Дипломный реферат

**Некоторые особенности работы с низкими мужскими голосами**

**Оглавление**

1 глава

Введение

1.1. Краткий исторический экскурс

1.2. Общая характеристика низких мужских голосов

1.3. Некоторые особенности методической работы с низкими мужскими голосами

2 глава

2.1. Фонетический принцип воспитания голоса

2.2. Резонаторный принцип воспитания голоса

2.3. Роль дыхания в резонаторном воспитании

2.4. Резонаторные ощущения в пении, их роль, функции резонаторов

2.5. Приемы, направленные на возникновение головного резонирования

3 глава

Заключение

Список литературы

**1.1 Краткий исторический экскурс**

Вокальное искусство – одно из немногих располагает такой значительной базой, которая включает в себя наличие голоса, умение владеть им как инструментом; данными драматического актера; сценическое движение, искусство грима – весь этот арсенал средств создает возможность певцу участвовать в огромном вокальном спектакле под названием опера.

Первоначально театральные постановки (мистерии) зародились в средние века (14-16вв) в западной Европе. Мистерия – драматическое представление на религиозные сюжеты. Исполнителями были горожане, ремесленники и иногда жонглеры. Эпизоды из библии сочетались с интермедиями, вставленными комедийно – бытовыми сценами. Число исполнителей могло доходить до двухсот человек. Также монтировались пышные декорации. Могло быть и так, что сцены с декорациями менялись, как в современных театрах. Музыка мистерий по сравнения с литургической драмой демократизируется. Хотя основная часть текста в виде речитации (частично на латыни, частично – на национальных языках) важное значение приобретает и напевное начало – в виде литургических песнопений, инструментальных интермедий, танцев. Григорианская основа литургических песнопений постепенно вытесняется светской и народной музыкой, напевами миннезингеров и трубадуров.

В последствии опера как жанр расширялся и стала самостоятельным спектаклем. Но со своими действующими лицами и исполнителями. Главными исполнителями были кастраты (сопранисты). Они вытеснили по популярности с оперной сцены не только мужские голоса, но так же и женские. Их популярность была очень велика, так как они сохранили нежность и высоту детского голоса, но вместе с тем силу и продолжительность голоса взрослого мужчины. Постепенно Гендель стал вводить низкие мужские голоса на сольные партии, которые в то время считались грубыми и некрасивыми. Но главные партии все равно оставались у кастратов.

Все изменилось с момента появления Дюпре (с его наукой о прикрытии верхнего участка голоса). Жильбер Луи Дюпре – французский певец (тенор). В 1825г дебютировал в партии Альмавива на сцене парижского театра «Одеон», позже пел в Италии.

1837-1849гг – солист «Гранд – опера»

1842-1850гг – стал профессором парижской консерватории, а 1853г основал свою школу пения (основой которой является прикрытие верхнего участка мужского голоса). Позже в своих работах испанский певец Гарсия продолжил традиции Дюпре.

В настоящее время существует немало литературы, освещающей практические приемы и методологические советы в области вокала. Педагог должен обладать обширным кругом знаний по анатомии, физиологии, психологии, педагогике и многим другим наукам и дисциплинам.

Взгляды ведущих специалистов на отдельные проблемы постановки голоса совпадают, но имеются и принципиальные различия, которые на первый взгляд могут показаться незначительными. А в результате, образуются разные школы, отстаивающие свою методику обучения. Различия проводятся потому, что является главным в процессе пения. У одних — это система фонационного дыхания, у других — работа генераторной системы (гортани).

Баритоны и басы по современной классификации относятся к низким мужским голосам, и в отличие от теноров (высокий мужской голос), были оценены и признаны как полноценные певческие голоса, способные исполнять сольные партии лишь в XIX веке, в эпоху романтизма. До этой поры они являлись составной частью хоровых ансамблей, и само их наименование указывает на те тембровые краски, которые они вносили в общий гармонический комплекс. В то время как яркие мужские голоса, представляющие собой ту основу, на которой держалась хоровая ткань, были названы тенорами (буквально – «держателями»), более низкие голоса, словно обволакивающие первые темным звуковым ореолом, получили название баритонов (дословно означает – «темный звук»). К ним присоединился и глубокий суровый тембр самых низких мужских голосов, которые, соответственно, были окрещены басами (итальянское «бассо» - значит «низкий»).

Данная работа не претендует на всеобъемлющий охват, а лишь призвана осветить некоторые наиболее важные аспекты строения голосового аппарата, а также, некоторые особенности вокальной работы с низкими мужскими голосами.

**1.2 Общая характеристика низких мужских голосов**

В настоящее время профессиональные голоса имеют весьма широко разработанную классификацию. Между тем в ранние периоды развития вокального искусства таковая была весьма проста. Различались два типа мужских и два типа женских голосов — та классификация, которая сохранилась до настоящего времени в хорах. По мере усложнения вокального репертуара эта классификация стала все более и более дифференцироваться.

В мужской группе сначала выделился промежуточный голос — баритон, рабочий диапазон которