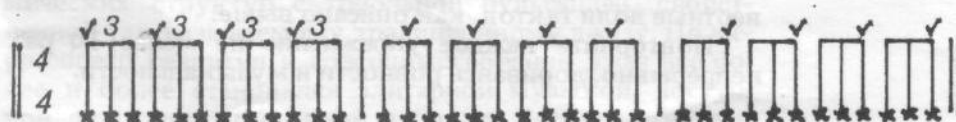


Выделяйте начало каждой триоли (У).

Упр. 3.



Упр. 4.

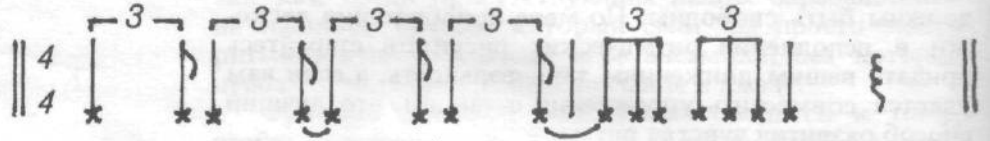


В упражнении 4 необходимо:

1) Сильно выделять акценты (в 1-м такте на 1-ю восьмую триолей; во 2-м такте на 2-ю восьмую триолей; в 3-м — на 3-ю восьмую триолей).

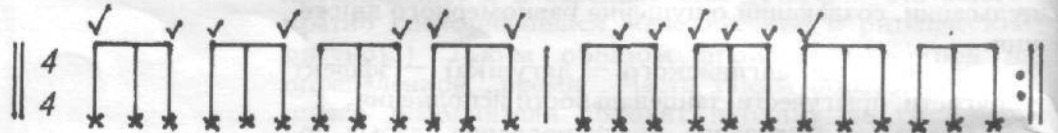
2) Добиться не менее чем десятикратного непрерывного повторения упражнения в целом, стремясь к точности звучания и свободе в работе рук и ног.

Упр. 5.



В упражнении 5 и последующих трех упражнениях необходимо (это — непременное условие для начала занятий) разбить четверти на восьмые триоли, акцентируя, выделяя основной ритмический рисунок. Пример — упражнение 5 (а).

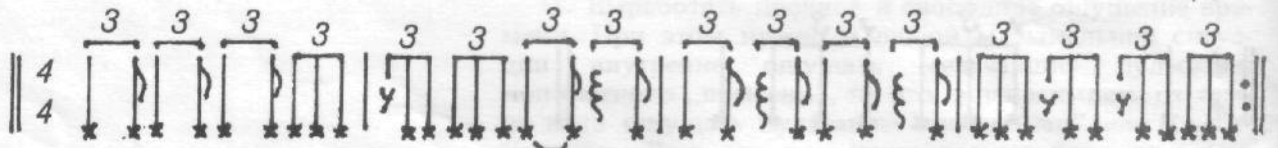
Упр. 5(а).



Не забывайте, что слигванные длительности звучат как одна общая, поэтому над 7-й восьмой 1-го такта и 1-й восьмой 2-го такта акцентов нет. Восьмые, отсутствующие в основном ритмическом рисунке (упр. 5), следует хлопать чуть слышно.

Задача этой серии упражнений — научиться воспроизводить и ощущать триольную пульсацию строго ритмично, чувствовать ее во время исполнения джазовых произведений, требующих подобной триольной пульсации, и произведений в стиле рок с триольной пульсацией (особенно блюзов и др.).

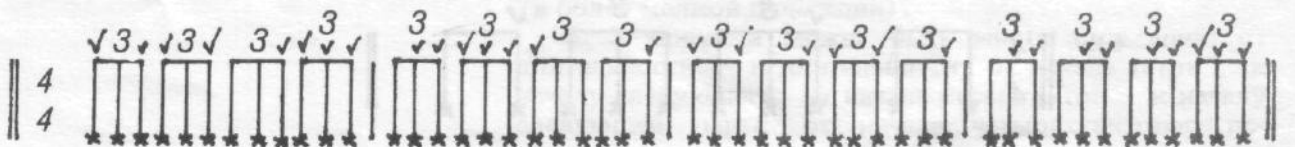
Упр. 6.



Длительности с акцентами следует выделять более значительно.

Упр. 6(а) — вариант упр. 6, разложенный на восьмые:

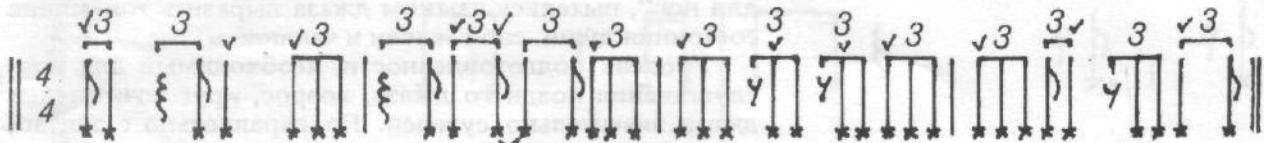
Упр. 6(а).



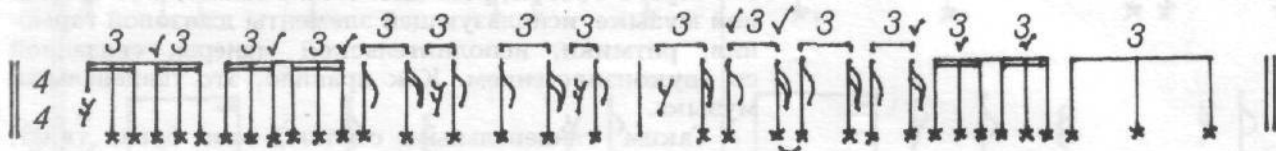
Помните о необходимости отстукивать ногами четвертные доли тактов, как описано выше.

Повторяйте каждое упражнение не менее 10 раз непрерывно, добиваясь ровности и музыкальности.



Упр. 7.





Упр. 8.



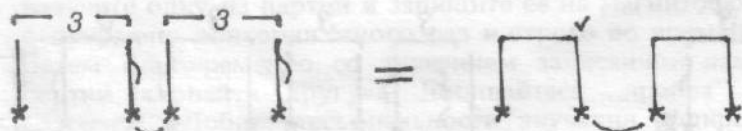
В стиле „свинг“ не требуется такой подробной детализации в записи ритма, так как для „свинга“ подобная запись условна.

 обычно записывали,  где 2-я восьмая исполняется короче и как преддыкт к следующей длительности. При этом 2-я восьмая исполняется тише. Это одна из важных особенностей стиля „свинг“. Обратите на это внимание во время исполнения упражнений.

В наших случаях  и  восьмая и шестнадцатая в триолях должны звучать тише и как преддыкт к следующей доле.

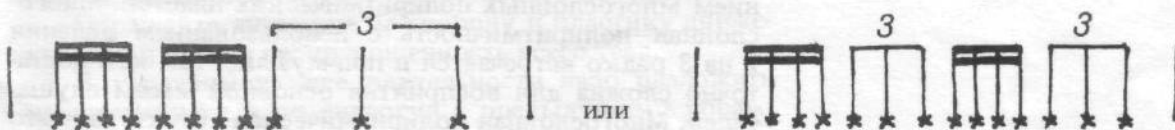
Обратите внимание на то, что синкопы всегда выделяются (иногда значительно).

В нижеприведенном примере выделяется восьмая 1-й триоли:



Отметим, что в задачу нашего пособия не входит детальный анализ истории стилей. Отметим лишь то, что с приходом стиля бибоп восьмые стали исполняться практически ровно и по длительности и по силе звучания, что, по словам Коллиера, вызвано невозможностью исполнять по-старому в очень быстрых темпах, свойственных стилю бибоп.

В современных стилях триоли чередуются с пульсацией шестнадцатыми



и др., при этом пульсация шестнадцатых является основной, а в современных танцевальных стилях триоли встречаются крайне редко.

Выше мы рассмотрели проблемы исполнения ритмических структур с триольной пульсацией, свойственной так называемому традиционному джазу. По мере своего развития и совершенствования джаз все более и более становился элитарной музыкой, доступной лишь подготовленной публике. Большинство вы-

дающихся мастеров позднего джаза заботились о „музыке для головы и сердца“, а не о „музыке для ног“, пытались языком джаза выразить тончайшие состояния души, свои мысли и чаяния.

Уровень подготовленности, необходимый для прослушивания позднего джаза, возрос, круг почитателей джаза значительно сузился. Но параллельно с элитарным джазом существовали более демократичные, доступные для широкого круга слушателей формы.

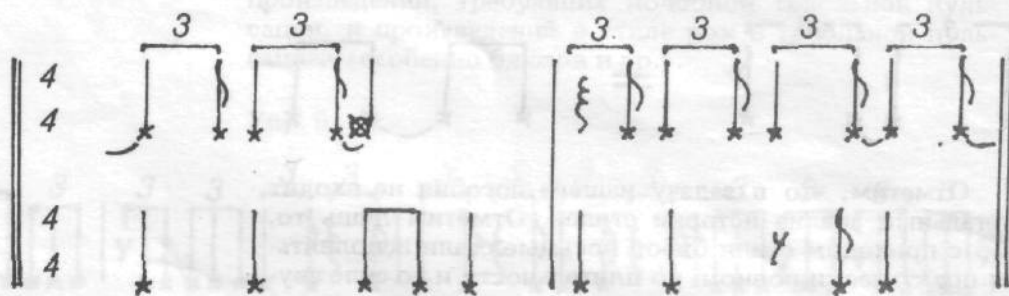
Строго говоря, речь идет и не о джазе, а об эстрадной музыке, использующей элементы джазовой гармонии, ритмики, исполнительской манеры, связанной со звукоизвлечением. Как правило, это танцевальная музыка.

Таким танцевальным стилям, как буги, твист, шейк и т. п., свойственно ритмическое деление на восьмые.

В то время, когда расширялась популярность и шло становление музыки рок, где доминировали белые музыканты, в среде американских негров необычайной популярностью пользовались такие стили, как ритм-энд-блюз и соул. В ритмических структурах этих стилей все более и более ощущается дробление шестнадцатыми.

На музыку группы „Битлз“, по оценке участников группы, всегда большое влияние оказывала негритянская музыка, особенно ритм-энд-блюз и рок в исполнении негров. Поэтому в музыке „Битлз“ прослушиваются негритянские традиции в ритмике. Учитывая фантастическую популярность группы „Битлз“, можно понять, почему эти ритмические традиции вскоре завоевали весь мир популярной музыки.

Как уже было сказано, одной из ритмических традиций рок-музыки является полиритмия. Ниже приводятся несколько примеров в стиле рок, где бит на 2 совмещается с триольной пульсацией:



и т. д.

В современной музыке особенно важно ощущение полиритмии и развитие навыков, связанных с исполнением многослойных полиритмических пластов. Многослойная полиритмичность с использованием деления 2 на 3 редко встречается в поп-музыке, так как достаточно сложна для восприятия основной массы слушателей. Многослойная полиритмическая структура—это такая структура, при которой каждый инструмент ритм-секции и другие инструменты в оркестровой вертикали полиритмичны относительно друг друга, их ритмические рисунки в такте совпадают крайне редко (исключение составляет партия баса и большого барабана). Подобная полиритмия в поп-музыке получила свое развитие в стилях, в основе которых пульсация „времени“ шестнадцатыми.

Пример:

The image shows a musical exercise for a 4/4 jazz ensemble. It is divided into two measures by a vertical bar line. The staves are labeled as follows:

- Гол. (Trumpet):** Shows rhythmic patterns with stems and beams, including a whole rest in the first measure and various eighth and sixteenth note patterns in the second measure.
- Гит. (Guitar):** Shows rhythmic patterns with stems and beams, including eighth and sixteenth note patterns.
- Бас (Bass):** Shows rhythmic patterns with stems and beams, including eighth and sixteenth note patterns.
- Бараб. (Drums):** Shows rhythmic patterns with stems and beams, including eighth and sixteenth note patterns.

и т. д.

Пульсация шестнадцатыми установилась в джаз-роке и в музыке диско, она свойственна многим современным направлениям в роке, в частности в стиле нью-вэйв и др.

Переходим к разучиванию упражнений, в основе которых ритмическая пульсация шестнадцатыми.

Если за изучение этой серии ритмических упражнений вы беретесь в одиночку, вам понадобится магнитофон. Ритмические упражнения, предлагаемые ниже, полиритмичны и состоят из нескольких одновременно звучащих партий. Если вы занимаетесь в одиночку, разучите одну из партий и запишите ее на магнитофон, непрерывно повторяя много раз и строго во времени. Затем одновременно со звучанием записанной вами партии хлопайте другую. Добивайтесь „драйва" и „джампа". Добивайтесь цельности звучания полиритмии. Ногами таким же образом, как в предыдущей серии упражнений, отмечайте четверти. Если в каком-то упражнении возникают трудности с ногами, не забегайте вперед.

В первой группе предлагаемых упражнений традиционно выделяются 2-я и 4-я доли. Об этом надо помнить. Не забывайте выделять синкопы. Начните работу в медленном темпе и постарайтесь, не ускорив темп, добиться всех требуемых качественных характеристик, описанных выше. Постепенно темп ускоряем, стараясь добиться четкого и длительного исполнения.

Обращайте внимание на свободу и пластику движения рук и ног, на раскрепощенность всего тела.

В упражнениях все длительности надо разложить на шестнадцатые по аналогии с предыдущими упражнениями. Отсутствующие в основном рисунке шестнадцатые хлопайте значительно тише, но так, чтобы слышалась пульсация шестнадцатых.

Со временем старайтесь добиться внутреннего ощущения пульсации.

Упр. 9.

Разложенный вариант:

Упр. 10.

Разложите сами.

Не забывайте о том, что слиганные длительности представляют собой одну длительность (сумму двух длительностей).

Упр. 11

Все последующие номера раскладываете сами.

Упр. 12.

Упр. 13.

Handwritten musical exercise 13 in 4/4 time. The exercise consists of two staves. The top staff (treble clef) contains a sequence of eighth and sixteenth notes, some with accents and slurs. The bottom staff (bass clef) contains a corresponding sequence of notes, also with accents and slurs.

Упр. 14.

Handwritten musical exercise 14 in 4/4 time. The exercise consists of two staves. The top staff (treble clef) contains a sequence of eighth and sixteenth notes, some with accents and slurs. The bottom staff (bass clef) contains a corresponding sequence of notes, also with accents and slurs. A slur is drawn across the top staff from the end of the second measure to the beginning of the first measure of the next system.

В упражнении 14 встречается перенос лиги через тактовую черту. Не забудьте при повторениях верхней партии объединять лигой последнюю восьмую 2-го такта с 1-й восьмой 1-го такта. Выделяйте 2-ю и 4-ю доли.

Упр. 15.

Handwritten musical exercise 15 in 4/4 time. The exercise consists of two staves. The top staff (treble clef) contains a sequence of eighth and sixteenth notes, some with accents and slurs. The bottom staff (bass clef) contains a corresponding sequence of notes, also with accents and slurs.

Упр. 16.

Handwritten musical exercise 16 in 4/4 time. The exercise consists of two staves. The top staff (treble clef) contains a sequence of eighth and sixteenth notes, some with accents and slurs. The bottom staff (bass clef) contains a corresponding sequence of notes, also with accents and slurs.

Упр. 17.

Handwritten musical exercise 17 in 4/4 time. The exercise consists of two staves. The top staff (treble clef) contains a sequence of eighth and sixteenth notes, some with accents and slurs, and includes triplets marked with the number 3. The bottom staff (bass clef) contains a corresponding sequence of notes, also with accents and slurs, and includes triplets marked with the number 3.

Упр. 18.

Exercise 18 consists of three staves in 4/4 time. The top staff has a treble clef and a 4/4 time signature, with a 'y' accent above the first measure. It contains a sequence of eighth notes and quarter notes, some with stems pointing down. The middle staff has a bass clef and a 4/4 time signature, with a 'y' accent above the first measure. It contains quarter notes and eighth notes. The bottom staff has a bass clef and a 4/4 time signature, with a 'y' accent above the first measure. It contains quarter notes and eighth notes.

Следующую серию упражнений лучше исполнять втроем, с использованием простейших музыкальных инструментов. Можно заниматься вдвоем, записав третью партию на магнитофон.

Два упражнения в стиле регги:

Упр. 19.

Exercise 19 consists of three staves in 4/4 time. The top staff has a treble clef and a 4/4 time signature, with a 'y' accent above the first measure. It contains a sequence of eighth notes and quarter notes, some with stems pointing down. The middle staff has a bass clef and a 4/4 time signature, with a 'y' accent above the first measure. It contains quarter notes and eighth notes. The bottom staff has a bass clef and a 4/4 time signature, with a 'y' accent above the first measure. It contains quarter notes and eighth notes.

Упр. 20.

Exercise 20 consists of three staves in 4/4 time. The top staff has a treble clef and a 4/4 time signature, with a 'y' accent above the first measure. It contains a sequence of eighth notes and quarter notes, some with stems pointing down. The middle staff has a bass clef and a 4/4 time signature, with a 'y' accent above the first measure. It contains quarter notes and eighth notes. The bottom staff has a bass clef and a 4/4 time signature, with a 'y' accent above the first measure. It contains quarter notes and eighth notes.

Следующие два упражнения в стиле нью-вэйв.

Упр. 21.

Exercise 21 consists of three staves in 4/4 time. The top staff has a treble clef and a 4/4 time signature, with a 'y' accent above the first measure. It contains a sequence of eighth notes and quarter notes, some with stems pointing down. The middle staff has a bass clef and a 4/4 time signature, with a 'y' accent above the first measure. It contains quarter notes and eighth notes. The bottom staff has a bass clef and a 4/4 time signature, with a 'y' accent above the first measure. It contains quarter notes and eighth notes.

Упр. 22.



Итак, мы рассмотрели некоторые характерные для современной музыки ритмические структуры. Следующий этап ритмического воспитания заключается в самостоятельном сочинении и составлении подобных ритмических примеров, а затем — в их обязательном исполнении.

Автор убежден, что, соблюдая все требования и положения, сопутствующие ритмическим упражнениям, представленным в пособии, желающий может добиться значительного прогресса в ощущении и понимании ритма.

В следующем разделе речь пойдет о вопросах, связанных с исполнительской манерой.

В этой части мы поговорим о традициях, оказывающих влияние на формирование исполнительской манеры вокалистов в поп-музыке.

Большое влияние на формирование манеры звукоизвлечения у джазовых вокалистов оказали африканские традиции народного пения. Рассмотрим эти традиции.

Голос, характерный для африканского пения, напоминает широко и свободно льющийся звуковой поток.

Африканскому пению свойственны многочисленные выкрики, связанные с культовым и ритуальным характером этой музыки, часто эти выкрики напоминают голоса птиц и зверей, а способ извлечения подобных звуков наложил отпечаток на общую манеру звукоизвлечения. Африканскому пению присуще развитое в большом диапазоне фальцетное пение, а фальцету свойственна высокая степень резонирования. Этот фальцет свободно прорезает пространство и может быть услышан очень далеко. Такой фальцетный звук напоминает голоса птиц и звучание духовых инструментов, основанных на принципе передувания. Фальцетная манера звукоизвлечения также наложила отпечаток на общую для всего диапазона голоса манеру звукоизвлечения. Манере африканских певцов свойственна как бы инерция в послезвучии и в атаке звука, но это никогда не приводит к потере ритма, потере времени, а лишь говорит о ритмической пластичности исполнительской манеры. Характерной особенностью африканского пения являются „подъезды” к звукам снизу и сверху.

Африканская музыка — ладовая музыка, а основной лад — пентатоника („до”, „ре”, „фа”, „соль”, „ля”). Уместно напомнить, что пентатоника — один из древнейших ладов, известных на Земле, она

О МАНЕРЕ ИСПОЛНЕНИЯ

широко распространена по всей планете. В частности, на Руси пентатоника известна задолго до татаро-монгольского нашествия. Пентатоника широко применяется как в джазовой, так и в рок-музыке. Пентатоника не имеет полутонов. Возможно, поэтому, столкнувшись в Америке с полутонами в „белой” музыке, у негров возник свой вариант отсутствующих в пентатонике 3-й и 7-й ступеней, так называемые „блю-ноты”. Очень часто, особенно в наше время, „блю-ноты” исполняются как 3-я низкая и 7-я низкая ступени, то есть „ми b” и „си b”. На самом деле их следует исполнять несколько выше, чем „ми b” и „си b”.

При рассмотрении особенностей джаза, рок-музыки, да и всей поп-музыки обратим внимание на такой факт: если записать нотами многие импровизации, в любом из традиционных стилей, мы наверняка обнаружим довольно банальную и маловыразительную мелодию. Этот и другие факты говорят о том, что в нашем жанре важнее не что исполняется (хотя, безусловно, это также очень важно), а как исполняется. В исполнительской манере кроется основная ценность жанра.

Джаз, рок живут лишь в исполнении музыкантов, владеющих спецификой жанровой манеры исполнения. Если за исполнение этой музыки берется музыкант, не владеющий нужной манерой исполнения, получается банальный и маловыразительный, смешной вариант эстрадного толка. С позиции людей, знающих стили, и особенно музыкантов, такое исполнение выглядит по меньшей мере нелепым. Очень часто в таком нелепом положении оказываются многие наши певцы, в том числе и очень известные, когда берутся за исполнение произведений, аранжированных в джазе, роке и т. д. Однако многие из них из-за так называемой „лояльности”, а чаще некомпетентности официальной музыкальной критики даже не подозревают об этом. Такой нелепый исполнительский вариант стал широко распространенным явлением в нашей эстраде и уже оказывает свое „воспитательное” воздействие на слушателей. Будучи преподавателем на эстрадном отделении ГМУ имени Гнесиных, автор этого пособия имел возможность прослушать сотни абитуриентов и многих, желающих получить консультацию уже работающих эстрадных вокалистов. И что же можно отметить: кроме того, что высокоодаренных и подготовленных в жанре поступающих крайне мало (автор считает такое положение нормальным, при существующем культурном уровне нашего общества), характерен низкий общий уровень музыкальной культуры у поступающих. В задачу автора не входит подробный анализ этого явления, но одна из причин — все еще довольно низкий исполнительский уровень наших профессиональных эстрадных певцов. Одна из причин — слабая жанровая подготовка, а отсюда и „нелепость” исполнения, о которой говорилось выше.

Это отступление автор считает необходимым, так как надеется, что прочитавшие его более серьезно отнесутся к стилистической подготовке.

Вернемся к стилистике. Обратим внимание на тот факт, что джаз, рок и т. п. — коллективное действие всего ансамбля исполнителей. От качества и художественности исполнения каждого, будь то инструменталист или певец, зависят качество и художественная ценность исполняемой музыки. Но ансамбль удастся лишь при условии, если тембры инструментов и голоса особым образом сливаются, образуя характерный для каждого музыкального течения и стиля звук.

Традиция инструментальности звучания голоса в джазе культивируется со времени его становления. Первыми корифеями джаза были инструменталисты, но они, взяв в руки духовые инструменты, подражали тембру и манере исполнения голосом. Впоследствии вокалисты, стараясь не выделяться из общего саунда (звука), подражали звучанию духовых инструментов и разным приемам атаки звука, звуковедения, вибрато и т. д.

Если мы послушаем записи Эллы Фитцджеральд, нетрудно убедиться, что у нее несколько изменяются тембр голоса и манера пения в зависимости от участвующих в записи солистов-духовиков (саксофонист или трубоч и т. д.).

До сих пор у певцов нашего жанра одним из престижных моментов является предельно точное слияние по тембру с тембром духового инструмента. В роке тембром голоса подражают звучанию электрогитары с разными эффектами, другим электронным инструментам и эффектам. Подобная инструментальность голоса требует особого звукоизвлечения, о чем подробнее будет сказано ниже.

Мы уже говорили, что то, как исполняется джаз или рок, является главной особенностью этих музыкальных направлений. В арсенале выдающихся певцов этих жанров — масса красок. Часто в зависимости от необходимости они пользуются звуком, по окраске напоминающим народный или академический звук. Подражая инструментам, вокалисты используют такие приемы, как „субтон“ *или „фрулато“ **, но всего этого они добиваются на основе одного универсального способа звукоизвлечения, не требующего большой перестройки аппарата.

Особо надо сказать о вибрато. Вибрато — это прием, при котором звук пульсирующе отклоняется от основного тона (как правило вниз). Скорость пульсации вибрато называется частотой вибрации, а глубина отклонения от основного тона — амплитудой.

Крупное вибрато в конце фраз было принято в джазовом исполнительстве вплоть до бибоба. Впоследствии амплитуда вибрато значительно уменьшается, все чаще исполнители пользуются прямым звуком. Современная стилистика требует очень экономичного и тонкого владения вибрато.

В роке „болезнь“ так называемого „качания“ голоса началась в начале 70-х годов под влиянием группы „Юрай хип“ и др. и быстро стала популярной в роке и в среде эстрадных певцов с плохой опорой дыхания (плохая опора дыхания — у всех непрофессиональных певцов). Петь „качая звук“, значительно легче, да и требования к интонированию понизились из-за большой амплитуды вибрирования. Времена „качания“ голоса давно прошли, и надо помнить, что вибрато — краска голоса, а частота и амплитуда — оттенки этой краски. Современные стили требуют умения длительного удержания звука абсолютно прямым.

* „Субтон“, или „звук с воздухом“. При пении субтоном большая часть воздушного столба остается малоозвученной, и в звучании голоса слышится шипение продуваемого воздуха. Подобного эффекта трудно достичь на большой громкости, так как большая громкость требует интенсивной работы голосовых связок. Более подробно будет сказано ниже.

** „Фрулато“ - в пении так называемый „хрип“. Добиться этого эффекта можно разными способами. Механизм такого звучания довольно сложен и требует особого описания.

Несколько слов о штрихах. Мы уже говорили об инструментальности вокальной манеры в поп-музыке. Соответственно к вокальным партиям подходят все штрихи из арсенала инструменталистов. Более подробно о штрихах можно прочесть в пособии по аранжировке Ю.Саульского*.

Трудно представить джаз или рок без импровизации. Умение импровизировать — одна из отличительных особенностей музыкантов этих жанров. У нас в стране вышло несколько публикаций по основам импровизации, с которыми начинающим вокалистам желательно ознакомиться**. Надо, чтобы вокалисты постоянно совершенствовались в умении импровизировать, это поможет лучше чувствовать музыкальную образность жанра, да и музыку вообще.

Говоря о стилистике, нельзя не сказать о мелизматике, принятой в пении. В современной певческой манере мелизмы используются как мини-импровизации и подчеркивают ту или иную особенность исполнительской манеры и стиля. Нужно помнить, что мелизмы — средство музыкального выражения. Их исполнение должно быть свободным и легким. Нельзя допускать вычурности звучания и „выпячивания” мелизмов. В исполнении больших мастеров мелизмы всегда разнообразны и не мешают основному течению музыкальной мысли.

Итак, мы рассмотрели в сжатом виде основные вопросы исполнительской манеры.

Приступаем к рассмотрению звукоизвлечения.

* Ю.Саульский Аранжировка: Учебно-методическое пособие Москва, „Музыка”, 1977.

** И.Бриль. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано - Москва, „Советский композитор”. 1979.

Е. С. Козлов

ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ

На рис. 3 показана схема контуров голосового аппарата одного из певцов, перерисованная с рентгенограммы. (Взято из публикации Л.Дмитриева „Голосообразование у певцов“.)

Прежде чем приступить к описанию работы над звукоизвлечением, рассмотрим качественные характеристики звука, ставшие **эталонными** в процессе развития джазовой, рок- и всей поп-музыки. Отметим, что одной из основных традиций жанра является стремление к „своему звуку“, то есть каждый вокалист стремится максимально использовать особенности своего голосового аппарата, своего видения звука, манеры звукоизвлечения и звуковедения. Поэтому пение выдающихся вокалистов всегда узнаваемо. Но, несмотря на индивидуальную стилистическую манеру пения, сумму тех или иных приемов и красок, их звук всегда близок к эталонному.

УСТРОЙСТВО АППАРАТА

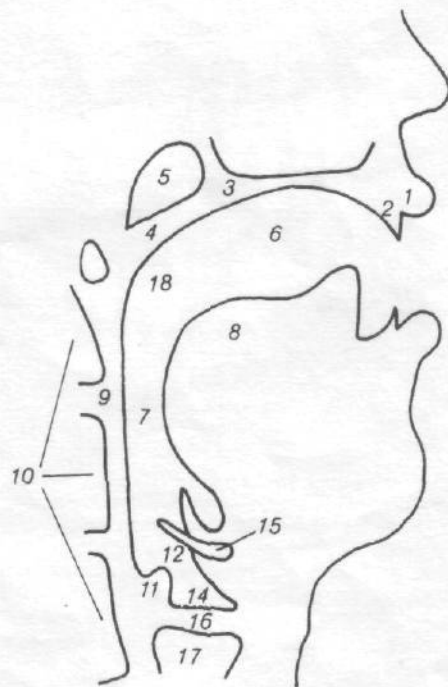


Рисунок из книги „Голосообразование у певцов“ (Л.Б.Дмитриев, Музгиз, 1962)

1 - губы; 2 - зубы; 3 - твердое небо; 4 - мягкое небо; 5 - носоглотка; 6 - полость рта; 7 - полость глотки; 8 - язык; 9 - задняя стенка глотки; 10 - позвонки; 11 - черпаловидные хрящи, одетые мягкими тканями; 12 - вход в гортань; 13 - надгортанник; 14 - надсвязочная полость гортани; 15 - подъязычная кость; 16 - голосовые связки; 17 - трахея; 18 - зев глотки.

Рис. 3.

Эталонному звуку свойственны:

1. **Близость звучания** на протяжении всего диапазона голоса. Иногда звук подчеркнута близок. Близкий звук — это звук, опираемый в вершину твердого неба, такой звук как бы приближен к слушателю. При близ-

ЭТАЛОННЫЙ ЗВУК

ком пении аппарат так акустически устроен, что звук не застревает в глоточно-затылочной части. Близкий звук иногда отождествляют с так называемым „открытым“ звуком. Это совершенно неверно. Открытым звуком пользуются некоторые народные певцы и коллективы, механизм опоры звука при таком пении отличается от рассматриваемого нами эталонного звука.

2. Эталонному звуку свойственна **полетность, он** свободно резонирует в пространстве. Акустическая среда, окружающая певца, является как бы естественным продолжением акустики внутри певческого аппарата. Звук никогда не задерживается внутри аппарата, такой звук льется свободно. При подмешивании в звучание голоса разного рода сипов и хрипов такое смешанное звучание также свободно заполняет, пронизывает акустическое пространство вокруг певца.

3. Несмотря на звонкость и полетность, эталонный звук насыщен низкими грудными частотами, то есть используется предельно **большой диапазон высоких и низких частот.**

4. Как правило, эталонное звучание **близко к разговорной речи**, даже если для пения избраны такие режимы, как субтон, фрулато и другого рода засурдиненные режимы звучания голоса. Причина заключается в том, что звучание разговорной речи акустически наиболее рационально с точки зрения анатомии и физиологии человека, так как выверено самой природой в процессе длительной эволюции человека. Собственно, речь идет о схожести **формы** аппарата при пении эталонным звуком и при разговорной речи. Разница в форме аппарата заключается лишь в том, что при пении увеличивается объем надгортанных полостей аппарата. Анализ речевого звукоизвлечения показывает, что соответственная форма аппарата открывает простейший путь к работе с резонаторами, что наилучшим образом соответствует инструментальности эталонного звука. Такая система звукоизвлечения наиболее контролируется сознанием человека, а значит, позволяет добиваться легкости, беглости и точности интонации, свойственных эталонному звучанию вследствие естественности формы аппарата.

5. Звук, близкий к разговорной речи, позволяет добиваться тончайшей эмоциональности исполнения, а ведь **яркая эмоциональная окрашенность** звука является одной из основных особенностей жанра в целом, и эталонного звука в частности.

6. Выше уже отмечалось, что естественность формы аппарата способствует **беглости и подвижности** эталонного звука. Некоторые импровизационные стили требуют от вокалистов виртуозного владения аппаратом.

7. Эталонный звук **изобилует множеством характерных приемов и красок**: раздувания и затихания звука; часто встречаются резкие изменения окраски звука тембрально; звук то близкий, то глубокий *, то узкий, то широкий **, много переходов от грудного к микстовому и фальцетному звучаниям, иногда **эти** переходы бывают очень резкими; используются разного рода эффекты (сипы, хрипы, раздвоенность звука и т. д.); звук то пустой, то тембрально насыщен. Мы уже говорили об использовании субтона.

* Близкий звук описан выше; глубокий звук - звук внутри аппарата, как бы накрытый небным сводом.

** Узкий и широкий звуки будут рассмотрены дальше.

8. Отмечалось, что эталонному звучанию свойственно хорошо развитое микстовое и фальцетное пение. Ниже мы более подробно ознакомимся с этими режимами работы аппарата. Диапазон такого микстового и фальцетного пения очень большой, а по тембру эти режимы мало отличаются от грудного голоса *. Добавим, что тембральная однородность, похожесть разных тесситурных режимов — престижный момент для певцов в нашем жанре. Работая над звуком, необходимо стремиться к такой однородности звучания.

9. Мы уже отметили инструментальность эталонного звука. В основе звукоизвлечения лежит организованная особым образом в аппарате певца звучащая струя воздуха, так называемый столб. Певческий столб является и причиной возникновения звука, и носителем этого звука, его качественных характеристик. Наличие столба и опоры ** аналогично игре на духовых инструментах. Такая аналогичность позволяет копировать манеру исполнения на духовых инструментах, их тембр, что повлияло на становление эталонного звука. Если столб сравнить со смычком, а голосовые связки со струнами, то голосовой аппарат можно сравнить со струнными инструментами. Резонаторы в этом случае будут выполнять функцию деки инструмента. Старые итальянские мастера пения просили учеников внимательно слушать скрипку и виолончель, добиваясь при этом сходства вокального звучания по тембру, по манере звуковедения и фразировки. Такое копирование актуально и при работе над эталонным звуком.

Итак, мы рассмотрели девять основных характеристик эталонного звука. Здесь уместно отметить, что народный звук тоже близок к речевой манере звукоизвлечения и иногда напоминает эталонный звук, но он довольно однообразен тембрально (с превалированием средних частот в районе 1000 герц) и ограничен по диапазону.

Хочется отметить еще один факт. Очень часто у нас объединяют поп-музыку с массовой эстрадной песней. Эстрадная музыка — это демократичный (упрощенный, доступный для разных возрастных категорий) жанр. Естественность и простота звучания голоса особенно „почитаемы“ в массовой эстрадной песне. Отметим, что любая изощренность и изысканность в звуке, что, в общем, присуще эталонному звучанию в поп-музыке, делают его трудным для подражания основной массе слушателей. Объединяя поп-музыку с эстрадной песней, некоторые „критики“ объявляют иногда ненужным эстетством разного рода изыскания и изощренность в нашем жанре. По отношению к поп-музыке со страниц газет и журналов звучат иногда пожелания отдельных граждан, привыкших к незатейливой эстрадной музыке, представителей „массового слушателя“, суть которых сводится к тезису-пожеланию: „А нельзя ли попроще?“ Сразу скажем: „Нельзя!“ Достижения и эстетические ценности того или иного музыкального жанра нельзя „примерять“ к низкому уровню культуры отдельных слушателей.

* Грудной звук будет рассмотрен дальше.

** Опора будет описана дальше.

ФОРМА АППАРАТА

Сравнение голосового аппарата с духовыми и струнными инструментами позволяет управлять некоторыми процессами, происходящими внутри аппарата по аналогии с вышеуказанными инструментами.

Качество звучания инструмента зависит от его конструкции, формы, качества материала, из которого он сделан, а также от умения музыканта играть на нем.

В природе нет двух абсолютно одинаковых голосовых аппаратов. Это связано с индивидуальными особенностями каждого человека. В вокальной педагогике существует понятие формы аппарата. Под формой аппарата надо понимать расположение и форму отдельных частей аппарата относительно друг друга (положение и форма гортани, форма глотки, мягкого неба, языка и т. д.), приводящих, при наличии правильного дыхания, к нужному звучанию. Ниже речь пойдет о форме аппарата, приводящей (по мнению автора) к эталонному звучанию в поп-музыке. Форма аппарата — гибкое понятие, учитывающее индивидуальные особенности каждого вокального аппарата, то есть природные данные. Несмотря на природную индивидуальность тембра каждого человека, на тембр голоса в значительной мере можно влиять. Для этого надо владеть процессом резонирования. Смешивая звучание головного и грудного резонаторов в определенных пропорциях, можно подобрать оптимальный вариант тембра для каждого вокалиста. Задача каждого вокалиста запомнить и закрепить приводящую к оптимальному звучанию форму аппарата. Однако такая индивидуальность в работе с формой аппарата должна рассматриваться в контексте закрепления эталонной формы, приводящей к эталонному звучанию.

Голосовой аппарат имеет два резонатора: грудной и головной. К грудному резонатору относятся подсвязочные полости голосового аппарата; полости легочных сумок, бронхов, трахеи и подсвязочная часть гортани. К грудному резонатору относятся также костный и мышечный каркас грудной клетки. Большое значение имеет грудинная кость*.

К головному резонатору относятся: надсвязочные полости голосового аппарата; надсвязочная часть гортани, глотка, полость рта и другие полости, расположенные в черепной коробке (см. рис. 4).

Во время пения звуковые колебания от голосовых связок распространяются вверх, в надсвязочные полости, и вниз, в подсвязочные полости, усиливаются в головном и грудном резонаторах. Непросто добиться полноценной работы резонаторов, этому надо долго и упорно учиться. Полноценного звучания голоса можно добиться, научившись управлять формой аппарата, опорой звука и опорой дыхания. Владея перечисленными процессами, певец и добивается того самого звукового столба, о котором говорилось выше. Вопросы, связанные с воспитанием формы аппарата, опоры звука и дыхания, общие для всей вокальной педагогики, и входят в понятие „постановка голоса“.

Автор предлагает вариант постановки голоса в манере рассмотренного нами эталонного звука.

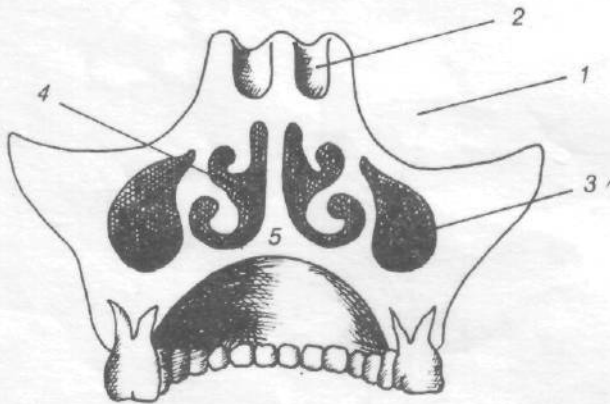


Рис. 4.

Разрез черепа. Вид сзади:

(Рисунок из книги „Техника постановки голоса“ А.Вербова. М., Госмузиздат, 1961, с. 17.)

1 - глазница; 2 - лобные пазухи; 3 - верхнечелюстная (гайморова) полость; 4 - носовая полость,* 5 - носовая перегородка.

* Грудинная кость имеет много полостей и расположена близко к трахее и бронхам.

Начнем с положения гортани. О высоком и низком положениях гортани ведется давний спор в вокальной педагогике. Не вдаваясь в суть полемики, скажем, что опускание и поднятие гортани связаны с типом голоса и индивидуальным строением аппаратов певцов. Автор считает допустимым некоторое занижение положения гортани у певцов и певиц с низкими голосами и завышение у певцов и певиц с высокими голосами. Некоторое завышение положения гортани применяется при пении верхних нот, но об этом более подробно будет сказано ниже.

Мы уже говорили о стремлении к тембральной однородности независимо от тесситуры, то есть при пении даже предельно низких и высоких нот певцы стремятся сохранить максимально обертоновый ряд, не допустить тембрального обеднения голоса. Это возможно лишь при сохранении общей формы аппарата на протяжении всего диапазона голоса, то есть фиксированности формы аппарата, а следовательно, и фиксированности положения гортани. Удерживая гортань в нужном положении, нельзя допускать зажатости, напряженности мышц, обеспечивающих такое удержание. Положение гортани должно быть гибким и в то же время уравновешенным. Добиться этого нелегко, требуются внимательность и большое трудолюбие.

Необходимо подчеркнуть фиксированность положения гортани и общей формы аппарата для всех гласных звуков. Такое сходство, одинаковость входят в само понятие „форма голосового аппарата“.

К форме аппарата относится также величина образующейся во время пения между связками голосовой щели. На рисунке 5 показаны голосовые связки, их устройство и положение в гортани. На рисунке 6 схематично изображена разная степень разведенности голосовых связок.

Замечено, что от величины голосовой щели зависит качество СТОЛБА. Узкая голосовая щель препятствует возникновению полноценного столба по тембру, проникновению грудных частот в верхние резонаторные полости, делает звук малоподвижным в красочном оформлении.

На рисунке 7 схематично показано распространение звуковых волн в гортани при разной степени раскрытости голосовых связок. Пунктиром отмечено распространение звуковых волн от голосовых связок, а сплошными линиями изображены отраженные в грудном резонаторе звуковые волны.

Из вышесказанного следует, что необходимо стремиться к большой голосовой щели.

Далее поговорим о форме глотки. Замечено, что объем глотки при качественном пении увеличен. Расширение глотки приводит к увеличению верхних резонаторных полостей, что придает звуку характерную гудящую окраску, делает его более объемным, насыщенным. С расширением нижней части глотки связано так называемое прикрытие голоса, особенно важное при пении переходных и верхних нот диапазона.

От формы зева глотки во многом зависит близость и ясность звучания голоса. Форма зева глотки зависит от формы мягкого неба и положения корня языка, его формы. Форма зева не должна приводить к запрокинутости звука.

На рисунке 8 (а) — форма зева, приводящая к запрокинутому, затылочному звучанию голоса. На рисунке 8 (б) изображена форма зева, приводящая к близкому звучанию.

Необходимо отметить, что главная причина за-

РАБОТА НАД ФОРМОЙ АППАРАТА

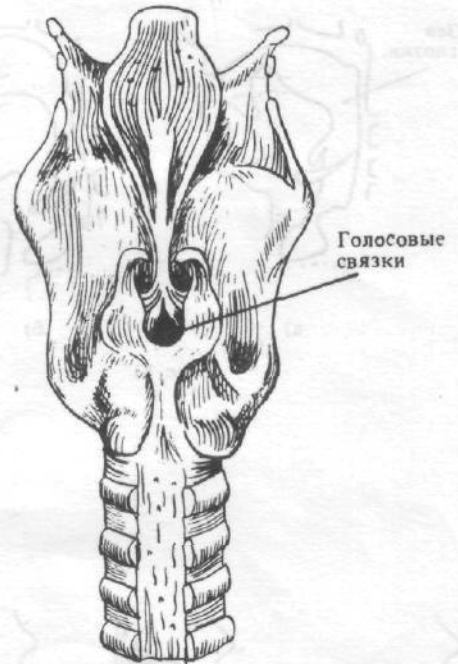


Рис. 5.

Общий вид гортани.

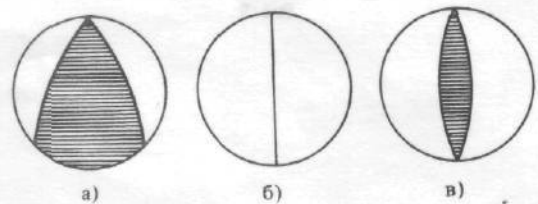
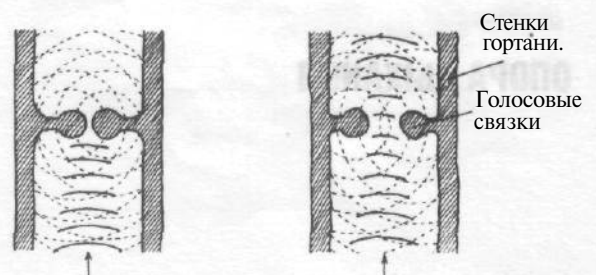


Рис. 6.

а) открытая голосовая щель; б) голосовые связки сомкнуты; в) голосовая щель во время пения.



Направление движения воздуха.

Рис. 7.

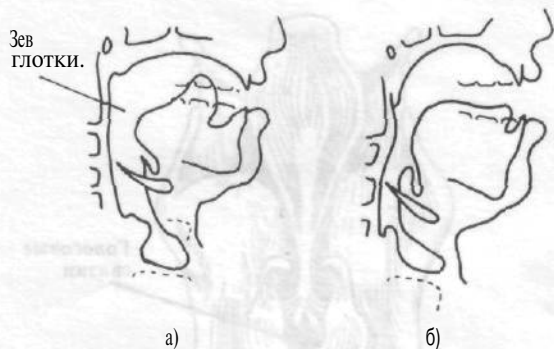


Рис. 8.



Рис. 9.

прокинутого затылочного звучания — опускание гортани ниже, чем того требует конкретный голосовой аппарат.

Несколько слов о положении языка. Частично о работе языка нам уже известно — за счет языка формируется глотка в нижней части и зев глотки. Во рту язык должен занимать как можно меньше места, при этом полость рта должна напоминать форму рупора. Такая рупорность формы рта способствует усилению звучания. Правильная форма языка не должна приводить к напряженности, зажатости самого языка.

О форме мягкого неба. На рисунке 8 (а) показана неправильная форма мягкого неба, на рисунке 8 (б) — правильная. Форма мягкого неба должна способствовать выведению столба вперед на твердое небо, так называемому приближению звука. Мягкое небо имеет небную занавеску, отделяющую носоглотку от полости рта. На рисунке 9 изображена работа небной занавески.

При пении гласных звуков необходимо следить, чтобы вход в носоглотку был закрыт. Пение гласных звуков с приоткрытым входом в носоглотку сопровождается характерным носовым призвуком, которого следует тщательно избегать. Недостаток звучания, связанный с носовым призвуком, широко распространен в нашем жанре, и основная причина тому — неумение владеть небной занавеской. Трудность владения вокальным аппаратом вообще и небной занавеской в частности объясняется малым количеством нервных окончаний (рецепторов) в тканях аппарата, в этом причина очень слабой ощущаемости того или иного органа, в частности небной занавески. Очень часто из-за такой неощущаемости многие начинающие певцы, закрывая вход в носоглотку небной занавеской, получают совершенно противоположный эффект, то есть небная занавеска все равно открывает вход в носоглотку. Самый простой способ запомнить ощущения, связанные с правильной работой небной занавески, — это прибегнуть к помощи зеркала и подсветки. Нужно открыть рот и подсветить полость рта таким образом, чтобы в зеркале была видна небная занавеска. Зрительно контролируя ее работу, необходимо запомнить ощущения, связанные с этой работой. Упражнения с небной занавеской с зрительным контролем нужно проводить без звука и со звуком, пропевая по очереди все гласные. Контроль за отсутствием носового призвука в пении должен быть постоянным на протяжении всего процесса постановки голоса.

ОПОРА ДЫХАНИЯ

Итак, мы уже говорили, что соблюдение формы аппарата необходимо для получения особого певческого столба. Причиной возникновения такого столба, его протяженности и полноценности является особым образом организованное певческое дыхание. Организация певческого дыхания, приводящая к возникновению полноценного столба, называется **ОПОРОЙ ДЫХАНИЯ**.

Суть опоры дыхания заключается в следующем:

1. Опора дыхания препятствует быстрому вытеканию воздуха при певческом выдохе.
2. Опора дыхания способствует равномерности воздушного давления, ровности звучания голоса.
3. Режим работы пс опоре дыхания избирателен

и связан с выбором нужного режима звучания (грудной звук или микстовый, субтон и т. д.).

Вследствие мышечной работы по удержанию воздуха в полостях аппарата (в догортанных полостях) образуется область повышенного воздушного давления. Ощущение опоры дыхания, есть сумма ощущений от повышенного воздушного давления в догортанных областях плюс мышечные ощущения, приводящие к опоре дыхания. Ощущение опоры дыхания — важнейший момент в контроле за работой голосового аппарата. Искусство пения — это искусство дыхания, говорили старые итальянские мастера. Подобная оценка роли дыхания в пении особенно актуальна в рассматриваемом нами звуке, ввиду особой его инструментальности.

Приступим к описанию мышечной работы, связанной с опорой дыхания.

Правильность опоры дыхания зависит от правильности дыхания. Дыхание состоит из двух фаз: фазы заполнения легких воздухом, то есть вдоха и фазы выдоха. Правильность вдоха зависит от равномерности заполнения легочных сумок, что, в свою очередь, зависит от правильной работы мышц грудной клетки, брюшных мышц и диафрагмы. При вдохе не следует приподнимать плечи (т. н. ключичное дыхание), так как это приводит к неравномерности заполнения легочных сумок в верхней части и приподнимает, отрывает грудную клетку от плотного соприкосновения с брюшной полостью, что мешает полноценной работе диафрагмы в фазе выдоха. Приподнимание плеч при вдохе мешает свободному расширению грудной клетки в нижней ее части, что препятствует полноценному заполнению нижней части легочных сумок, наибольшей по объему. Ребра передней нижней части грудной клетки не закреплены жестко, что предусмотрено самой природой для возможности расширения этой части грудной клетки при дыхании. Расширение и увеличение объема нижней части грудной клетки — важнейший момент в мышечной работе по опоре дыхания и звука, о чем будет сказано ниже.

Начинающему певцу следует научиться значительному расширению и удержанию при выдохе такого расширенного состояния нижней части грудной клетки.

Правильный вдох не требует чрезмерного расширения нижней части грудной клетки, но упражнения по такому расширению, и особенно удержанию расширенности, способствуют укреплению мышц, участвующих в этой работе.

Сразу скажем, что из существующих типов дыхания в нашем жанре отдается предпочтение диафрагмальному, или так называемому абдоминальному дыханию.

Диафрагмальное дыхание — это такое дыхание, при котором всасывание и выталкивание воздуха происходит за счет работы диафрагмы (наподобие поршня в насосе). Межреберные мышцы при этом фиксированно удерживают грудную клетку в несколько расширенном состоянии*.

Опишем упражнения, которые должен проделывать начинающий вокалист для выработки диафрагмального дыхания. Занятия дыханием надо начинать без звука.

* Более подробно; Авербов. „Техника постановки голоса“. М., Госмузиздат, 1961.

1. ВДОХ (упражнения нужно проводить стоя, с хорошей и правильной осанкой). Без вдоха приведите грудную клетку в высокое положение, широко разведите ее в нижней части, это приведет диафрагму в растянутое состояние и увеличит объем грудной клетки.

Зафиксировав грудную клетку в таком положении, медленно вдыхайте одной диафрагмой (по аналогии с поршнем насоса опускайте ее вниз). При этом форма грудной клетки должна оставаться неизменной. Следите, чтобы верхняя подложечная часть живота не западала внутрь (то же — при выдохе).

Следует избегать излишне полного выдыхания. Помните, что излишне полный вдох неразрывно связан с необходимостью усиления работы по опоре дыхания, а это неизбежно вызовет ненужную напряженность, затрудняющую пение. Полезно дыхательные упражнения проводить на незначительном по объему воздуха вдохе. Работая над дыханием со звуком, следите за сохранением формы аппарата при вдохе. Она должна быть такой же, как при выдохе, то есть при звучании. Лишь вход в гортань должен быть раскрыт шире. Подстраивание, выстраивание аппарата после вдоха усложняет общий контроль за формой аппарата, приводит к неоднородности звучания.

2. ВЫДОХ. Выдыхание производите осторожным, легким подтягиванием вверх нижней части брюшного пресса так, чтобы диафрагма выталкивала воздух из грудной клетки, наподобие поршня в насосе или шприце (рис. 10). При этом следите, чтобы форма грудной клетки оставалась зафиксированной, расширенной в нижней части.

Растяните процесс выдоха как можно дольше. Подставьте под струю воздуха ладонь близко к губам. Следите за тем, чтобы давление на ладонь было равномерным по силе от начала до конца выдоха, без рывков и колебаний. То же повторите со звуком. При работе над дыханием следите за тем, чтобы мышцы живота и грудной клетки не перенапрягались. Перенапряженность опоры дыхания приводит к тяжелому, зажатому звуку. Дыхание должно быть пластичным и гибким.

Зауженность выхода из гортани надгортанником, по мнению автора, неотъемлемая часть понятия ПЕВЧЕСКОЕ ДЫХАНИЕ.

ЗАУЖИВАНИЕ ВЫХОДА ИЗ ГОРТАНИ И ОПОРА ДЫХАНИЯ

В этой главе мы рассмотрим универсальный фактор, без которого невозможны ни опора дыхания, ни опора звука, ни профессиональное пение вообще. Речь идет о зауживании входа в гортань при помощи надгортанника (см. рис. 3). Если иметь в виду направление движения воздуха при певческом выдохе, то правильнее сказать не вход, а выход из гортани.

Долгое время считалось, что сдерживание (удержание) струи воздуха в аппарате при пении достигается за счет зауживания голосовой щели, а уравнивание подсвязочного давления, которое при этом возникает и действует на голосовые связки утомляюще, происходит за счет повышения звукового давления в надсвязочных полостях. Считалось, что для этого следует накрыть (прикрыть) небом звуковой поток из глотки. В этом случае образуется отраженный, встречный поток звукового давления, который якобы уравнивает подсвязочное давление. Это явление назы-

вается импеданс.

Рассмотрим правильный механизм опоры дыхания.

В предыдущей главе мы рассмотрели правильное дыхание. При таком дыхании расширенная и зафиксированная в таком положении грудная клетка напоминает стенки насоса, а диафрагма — поршень такого насоса (рис. 10).

Часть нагрузки по сдерживанию воздушного потока выполняют голосовые связки сами по себе (они зауживают проход для воздушного потока до размера голосовой щели), и при вибрации связок образуется некое встречное воздушному потоку звуковое давление, что тоже препятствует вытеканию воздуха. В процессе такого противодействия со стороны связок образуется подсвязочное давление, чем уже голосовая щель, тем больше такое давление. Уравновесить подсвязочное давление, то есть довести его до безболезненного для связок уровня можно, создав соответствующее надсвязочное давление. Такое давление создается за счет зауживания выхода из гортани надгортанником.

Образующаяся за счет такого зауживания щель сдерживает воздушный поток, что при пении приводит к созданию в надсвязочной полости гортани области повышенного давления.

Заужение надгортанником выхода из гортани и есть фактор препятствующий вытеканию воздуха, приводящий к задержанию потока воздуха, тем самым способствующий созданию в доглоточных полостях повышенного воздушного давления. Чем уже вход в гортань, тем больше такое давление. Увеличение такого давления воздуха — важнейший компонент опоры дыхания. При помощи ощущений от вышеописанного давления на стенки аппарата вокалисты и контролируют нужный уровень опоры дыхания. Ощущение давления воздуха в доглоточной части аппарата, плюс ощущение звукового давления и есть ощущение столба в этой части аппарата.

Итак, кратко опишем, что же нужно для правильной организации опоры дыхания:

1. Фиксированная форма грудной клетки (описано выше).

2. Диафрагма должна работать ровно, без рывков, наподобие поршня в насосе, а мышцы брюшного пресса должны этому способствовать.

3. Для сдерживания вытекания воздуха необходима зауженность выхода из гортани, что приводит к созданию в доглоточных полостях области повышенного воздушного давления.

Нужно отметить, что благодаря доглоточному давлению в полость глотки через зауженный выход из гортани прорывается довольно мощная струя воздуха. Создание этой струи — важнейший момент для осуществления опоры звука. Опирает звук необходимо, так как только в этом случае мы можем добиться нужного качества звучания и стабильно контролировать это качество. Но без опоры дыхания невозможна опора звука. Эти два процесса родственны и служат созданию полноценного звучащего столба.

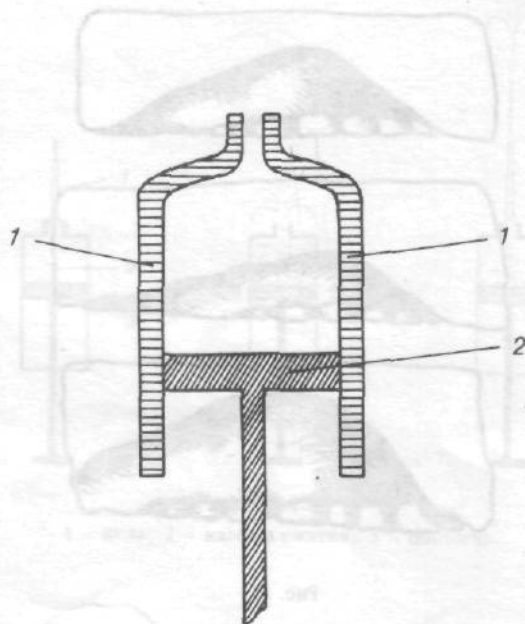


Рис. 10.

Схема.

1 - стенки насоса; 2 - поршень.

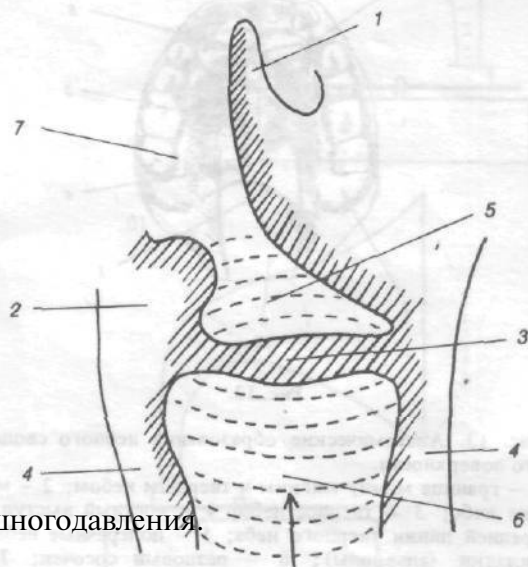


Рис. 11.

Схема.

1 - надгортанник; 2 - черпаловидные хрящи; 3 - голосовые связки; 4 - стенки гортани; 5 - надсвязочная часть гортани; 6 - подсвязочная часть гортани; 7 - нижняя часть глотки.

Можно сказать, что опора звука — это направленная распространенность звучания в аппарате. Чем большей полноценнее распространенность звучания в

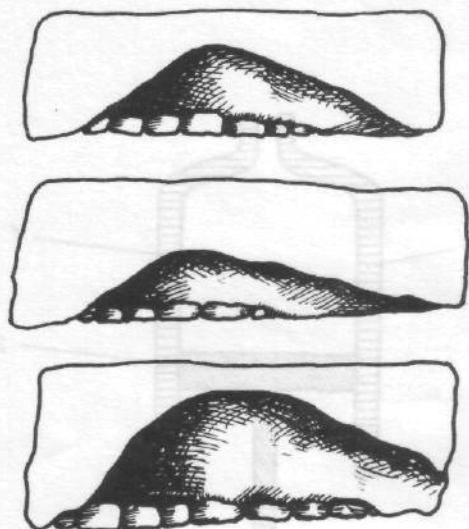


Рис. 12.

Рис. 12. Распилы моделей верхней челюсти по средней линии. Различные формы небного свода в продольном направлении. (Взято из сборника „Вопросы вокальной педагогики“, выпуск 5- Москва, „Музыка“, 1976, с. 217.)

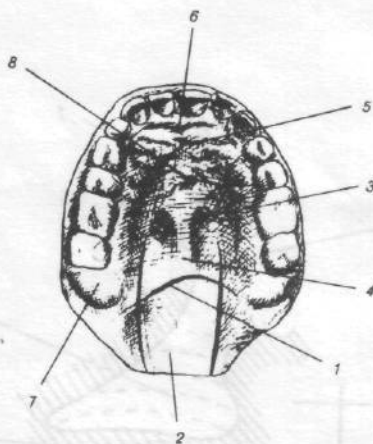


Рис. 13.

Рис. 13. Анатомические образования небного свода и его поверхности.

1 - граница между мягким и твердым небом; 2 - мягкое небо; 3 - твердое небо; 4 - костный выступ по средней линии твердого неба; 5 - поперечные небные складки (альвиолы); 6 - резцовый сосочек; 7 - верхнечелюстные бугры; 8 - точка опоры или центр опоры на небо.

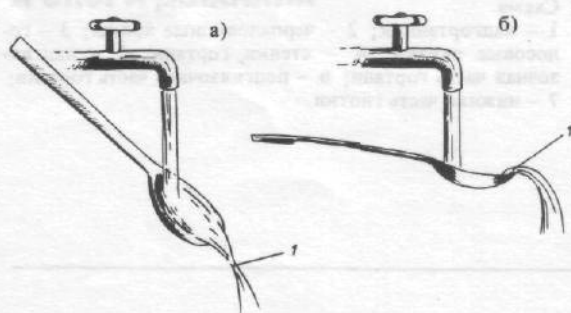


Рис. 14.

1 - точка пересечения струи воды.

аппарате, тем качественнее столб, тем полноценнее и качественнее звучание голоса. При правильной организации опоры звука весь объем легких, бронхи, трахея, гортань и надгортанные полости вплоть до выхода из ротового отверстия заполнены как бы однородной плотной массой звука. Этот звуковой столб может быть разным по степени звукового давления на стенки аппарата в зависимости от необходимости, но это звуковое давление должно быть равномерным вплоть до твердого неба. И лишь в вершине неба, в точке соответствующей кончику носа, это давление будет несколько большим вследствие резонанса (более подробно ниже). Добиться такого столба — вот цель постановки голоса. Звучание в донесной части аппарата независимо от гласного звука („а“, „о“ или „и“) должно напоминать гул, как бы слегка окрашенный в тот или иной гласный звук. Такой гудящий столб воздуха — следствие правильно организованного „звучающего“ дыхания. Маэстро Барра, один из выдающихся мастеров итальянской школы пения, любил пользоваться таким сравнением: „Дыхание должно гудеть в тебе, как гудит пламя при хорошей тяге“. ярко выраженный гудящий грудной обертоном хорошо слышен в звуке выдающихся мастеров нашего жанра. Грудной обертоном связан с работой грудного резонатора. Вторая важная часть единой опоры звука — опора звука на твердое небо. Близость и яркость звука достигается путем выведения и собирания полноценного гудящего столба в вершину твердого неба. В полости рта происходят два процесса:

1) усиление звука благодаря рупорной форме полости рта (чем шире раскрыт рот, тем сильнее и ярче звук);

2) примыкание к небной кости полостей-резонаторов (см. рис. 4) придает звуку конкретность, четкость и ясность, как бы проявляет его.

Контроль за опорой звука на небо происходит за счет возникающих на твердом небе резонансных ощущений, вызванных звуковым давлением протекающего по небу столба. Резонансные ощущения на твердом небе наиболее значительны из-за куполообразной формы вершины твердого неба. Вследствие такой куполообразности в вершине твердого неба происходит пересечение и наложение звуковых волн, то есть РЕЗОНАНС. (Резонанс — это увеличение амплитуды колебания звуковой волны вследствие пересечения и сложения звуковых волн. Такое увеличение приводит к усилению звука.)

Собиранию звукового столба в вершине небного свода способствует сама форма небного свода, напоминающая ковшик с максимальным углублением ближе к передним зубам (рис. 13) *.

Форма аппарата должна способствовать собиранию звуковой струи, наподобие струи воды в ложке (см. рис. 14).

Надо сказать, что небный свод значительно глубже ложки и имеет такую форму, что пересечение звуковой струи происходит под поперечными небными складками (см. рис. 13. 8 ~ точка опоры). При правильной организации опоры звука во время пересечения звуко-

* Автор рекомендует прочесть статью С.Л.Ямштекина „Влияние небного свода на профессиональное певческое голосообразование“ в сборнике „Вопросы вокальной педагогики“, выпуск 5. Москва, „Музыка“, 1976.

вой струи в месте ее собирания возникают наибольшие резонансные ощущения. Место собирания звука автор называет центром опоры на твердое небо.

Напомним, что собиранию звука в центр опоры на небо способствует форма мягкого неба. Она напоминает форму основания ложки (см. рис. 14).

Мы говорим — собирание звуковой струи. Но как создать такую струю?

Такая струя возникает вследствие **ЗАУЖИВАНИЯ ВЫХОДА ИЗ ГОРТАНИ НАДГОРТАННИКОМ**.

Рассмотрим этот процесс.

Мы уже говорили, что принцип дыхания аналогичен принципу работы насоса. Аналогия заключается еще и в том, что зауженный вход из камеры сжатия в насосе аналогичен зауженности выхода из гортани.

Возьмем шприц. Если мы будем выдавливать воду или подкрашенный газ из шприца без иглы, то получим небольшой фонтанчик (рис. 15 б). Если же мы вставим в шприц иглу и будем давить на поршень с силой, равной той, с которой происходило надавливание в первом случае, то получим струю воды значительно большей протяженности (рис. 15 в). Надев на шприц иглу, мы заузим отверстие выхода. При этом давление воды (или газа) пришлось на меньшую площадь сечения отверстия выхода, и давление воды в отверстии увеличилось. Чем уже отверстие, тем больше давление на единицу площади сечения отверстия. Вследствие такого увеличения давления увеличивается мощность струи жидкости или газа.

В случае с пением, при зауживании выхода из гортани, возникает струя воздуха, достигающая небного свода и омывающая его наподобие струи воды в ложке (см. рис. 14).

Но ведь это струя воздуха, а нам нужна струя звука, скажет кто-то. Да, но это звучащая струя воздуха. Ведь звук — это доходящие до нас колебания давления воздуха, вызванные источником звука.

На рис. 16 а изображена схема устройства первого звукозаписывающего аппарата. Певец пел в раструб специальной трубы. Другой конец трубы постепенно зауживался. Выход из трубы закрывала эластичная мембрана с прикрепленной к ней иглой. Вследствие зауживания трубы звуковые волны в ней собирались и накладывались. Возникало повышенное звуковое давление, которое заставляло вибрировать мембрану в такт звуковым колебаниям. Игла, прикрепленная к пластине мембраны, оставляла след на вращающейся с определенной скоростью восковой пластине. След от иглы заливали пластмассой и получали пластинки, прародичи современных пластинок. Для воспроизведения звука на пластинку, вращающуюся с такой же скоростью, как при записи, ставили иглу аналогичной трубы. Игла, очерчивая неровности звуковой дорожки, заставляла вибрировать мембрану. Колебания мембраны вызывали колебания воздуха в трубке с частотой, равной колебаниям звука при записи звуковых волн. Колебания воздуха приводили к возникновению звука. Этот звук усиливался за счет рупорной формы трубы (рис. 16 б).

Мы описали принцип работы граммофона. Принцип зауживания трубки для создания повышенного звукового давления применяется и в рупоре.

Надсвязочная часть гортани напоминает часть рупора, собирающую звуковое давление. Раструб образуют черпаловидные хрящи и надгортанник (рис. 18).

Из вышесказанного следует, что зауживание выхода из гортани приводит к возникновению мощной зву-

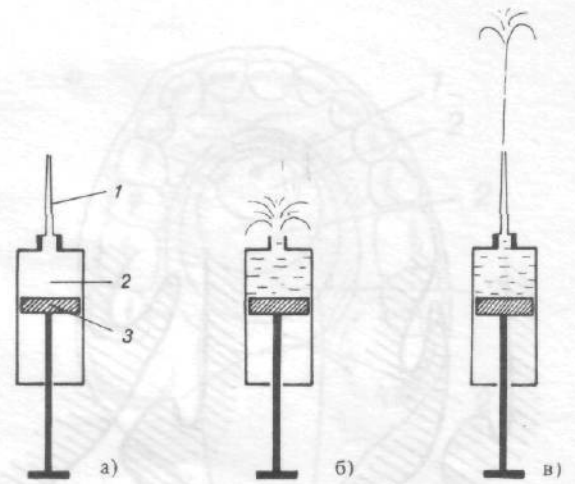


Рис. 15.

1 - игла; 2 - камера сжатия; 3 - поршень.

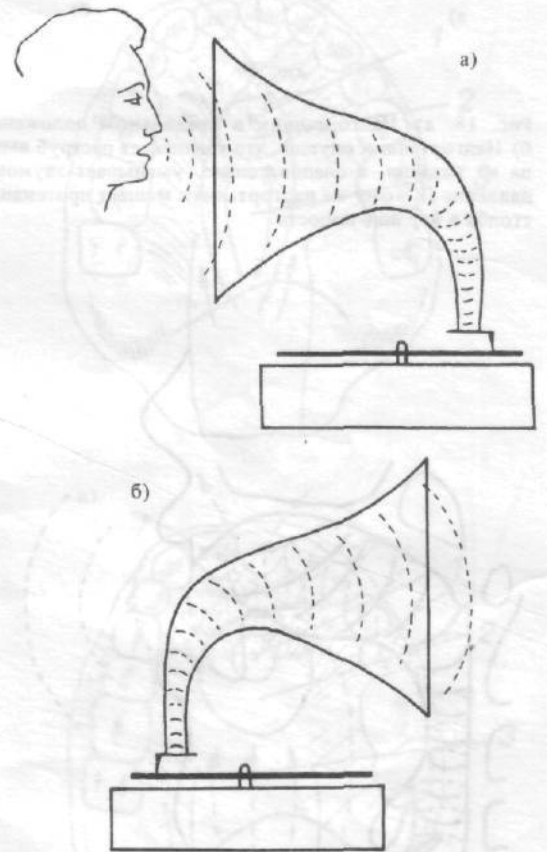


Рис. 16.

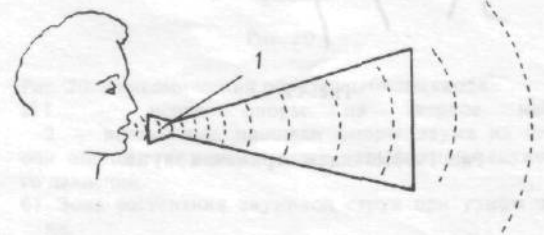


Рис. 17.

Рис. 17. 1 - камера, где вследствие зауживания увеличивается звуковое давление.

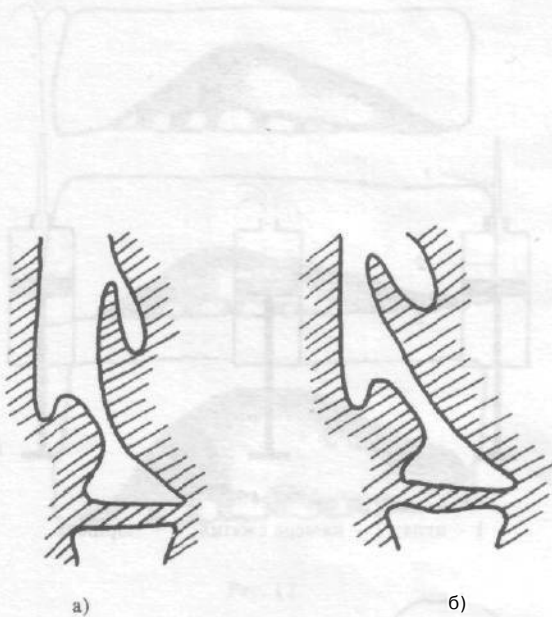


Рис. 18.

Рис. 18. а) Надгортанник в правильном положении. б) Надгортанник опущен, что уменьшает раструб выхода из гортани, а следовательно, уменьшает звуковое давление. К тому же надгортанник мешает протеканию столба в верхние полости.

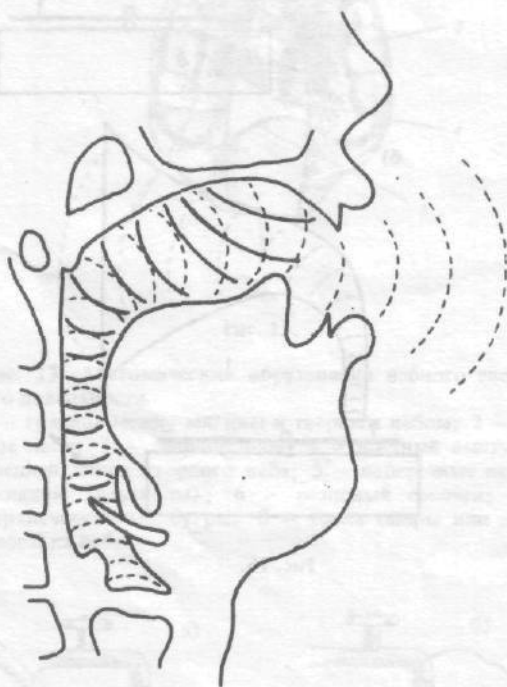


Рис. 19.

Рис. 19. Механизм отражения звука.

чащей струи воздуха (столба), необходимой для опоры звука, то есть для возможности влиять на тембр голоса.

Работа с головным резонатором имеет главенствующее значение. Как правило, опытный певец никогда „не тянет грудь вверх“. Для сохранения грудного обертона достаточно сохранить „раскрытость аппарата в грудь“, то есть достаточный объем глотки и достаточную голосовую щель. Если организовать полноценный столб и собрать его под куполом в вершине небного свода, звук сам отразится в груди. Вследствие собирания звукового потока и возникающего при этом отраженного встречного потока звуковых волн возникает ощущение акустического сопротивления в надгортанных полостях.

Сплошными линиями изображены отраженные от неба волны.

Такое отражение способствует улучшению тембра голоса и приводит к ощущению плотности звукового столба в этой части аппарата.

Ощущения плотности звукового давления в доглоточных и надгортанных полостях должны уравниваться и приводить к ощущению цельного столба. Это одна из основных задач опоры звука.

Качественное пение требует от певца свободного владения акустической ситуацией внутри аппарата независимо от динамики звука, избранного режима звучания или от того или иного приема в звукоизвлечении.

Усиление звука вызывается повышением общего доглоточного давления (при помощи зауживания выхода из гортани) и прорывом такой усиленной струи в надгортанные полости. Усиление звукового давления столба требует повышенного внимания к опоре звука на твердое небо в связи с необходимостью управлять звуковым давлением в частях аппарата. Однако организация опоры звука при громком звучании не требует особых усилий, она быстро достижима, так как хорошо ощущаема. Многие певцы не умеют петь тихо из-за недостатков в опоре голоса. Ведь при тихом пении звуковое давление минимальное, а в связи с этим и слабая ощущаемость столба. Без хорошей организации опоры дыхания и звука качественно петь тихо очень сложно, что является существенным недостатком. Впрочем, таким же недостатком является неумение петь громко.

Говоря об опоре звука в куполообразный свод твердого неба, мы говорим о центре опоры на небо. При пении центр опоры звука на небо ощущается как область самого высокого резонирующего, вибрирующего звукового давления, это то место, куда мы направляем, собираем звук. Устройство небного свода таково, что при правильной организации звукового столба звук, пройдя по небу и деснам, собирается, упирается в переднюю часть небного свода под поперечные небные складки и отражается под куполом твердого неба.

Можно искусственно регулировать площадь опоры звука в купол твердого неба, изменяя форму мягкого неба, ширину глотки (то есть ее форму) и зауженность выхода из гортани. Чем больше площадь опоры на твердом небе, тем шире звук, а чем меньше площадь опоры, тем уже звук. В пении пользуются как узким, так и широким звуком, в зависимости от выбора краски.

Узкий звук — это звук, возникающий вследствие следующих моментов:

1. Выход из гортани очень заужен. В результате получается мощная и узкая струя звука. Такая мощная

струя звука не растекается по всему ковшу небного свода, а проходит лишь в центре его. Площадь опоры звука на небо, то есть площадь повышенного звукового давления, минимальна. Центр опоры ощущается почти как точка и значительно доминирует по силе резонансных ощущений (см. рис. 20 а).

2. Форма глотки при узком звуке достаточно узка, но не мешает свободному проникновению звучащей струи на твердое небо. Чем шире глотка, тем больше ее объем, тем больше возможности для озвучивания столба низкими частотами, так как низкие частоты обладают длиной волны значительно большей, чем высокие (чем ниже звук, тем больше длина волны, и наоборот). Чем больше длина волны, тем легче гасятся такие звуковые волны на мягких тканях языка в глотке. Узкий зев глотки мешает полноценному проникновению в глотку отраженного резонанса.

3. Цель пения узким звуком — большая его прорезаемость, полетность звучания. Форма мягкого неба должна способствовать нерастеканию звуковой струи по чаше небного свода (см. рис. 21 а).

Надо сказать, что независимо от узости или ширины звука ткани мягкого неба должны быть растянутыми, так как мягкие ткани поглощают звук и особенно низкие частоты.

Широкий звук:

1. При широком звуке зауженность выхода из гортани несколько больше, чем при узком звуке. Струя звука растекается по всей чаше небного свода. Площадь опоры значительно увеличивается (в зависимости от необходимости). Центр опоры звука ощущается слабее, чем при узком звуке, а иногда сливается по ощущению со всей площадью опоры на небо. Чем уже и ярче по ощущениям центр опоры, тем полетнее звук, и наоборот, чем шире и слабее по ощущению центр опоры, тем матовее, приглушеннее звук. Чем больше площадь опоры на небо, то есть чем больше площадь активного резонирования в небном своде, тем богаче тембр.

2. Широкий звук требует большого объема глотки, что увеличивает общий объем надгортанных полостей и делает звук насыщенным и объемным (см. рис. 20 в).

3. Форма мягкого неба и всего зева должна способствовать растеканию звуковой струи по стенкам чаши небного свода и проникновению в глотку, отраженных от неба звуковых волн (см. рис. 21 б).

Более подробно нужно сказать о расширении объема глотки. При зауживании выхода из гортани низкие частоты от грудного резонатора не отсекаются, а уплотняются в струе воздуха, то есть возникает активно вибрирующая плотная струя звука, насыщенная самыми разными звуковыми частотами. Но для проявления резонанса грудных частот нужен объем. Для этого надо увеличивать объем глотки. Вообще в надгортанных полостях происходит сложная система резонанса. Звук отражается от небного свода в глубь глотки, там он сталкивается с отражениями от стенок глотки и встречным потоком столба. Если объем глотки достаточен, плотность звучания в доглоточных полостях и надгортанных полостях уравнивается, возникает ощущение цельности звукового столба.

Но практически научиться правильно разводить, увеличивать объем глотки нелегко.

Расширение формы глотки, увеличение ее объема ассоциируется у нас с зеванием. Но при зевании опускается гортань. Если при пении оставить такую заниженность гортани, увеличится расстояние от выхода

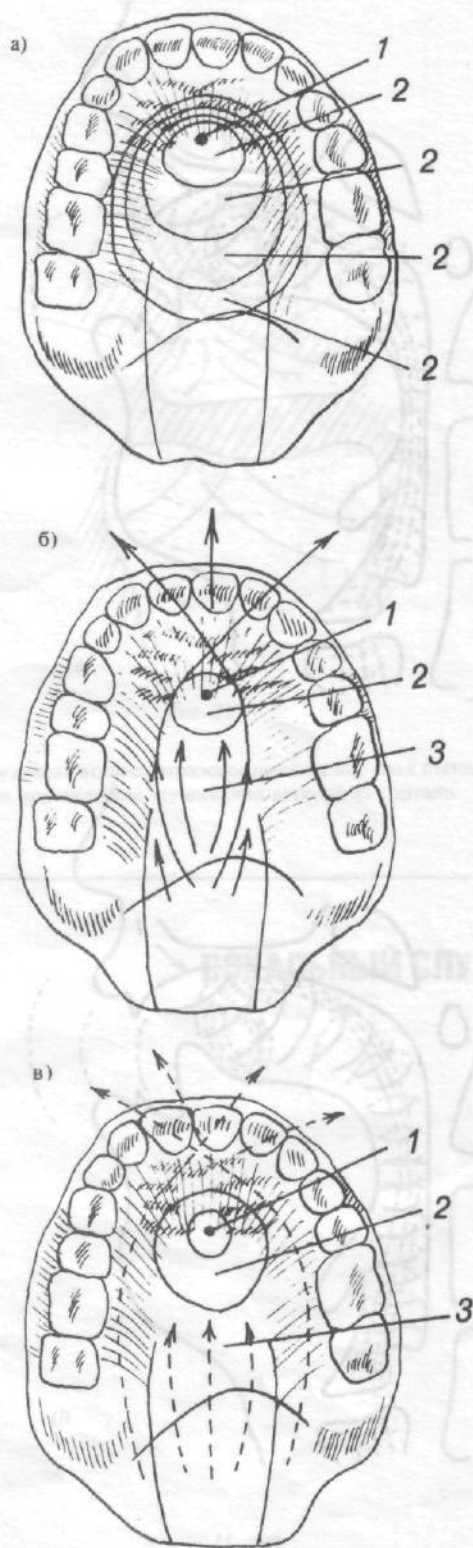


Рис. 20.

Рис. 20. Анатомический образец небного свода.

а) 1 - центр опоры на твердое небо; 2 - возможные площади опоры звука на небо; они ощущаются как площади повышенного звукового давления.

б) Зона растекания звуковой струи при узком звуке.

1 - центр опоры на небо; 2 - площадь опоры на небо; 3 - растекание звуковой струи.

в) Зона растекания звуковой струи при широком пении.

1 - центр опоры на небо; 2 -- площадь опоры на небо; 3 - зона растекания звуковой струи.

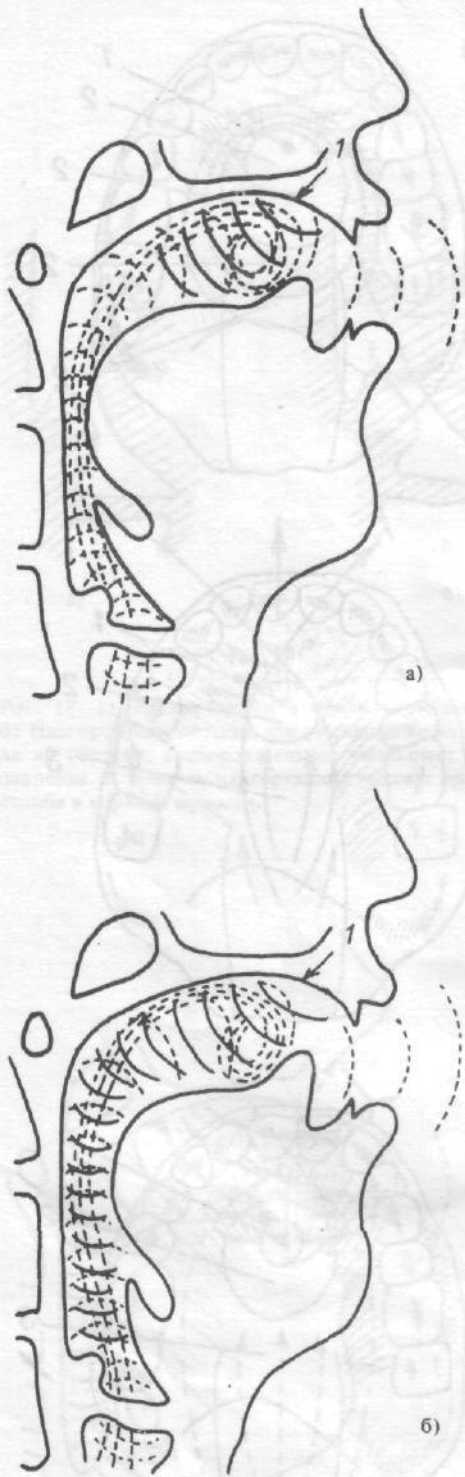


Рис-21.

Рис. 21. Схема распространения, протекания звуковой струи и распространение отраженных волн в подгортанных полостях аппарата.

а) При узком звуке; б) При широком звуке,
1 - центр опоры на небо (примерно соответствует кончику неба).

из гортани до точки на небе, соответствующей центру опоры на небо. Для того, чтобы полноценно опереть звук на небо, понадобится очень сильная струя звука. Сделать звук близким, при значительном опускании гортани, практически невозможно. Выход один — научиться раскрывать, расширять глотку без опускания гортани (о положении гортани сказано выше).

Особого рассмотрения требует работа аппарата по опоре звука при пении верхних переходных нот и верхней части диапазона, то есть выше переходных нот.

Чем выше тон, тем больше растягиваются, утончаются голосовые связки. Это приводит к обуживанию голосовой щели, повышается подвязочное давление, что без правильной опоры может привести к болевым ощущениям на связках. Звук при этом становится напряженным, „зажатым“.

Для расширения диапазона вверх и успешного качественного пения переходных нот применяется эффект так называемого прикрывания или затемнения звука. Прикрытый звук в нашем жанре — это нечто среднее между фальцетным и грудным звуком, такой звук мы называем микстовым. У хороших певцов переход от грудного голоса к микстовому мало заметен, а порой и вовсе не заметен. По качественным характеристикам микстовый звук должен мало уступать грудному. Микстовый звук легок для восприятия и для исполнения, что способствовало его широкой распространенности в поп-музыке. Но сначала опишем механизм правильного фальцетного звука {в женских голосах так называемый „медиум“}.

Пение фальцетом — это пение с использованием минимальной вибрации связок. Причем, используются только края связок. Такое пение напоминает игру на флейте. При фальцете чем выше звук, тем шире голосовая щель. Это снимает с голосовых связок напряжение, но громкость звука при этом небольшая. Усиления такого звука можно добиться следующим образом: зауживается выход из гортани и увеличивается давление воздушной струи. Певец как бы усиливает продувание гортани. Под струю воздуха подставляются только края связок, так как они значительно разведены. Зауженность выхода из гортани при опертом фальцетном пении значительно большая, чем при других режимах. Вследствие этого возникает значительная по мощности звуковая струя. При правильной опоре в вершину твердого неба возникает мощный отраженный поток звука. Если увеличить объем глотки (не опуская гортани) и полости рта, можно достичь значительного „окунания“ звука, то есть проявления низких частот. При правильной опоре звука фальцетный голос всегда яркий, полетный и достаточен „гудящий“. Вследствие сильной обуженности выхода из гортани и большой голосовой щели часть звука отражается от верхних стенок гортани, что усиливает грудной резонанс (см. рис. 22).

При микстовом пении голосовая щель несколько меньше, чем при фальцетном. При этом интенсивность вибрации связок больше, что приводит к возникновению большего звукового давления, к большему озвучиванию грудного резонатора. Механизм усиления звука остается таким же, как при фальцете.

Механизм микстового звукоизвлечения позволяет сократить объемность и достаточную силу звучания при меньшей интенсивности вибрации голосовых связок, что облегчает их напряженность. При этом легче растягивать, утончать голосовые связки, что способст-

вует расширению диапазона голоса вверх.

Такая незначительность, минимальность интенсивности вибрации голосовых связок используется и в грудном пении, при звукоизвлечении, характерном для эталонного звука в нашем жанре.

Грудным звуком принято называть такой звук, при котором достигается максимальное звуковое давление в полостях грудного резонатора (см. „Форма аппарата“). Обычно такое давление достигалось за счет вовлечения в работу максимальной поверхности голосовых связок, что неизбежно приводило к обуживанию голосовой щели. А это, в свою очередь, приводит к появлению характерных гортанных призвуков, особенно у низких мужских голосов, что совершенно неприемлемо в нашем жанре. Большая интенсивность работы голосовых связок делает звук малоподвижным, ограничивает диапазон такого голоса.

Но мы с вами уже рассмотрели возможности усиления звукового давления при незначительной интенсивности вибрирования связок. Получив возможность влиять на грудное давление без усиления работы голосовых связок, мы можем добиться расширения грудного диапазона голоса, что очень характерно для поп-музыки. При этом возникающий не грудной звук, будет очень его напоминать.

Завершая разговор об опоре звука, скажем о способе контроля за опорой звука, то есть о вокальном слухе.

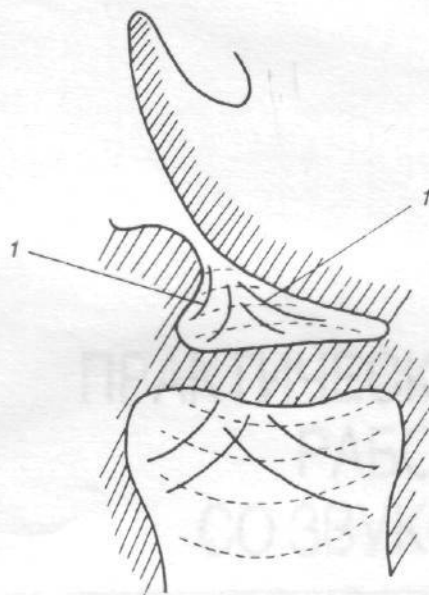


Рис.22.

1 - звуковые волны, отражающиеся от верхних стенок гортани при сильном зауживании выхода из гортани.

Итак, мы уже сказали, что вокальный слух — это особый чувственный комплекс, позволяющий успешно контролировать работу вокального аппарата во время пения.

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

Каждый из начинающих певцов должен стремиться к развитию мышечного чувства, к повышению чувствительности нервных окончаний. Этому способствуют углубленные способы самоконтроля, аутогенная тренировка, система мышечного контроля из „хатхайоги“ и т. д.

Вторым важным компонентом вокального слуха является резонаторное чувство. Любому певцу известно, что во время пения хорошо ощущается вибрация (то есть мелкое дрожание) различных частей голосового аппарата. Эта вибрация особенно ощущается в области резонаторов. Эти ощущения вибрации мы получаем от специальных нервных клеток — рецепторов, расположенных в слизистой оболочке бронхов, гортани, глотки, неба и т. д. Количество таких рецепторов в разных частях аппарата различно. Необходимо развивать свое резонаторное чувство. Важно научиться углубленному самоконтролю во время занятий пением. Работа по развитию мышечного и резонаторного чувств должна проводиться комплексно. Правильность этой работы невозможна при слабом музыкальном слухе.

ВОКАЛЬНЫЙ СЛУХ


Музыкальный слух — основа вокального слуха. Для вокалиста важной особенностью музыкального слуха является умение слышать тембр, его особенности. Особенность вокального слуха — умение слышать **как, каким** образом работает аппарат того или иного певца, достигающего определенного звучания. Такой слух позволяет копировать и запоминать работу аппарата выдающихся певцов, что является важной частью воспитания голоса. Вокалист с хорошим вокальным слухом слушает звук как бы аппаратом, то есть его аппарат способен воссоздавать форму аппарата поющего певца, воссоздавать любые оттенки формы, связанные с певческими нюансами.

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

Важной задачей вокального слуха является контроль за правильным и точным интонированием. Основной причиной ошибок в интонировании, при наличии хорошего музыкального слуха и хорошей координированности аппарата, является плохой контроль за звучанием резонаторов. Замечено, что грудной резонатор дает звучание, которое интонационно точно соответствует звучанию на уровне голосовой щели. Да это и понятно, ведь звук в грудном резонаторе возникает непосредственно от связок. Особого контроля требует головной резонатор, так как может давать и завышенность, и заниженность тона. При этом звук на уровне голосовой щели может быть абсолютно точным, но поскольку конечный вариант звука мы получаем из головного резонатора (из полости рта), то он и зависит от того, изменится в головном резонаторе его высота или не изменится. Изменение высоты тона в головном резонаторе происходит из-за плохого контроля за опорой звука, то есть из-за ее неправильности. Замечено, что, если центр опоры на небо смещен к затылку и не доходит до нужного места в вершине небного свода, наблюдается занижение тона. Завышение тона возможно при полном переносе опоры звука в вершину небного свода, при отрыве опоры от грудной части столба. Не вдаваясь в подробности этих процессов, скажем: нужно слышать звучание в обоих резонаторах и добиваться их одинакового по высоте звучания.

Если внимательно контролировать звучание в резонаторах, можно заметить, что при несовпадении звуковысотности двух резонаторов в звуковом столбе ощущаются звуковые биения, напоминающие биения при ударе молоточка фортепиано по расстроенным струнам. Очень важно научиться ощущать эти биения и устранять их. Следствием такого неодинакового по высоте звучания резонаторов является так называемое „естественное вибрато" в голосе и тремолирующий звук. При выстроенном звучании резонаторов ничего подобного не может быть.

При сложении одинаковых по высоте тона звучаний грудного и головного резонаторов возникает резонанс, то есть наложение и усиление звучания, возникает ощущение цельного, мощного столба звука.



ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА СО ЗВУКОМ

Мы начинаем работу с голосом на звуках, способствующих наиболее быстрому и точному формированию и запоминанию ощущений и навыков, связанных с нужным для нас звукоизвлечением. Интересующий нас эталонный звук имеет ярко выраженную резонаторную природу. Следовательно, все внимание певца должно быть направлено на возможно большее использование резонирования, которое позволяет легко и гибко использовать резонаторные возможности голосового аппарата. Наиболее резонирующими гласными мы считаем „и“, „е“, „у“. Гласные „о“ и „а“ труднее для полноценного резонаторного озвучивания в начале занятий над голосом. Работу над ними мы рекомендуем начинать после некоторого усвоения формы аппарата и навыков по опоре дыхания и звука, приводящих к возникновению нужного нам столба звука.

Мы начинаем с пения с закрытым ртом на „м“ и „н“. Проще всего настроить аппарат на нужную работу, почувствовать резонаторы, пути распространения звука именно на этих звуках.

ЗВУК „М“ (начинать петь нужно стоя, с правильной осанкой). Помните о форме аппарата, об опоре дыхания и звука, о распространении столба и собирании его в вершину твердого неба, об отражении звука и цельности столба и т. д.

Возьмите на „м“: мужчины — до малой октавы, женщины — до 1-й октавы. Этому должен предшествовать правильный вдох. Пение должно быть на ровном сдержанном дыхании. Дыханием как бы продувайте аппарат, но продувание должно быть равномерным, без рывков. Старайтесь при этом ощущать движение воздуха во всем аппарате. Дыхания должно хватить не менее чем на 13—15 секунд, а впоследствии — больше. Если продолжительность звука меньше, то рекомендуем еще раз вернуться к главе, где описаны дыхательные упражнения, так как при таком неразработанном дыхании занятия звуком будут значительно осложнены.

Итак, вы взяли звук „м“. Исправляйте ошибки в звучании, не прерывая звук. Звук должен напоминать мычание коровы, направляться вверх к головному резонатору и вызывать в нем ощущение вибрации. Звук

по ощущению должен заполнять небный свод, как „чашу“. Не допускайте носового призвука. Старайтесь петь абсолютно прямым и ровным по степени звукового давления звуком. Не допускайте зажатости звучания.

Занятия со звуком надо начать на тихом звучании. Постарайтесь опирать дыхание и звук. По ощущению яркий звук должен возникать лишь на твердом небе. Если вы ощущаете такой звук в глотке, значит, допущена ошибка в форме аппарата. (Если такой звук ощущается в глотке, значит, язык подходит близко к задней стенке глотки или к мягкому небу. Если звук „проявляется“ в гортани, значит, слишком интенсивна работа голосовых связок.) Столб должен ощущаться как отзвук, гудящий обертоном в груди (и других дыхательных полостях), а основной звук — ясный, резонирующий и полетный — возникает, „проявляется“ по ощущению только в вершине небного свода. Спуск от вершины небного свода к зубам ощущается как преграда, в которую упирается звуковой поток.

Известный итальянский маэстро Барра говорил: „Нас интересует только то дыхание, которое хорошо превращается в звук. Дыхание нельзя передавать. Оно должно быть удержанным, взятым как бы „на себя“, а не вытолкнутым из себя. Лучше всего, когда дыхание по ощущению как бы стоит на месте, не уходит, а создает эластичную поддержку звуку“. „Правильному дыханию соответствует ощущение свободы, свободного прохода дыхания к резонатору... Дыхание должно не запирается, поддаваться или надавливаться, а проходить, продуваться вместе со звуком“. „Дыши, дыши! Дыхание само принесет звук, не надо делать звук, надо, чтобы он шел вместе с дыханием... Тонус диафрагмы при этом не скованный, а гибкий. В дыхании все свободно“.

Помните, если вы ощущаете свои голосовые связки, хоть небольшое их напряжение, это сигнал. Сигнал о неверности в работе аппарата. Надо следить, чтобы дыхание не давило на связки, а как бы обтекало, „омывало“ их. Это возможно при правильной организации опоры дыхания (описано выше). Звук по ощущению должен напоминать звук, возникающий в трубах органа, или звук, напоминающий пароходный гудок.

Вы должны понять, что форму аппарата нужно контролировать самим звуком, его качеством.

Напоминаем о форме языка. Корень языка участвует в формировании рупорообразной формы полости рта. Он не должен мешать распространению звукового потока. Язык не должен загромождать полость рта, это мешает резонированию. Правильная форма языка изображена на рис. 21, она способствует возникновению как бы шара звука.

Итак, пойте на „м“ ноту („до“) и не переходите к следующей ноте, не добившись более менее качественного звучания на „до“. После этого опуститесь на полтона вниз и т. д. до предельных низких нот вашего диапазона.

Старайтесь увеличить ваш диапазон вниз, но при этом:

1. Не допускайте смещения назад центра опоры на небный свод; звук должен оставаться близким и ярким по окраске. Старайтесь петь, по мере понижения, более близким звуком, что достигается увеличением звукового давления в центр опоры на небо и собиранием звука.

2. Не допускайте „запирания“ звука на предельно низких нотах диапазона. По ощущению должно быть

так — чем ниже тон, тем шире продувающий столб воздуха, но следите за „близкой” опорой звука.

Дойдя до нижних предельных нот, поднимайтесь вверх по полутонам, затрачивая на каждый звук весь запас дыхания. Если нужно, повторяйте отдельные звуки. Помните, что в работе над постановкой голоса спешить нельзя!

Начинать работу над голосом рекомендуем в примерном диапазоне:

мужчины — от „фа” б. о. до „соль” м. о.;
женщины — от „фа” м. о. до „ми Б” 1-й о.

В этом диапазоне легче всего добиться ощущений полноценного гудящего столба, так как это „грудной диапазон”. Старайтесь вовлечь в резонирование весь объем груди, но проявляйте его на небе. Звук должен быть конкретным и точным.

В пределах вышеупомянутого диапазона переходите к соединению звуков.

Упр. 2.



и т. д.

Звуки должны как бы вытекать один из другого. Они должны быть абсолютно одинаковы по качеству, что требует сохранения формы аппарата. Особенно следите за тем, чтобы не двигалась гортань и не зажимались мышцы нижней челюсти.

Для удержания гортани достаточно минимального напряжения мышц, расположенных справа и слева вдоль передней сферы дыхательной трубки (трахеи) в нижней надключичной части шеи. Это так называемые щитогрудинные мышцы. Их работу можно проконтролировать пальцами рук (см. рис. 23).

Упр. 3.



и т. д. выше и ниже.

Упражнения 3—5 начинайте в медленном темпе. Пойте как бы „столбом”, добиваясь его стабильности и устремленности в центр опоры.

Упр. 4.



и т. д.

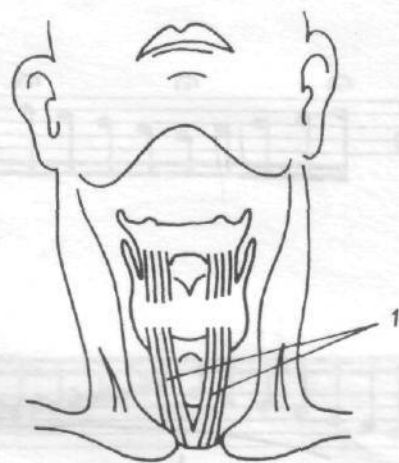


Рис. 23.

Рис. 23. 1 - щитогрудинные мышцы, (Рисунок взят из публикации А.Вербова „Техника постановки голоса”. Москва. Госмузиздат, 1961. с. 12.)

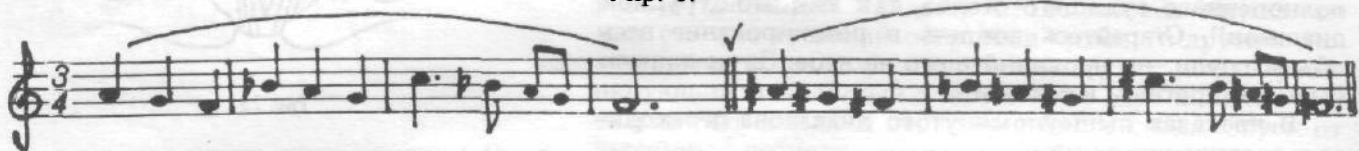
Упр. 5.



и т. д.

В этом упражнении на нотах с ферматой сосредоточьтесь на правильности звучания. Проследите за опорой дыхания.

Упр. 6.



и т. д.

В упражнении 6 встречаются скачки мелодии на кварту и квинту. Следите за стабильностью звучания в исполнении этих скачков. Исполните это упражнение, добиваясь звучания, напоминающего звучание виолончели.

Как правило, у начинающих певцов с повышением тона поднимается гортань, поднимается корень языка, зауживается глотка. Звук становится „зажатым“, и чем выше тон, тем больше степень зажатости. Такое пение сопровождается напряжением основания языка и мышц шеи.

Старайтесь удержать нужную форму аппарата, но не напрягайте мышцы шеи и подбородочные мышцы. Старайтесь расслаблять их.

Удержание формы аппарата не требует особого напряжения мышц, даже на самых высоких нотах диапазона. Нельзя допускать перенапряжения мышц, участвующих в поддержании формы аппарата. Но часто начинающие певцы напрягают не только мышцы, удерживающие форму аппарата, но и другие мышцы шеи, скул, лица и т. д. Все это приводит к общей зажатости и быстрой утомляемости поющего. Для того, чтобы этого не происходило, автор рекомендует заняться разного рода упражнениями на координированность отдельных групп мышц. Такие занятия сейчас входят в обиход нашей повседневной жизни. При желании всегда можно найти информацию о возможности заниматься такого рода гимнастикой. Подобные упражнения входят в систему китайской гимнастики „У-ШУ“ и др.

Еще раз обратимся к работе голосовых связок. Автору не хотелось бы, чтобы у читателей сложилось впечатление о второстепенности, малой значимости работы голосовых связок. Рассмотренная нами установка опоры звука не требует значительного связочного напряжения, но это не должно приводить к вялому звучанию голоса. От полноценности вибрации связок зависят тембр и выразительность голоса. Интенсивность связочной работы автор рекомендует воспитывать на незначительном, свободном по силе звучания голосе. Такой звук должен обладать максимальной тембральной окрашенностью и полетностью.

Итак, учтя все замечания и добившись некоторого закрепления навыков в пении звука „м“ переходите к следующему звуку и работайте над ним в том же диапазоне (см. выше), а параллельно не оставляйте работу над „м“ и (ноту за нотой) увеличивайте диапазон

голоса на этот звук.

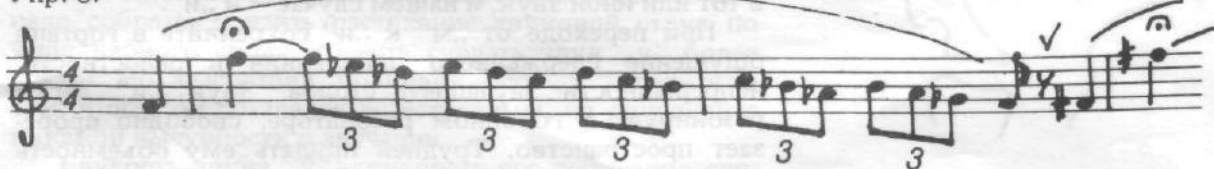
Очень полезно, осваивая новый диапазон, „захватывать” все более высокие звуки на упражнениях 3, 4, 7, 8, особенно при исполнении на стаккато и в быстром темпе. Старайтесь сохранить нужную форму аппарата, добиваясь сохранения ощущений, сопутствующих нужному звуку. Следите за интонацией. Дыхание должно напоминать резинку, один конец которой прикреплен к диафрагме, а второй растягивается к вершине небного свода в центр опоры звука.

Упр. 7.



и т. д.

Упр. 8.



и т. д.

Упражнения 7 и 8 полезно петь как стаккато, так и легато. Следите за положением гортани и свободой (незажатостью) мышц нижней челюсти и шеи. Пойте как бы не связками, а дыханием, „столбом”.

В упражнении 8 особого внимания требует октавный скачок. Не набрасывайтесь на верхний звук, а берите его на опертом дыхании, но легко и как бы верхом, как бы вдывая верхний конец резинки-звука в вершину твердого неба, удерживая нижний конец закрепленным на диафрагме. И тут же закрепляйте, раздувайте и опирайте звук.

От звука „м” переходите к звуку „н”, что почти одно и то же и не требует специального описания.

В работе со всеми звуками мы будем руководствоваться качественными характеристиками, описанными выше, но работа над каждым звуком имеет свои специфические особенности.

Ниже мы переходим к описанию работы с гласными звуками, и нужно сказать несколько слов о форме рта. Открывание рта при пении не должно сопровождаться напряжением челюстных мышц. Нижняя челюсть должна находиться как бы во взвешенном состоянии. При пении всех гласных рот должен быть открыт примерно одинаково. Расстояние между передними верхними и нижними зубами не должно быть меньшим, чем ширина большого пальца руки в районе последнего сустава. И чем сильнее и выше звук, тем шире рот.

Губы должны быть растянуты и не мешать свободному протеканию звука. Но такая растянутость не должна приводить к напряженности или даже зажатости мышц лица. Ничто не должно мешать естественности и свободе артикуляции.

Несколько слов о работе над дикцией (несколько не к месту и больше для специалистов, но принципиально важно). Автор согласен с мнением итальянских мастеров о том, что над дикцией работают те, кто не умеет петь... Действительно, при близости и ясности эталонного звука работа над дикцией требует затрат не больше, чем организация четкой дикции в разговорной речи (при условии отсутствия дефектов речи).

Вернемся к работе со звуком.

ЗВУК „И“ — сам по себе близкий и узкий звук. Работая над ним, труднее всего добиться ощущения полноценного „гудящего“ столба звука. Приступая к работе над звуком „и“, возьмите негромкий, но по возможности качественный звук „м“, затем, не прекращая звучания, перейдите к звуку „и“. Постарайтесь сохранить ощущения от правильного протекания столба в аппарате, это будет ориентиром для создания нужной формы аппарата на „и“. Особенно проследите за положением гортани. Как правило, у начинающих певцов на звуке „и“ поднимается гортань, зауживается глотка, а корень языка поднимается к мягкому небу, зауживая зев. Звук становится плоским, „на глотке“ или „на связках“, то есть сопровождается их перенапряжением. Помните, что по ощущению полноценный звук возникает только в вершине твердого неба, а до соприкосновения с небным сводом воздушный столб „гудит“ (чем больше, тем лучше) и лишь „окрашен“ в тот или иной звук, в нашем случае — в „и“.

При переходе от „м“ к „и“ сохраняйте в гортани ощущение сдержанного продувания и целостности, непрерывности звучащего, столба. Звук „и“ легко резонирует в головном резонаторе, свободно прорезает пространство. Трудней придать ему объемность звучания, опертость в грудь. Для этого, как правило, нужно опустить корень языка, раскрыть зев глотки. Раскрыть глотку вниз и придать ей трубкообразность формы, как правило, не составляет особого труда на „и“.

Трудным делом на „и“ является сохранение нужной открытости рта, но это совершенно необходимо. При меньшей открытости рта уменьшается полость рта, его форма, что приводит к изменениям в опоре звука. Изменения в механизме опоры приводят к необходимости часто подстраивать, перестраивать звук во время пения. При слабой открытости полости рта на „и“ в полостях верхнего резонатора возникает сильное звуковое давление. При пении верхних нот диапазона такое давление мешает продуванию столба, тормозит его. Автор утверждает, что повышенное звуковое давление в верхних резонаторных полостях, возникающее при недостаточной раскрытости полости рта и сужении зева глотки корнем языка, мешает увеличению диапазона вверх на „и“. Если вам не удастся удерживать рот достаточно раскрытым, пользуйтесь разного рода подставками. Толщину подставок можно увеличивать постепенно. Следите за корнем языка. Постепенно ваш аппарат привыкнет к новой организации артикуляционного окрашивания звука в „и“, звук будет становиться все более и более естественным, и вскоре вы откажетесь от подставок между верхними и нижними зубами.

Работать над „и“ начинайте на длинных нотах, то есть один звук на весь объем дыхания. Затем работайте с голосом на приведенных выше упражнениях. Руководства к упражнениям одинаковы для всех звуков, но учитывайте специфику того или иного звука.

Звуку „и“ свойственна хорошая ощущаемость резонанса на небном своде, это позволяет ориентироваться на эти ощущения в процессе работы над другими гласными звуками.

ЗВУК „У“ — глубокий и глухой. Самая большая сложность — сделать его более конкретным и полетным, так, чтобы в сочетании с другими звуками он не выпадал, „не проваливался“. Как правило, начинающим певцам трудно собирать этот звук в небный свод,

трудно „приблизить” его. Если и удастся „вывести” звук, то за счет приподнимания гортани и уменьшения объема полости рта за счет поднимания языка к небу. Все это делает звук „у” неполноценным.

Опирая звук „у”, нужно ориентироваться на резонаторные ощущения, да и на весь комплекс ощущений от опоры в головной резонатор звука „и”. При этом не надо прижимать „столб” к небному своду, напирать на него дыханием. Касание звукового воздушного столба с небным сводом должно быть плотным, но свободным, легко приводящим к наибольшему резонированию, то есть к созданию яркого ощущения площади опоры (резонирования) в куполе твердого неба вокруг центра опоры. И здесь многое зависит от формы зева глотки. Звуковой столб должен направляться так, чтобы, омывая небный свод, звук собирался в центр опоры на небо. Звук „у” — глухой звук, то есть в нем мало высоких частот. Проявить его, сделать более насыщенным высокими частотами можно, усилив головное, небное резонирование. Для этого надо собрать, обузить растекание звуковой струи по чаше небного свода, то есть сделать звук „у” более узким. Но, высветляя, проявляя звук „у”, следите за тем, чтобы он оставался естественным, не допускайте никакой вычурности в звучании.

Глухость звука „у”, трудность его собирания связаны с тем, что выход из гортани на „у” более широк, чем, например, на „а”. Следствие этого — слабая по силе струя звука, а отсюда трудности в ее собирании. Контролируя распространение звука в аппарате, научитесь делать такую струю более мощной. Но это не должно приводить к зауживанию голосовой щели, что усиливает напряжение связочной работы, приводит к быстрой утомляемости.

Помните о полноценности звукового столба, добивайтесь его создания.

При пении звука „у” легче, чем на других гласных, можно добиться ощущения „гудящего” грудного обертона на всем протяжении „столба”, вплоть до небного свода. Но, как правило, начинающие певцы добиваются такого грудного звука, опуская гортань ниже, чем следует, что и приводит к глухому затылочному звучанию. При таком заниженном положении гортани вывести звук ближе невозможно. Автор умышленно допускает некоторые повторения в связи с необходимостью подчеркнуть важность этих моментов. Помните о положении гортани.

Звук „у” имеет одно большое преимущество — на нем легче всего можно добиться увеличения, расширения глотки, что способствует распространению грудного резонанса по всему „столбу”. Расширение глотки, придание ей формы трубки — характерная черта для рассматриваемого комплекса звукоизвлечения, соответствующего эталонному звучанию. Очень трудно бывает расширить глотку в ее середине, над надгортанником (см. рис. 24).

Если вам в процессе работы над „у” удалось добиться ощущения свободного, резонирующего, гудящего столба (причем и в подсвязочных полостях, и в глотке, и в полости рта, вплоть до касания с куполом твердого неба, этот столб должен быть монолитным, цельным), то запомните весь комплекс ощущений, связанных с формой аппарата, и постарайтесь закрепить эту форму.

После того, как вам удастся добиться приемлемого звучания звука „у”, ваши занятия должны дополняться рядом новых упражнений на соединение, сочетание

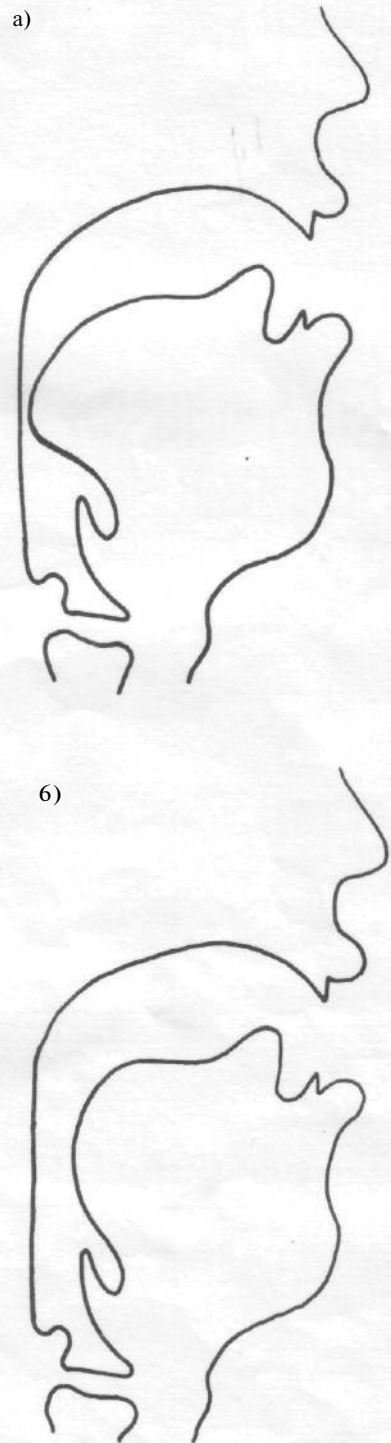


Рис.24.

а) Неправильная форма глотки. Звук при этом зажат в глотке, б) Правильная трубкообразная форма глотки, приводящая к качественному звучанию.

разных звуков. Начните с простейшего: на одной ноте, не прерывая звучания, переходите от одного звука к другому (например: от „м" к „и", а затем к „у"). Следите за полноценностью звучания. Всем трем звукам должны соответствовать одинаковые ощущения звукового столба (равное звуковое давление, равенство насыщенности звуков частотами и т. д.).

Считаем необходимым еще раз напомнить о недопустимости форсированного пения в начале работы со звуком. Форсирование, раздувание звука допустимо лишь после твердого усвоения навыков пения негромкого, свободного по силе. Такое негромкое пение позволяет более детально и тонко освоить нужный механизм звукоизвлечения. При громком пении резонансные ощущения значительно более сильные и грубые. Если начинать учиться пению на громком звуке, то очень трудно впоследствии научиться петь тихо и формировать звук, а громкий звук после тихого освоить легко.

ЗВУК „Э" — легко поддается освоению после некоторого усвоения навыков организации правильного звукоизвлечения на „м", „у", и особенно „и".

Начинайте со звука „е". Этот звук производный от „и" к „э" — „йэ". Спойте звук „и", затем, не прерывая звучания, перейдите через „е" к „э".

Далее пойте „э" в цепочке с другими звуками:

„и" „э" „у" „э" и т. п.

Помните, важнейший этап освоения звука — это пение длинных нот (на весь объем легких). Длинные звуки должны быть ровными по окраске, по динамике и без рывков. На длинных нотах вырабатывается певческое дыхание.

ЗВУК „О" — один из самых трудных. На „о" довольно трудно добиться нужного звукового столба. Трудно полноценно и правильно опираться на звук „о".

Как правило, речевой звук „о" по ощущению возникает в районе перехода от мягкого к твердому небу, чему способствует форма языка и общее расширение и округление зева. Все это сопровождается зауживанием глотки, выхода из гортани, а часто и голосовой щели.

Как правило, на „о" трудно перестроить существующий неправильный механизм опоры звука в соответствии с требованиями эталонного звучания.

Начинайте работать над „о", переходя от звука „у" к „о" и от „и" к „о". Старайтесь сохранить нужную опору звука, ощущение „столба". Следите за положением гортани и формой глотки. На „о" трудно привести в соответствие форму глотки. Зауженность средней части глотки вызвана подсознательным стремлением сделать круглый звук „о" более узким и близким. Трудно бороться с этим зауживанием. При установке нужной формы помогает ощущение протекающей из грудного резонатора гудящей воздушной струи. Старайтесь пропустить эту струю через глотку, расширяя ее. Здесь может помочь ощущение „зевания", но помните о необходимости удерживать гортань на одном уровне.

Мы говорим о необходимости сохранять форму аппарата. Но, если быть точным, сохранить форму глотки на все гласные невозможно, так как именно в глотке, в ее нижней надгортанной части происходит фонетическое формирование, окрашивание в тот или иной звук. Говоря об одинаковости формы, мы имеем в виду общие тенденции, приводящие к правильному распространению звучания в аппарате, к одинаковости резонаторного ощущения звукового столба. Все незна-

чительные изменения в форме глотки, рта и т. д. связаны с индивидуальной фонетикой каждого гласного звука, но принципы опоры звука остаются общими для всех гласных.

Обычно после достижения грудного, гудящего звучания на „о" возникает сложность с опорой в головной резонатор, трудно сделать звук „о" более узким, собрать его. Увеличенный на „о" зев глотки делает звучание несколько „запрокинутым", глуховатым. Для того, чтобы придать звуку ясность и близость звучания, нужно направить его вперед, и происходит это за счет изменений в форме зева, и особенно мягкого неба.

Часто, стараясь подтолкнуть, направить круглый шар звука на „о" в переднюю часть полости рта, певцы слишком выдвигают небную занавеску вперед, открывая тем самым ход в носоглотку. Возникает „носовое" звучание. Такое звучание часто возникает именно на „о" и на „а" (на „а" зев глотки еще больше). Помочь звучанию можно, изменив форму корня языка так, чтобы шар звука возникал не в районе зева, а под куполом твердого неба (см. рис. 8) -

Преодолевая носовое звучание, нужно научиться закрывать вход в носоглотку. Напоминаем о необходимости использования всех средств контроля за небной занавеской.

Собрать, приблизить звук „о" можно, уменьшив шар звука и поместив его прямо в купол твердого неба, уперевав в передний склон небного свода. Настроить аппарат на близкое звучание помогает подражание куриному „ко-ко-ко", но, соответственно, на полноценном столбе. При этом согласный звук „к" должен возникать в точке центра опоры на небо, не задерживаясь в глотке. Полезно начинать петь „ко" с микропридыханием, как „кхо".

Освоив пение на слог „ко", вернитесь к слогу „ку". Этим вы поможете дальнейшему совершенствованию звука „у".

Совершенствуя близость звучания, следите за объемом глотки, не отрывайтесь от „столба".

ЗВУК „А" — самый открытый и широкий по звучанию. Именно это обстоятельство делает затрудненным резонаторное озвучивание на звук „а".

Действуя по аналогии с другими гласными на „а", даже проще, чем на „о", можно достичь грудного резонирования и ощущения столба, но очень трудно собрать и опереть этот звук в вершину неба, так как звуковой шар „а" еще больше, чем у „о".

Старайтесь собирать звук на „а", сохраняя ощущения опоры звука на „и". Для этого начинайте петь „и" и переходите к „а" через „й", пойте „йа".

Автор убежден, что если вам удалось освоить „о", то и „а" вы непременно освоите. Переходите от „о" к „а", как бы несколько открывая „о", высветляя его в сторону „а".

Следите за тем, чтобы небная занавеска плотно закрывала вход в носоглотку.

1. Несколько раз в день делайте дыхательные упражнения (без звука). Дыхательные упражнения должны предшествовать началу занятий со звуком.

2. Начинайте работать со звуком „м" в указанном выше диапазоне.

Первые занятия почти целиком посвятите пению длинных нот на одном дыхании. К концу занятия пойте упр. 2.

**ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РАБОТЫ
НАД ЗВУКОМ**

После того, как вам удастся запомнить нужную позицию, развивайте полноценность и легкость звучания. Постепенно осваивайте последующие упражнения.

3. Освоив на „м" указанный диапазон, работайте над его расширением вверх и вниз. Отводите на это первую половину времени занятия, а вторую половину отведите на освоение звука „н".

4. Освоив пение на „м" и „н", работайте над их совершенствованием, а вторую половину занятия отведите на работу с „и". Позже отведите этому 2/3 занятия.

5. Далее переходите к следующим гласным, не оставляя без внимания предыдущие звуки, продолжая работать над их совершенствованием и расширением диапазона.

6. Следующий этап — соединение гласных звуков через согласные. Старайтесь, чтобы согласные звуки „проявлялись" в центре опоры на небо, не разрушали форму „столба", не прерывали его течения.

Ниже предлагаются упражнения, которые нужно исполнять на одной ноте, не прерывая дыхания. Их следует исполнять на всем диапазоне. Задерживайтесь на гласных звуках.

- 1) Ми-ни-ви-ни-ди-ни-ру-у.
- 2) Ми-ру-ви-ру-ди-ри-ми.
- 3) Ри-ре-н-ди-сэ-н-ди-дэ-н-ди-ву.
- 4) Ми-мо-ву-ди-ду-до-ри-ру-ро.
- 5) Ми-ма-да-ри-ва-ри-ра.
- 6) Ко-ку-ка-ро-ко-ку-ка.
- 7) Мо-ма-ми-ре-ру-ро-ра.

Могут быть и другие сочетания.

7. Переходите к комбинированным упражнениям, например:

Ми - и - ни ру - у - ни рэ - э - э - эн - ди

До - о - о - о - о - о - о - о - о Да - а а - а - а

8. Особый раздел — работа над переходными нотами:

у женщин: — от ре б, ми б 1-й окт. до соль 1-й окт. — переход к опертному микстовому регистру;

от си б 1-й окт. до ре 2-й окт. — переход к головному регистру (медиум);

у мужчин: — от ре м. окт. до соль м. окт. — переход к более высокому регистру грудного голоса;

от ре 1-й окт. до соль 1-й окт. — переход к микстовому регистру.

9- Пение верхних нот диапазона:

женщины: 1) Расширение грудного регистра вверх от соль 1-й окт. до ми б 2-й окт. и выше (оперный микст);

2) Головной регистр от ре 2-й окт. до си б 2-й окт. и выше;

мужчины: 1) Расширение грудного регистра (оперный микст.)

от ми 1-й окт. до си б 1-й окт. и выше;

2) Оперный фальцет: от соль 1-й окт. и ниже до соль 2-й окт. и выше.

МУЗЫКАЛЬНО- ОБРАЗНАЯ СФЕРА

Как уже говорилось вначале, развитие и совершенствование музыкально-образной сферы — важнейший момент в воспитании музыкальности в человеке. Понимать, любить музыку — значит уметь различать и любить в ней особый мир, где вся чувственная жизнь человека выражается в сочетании звуков. Музыкальный мир есть чувственное отображение жизни человеческого общества, его моральных, этических, эстетических и других устоев и норм. В нем отображается и реакция на реальную жизнь, и устремленность в мир идеальный. Все недостатки и достоинства общества так или иначе всегда отображены в музыке, им порожденной.

Музыка обращена к чувствам и ими порождена. Музыкальный язык — это разные сочетания звуков, способные вызвать те или иные чувства, а чувства рождают эмоции. Особенность музыкального языка заключается в том, что об одном и том же все говорят по-разному. Музыкальный язык есть индивидуальное видение гармонии мира.

Хороша музыка или плоха можно судить по тем чувствам, которые она вызывает, по их силе и вызывает ли вообще какие-либо чувства. И здесь важна роль исполнителя. Сумеет ли он вложить чувства в звучание, насытит ли звук особой чувственной энергией, способной вызывать аналогичный прилив чувств у слушателей, от этого будет зависеть успех выступления.

Исполнитель должен тренироваться в передаче своего состояния через звук. Звук должен быть насыщен эмоциональным состоянием, чувственным состоянием музыкального образа. Судить о звуке можно только по его насыщенности особым чувственным состоянием, и чем ярче такая насыщенность, тем ярче музыкальный образ. Пение без чувственного состояния — это абсурд. О таком звуке можно сказать, высокий или низкий, в нем такое-то сочетание частот, он беглый или нет и. д. Все это технические характеристики, а они могут интересовать лишь специалистов с позиции ремесла.

Музыкально-образная сфера — это тема для большой книги. Автор ограничивается несколькими короткими пожеланиями:

1. Учитесь трансформировать восприятие мира в музыкальные образы. Слушайте много музыки в разных стилях, слушайте классику. Никогда не отрицайте, старайтесь понять, почувствовать музыку.

2. Изучайте музыкальную стилистику, старайтесь понять природу стилей, их чувственно-эмоциональный мир. Старайтесь не просто знать жанровые особенности музыкального языка, но и освоить их, сделать естественным способом своего музыкального самовыражения.

3. Работайте над чувственно-эмоциональной окрашенностью вашего звука. Учитесь передавать звуком тончайшие оттенки настроения. Старайтесь, чтобы выбор режима звукоизвлечения и красок голоса был следствием естественной потребности донести чувственное состояние.

Начните работать над чувственной окрашенностью звука параллельно с закреплением формы аппарата.

В заключение хочется сказать, что предлагаемая публикация, по мнению автора, является минимумом информации на первой стадии обучения вокалиста в стилях поп-музыки. Многое из затронутого в этой книге можно дополнить материалом из других источников.

Автор надеется, что предложенная публикация поможет начинающим певцам начать работу над голосом. Большую помощь в этом может оказать прилагаемая компакт-кассета с записью голосовых упражнений.

ВОКАЛ В ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКЕ

Методическое пособие

Автор *В. Коробка*
Художник *С. Жицкий*
Редактор *В. Барский*
Художественный редактор *Е. Корсин*
Технический редактор *Н. Кравченко*

Подписано в печать 12-04 Н9 г.
Формат 60x90*/8- Печ. л. 6,0. Уч.-изд. л. 4,15
Тираж 5000 экз. Заказ № Ш-5

Цена 2 р.

Типография п/о „ВААП-ИНФОРМ“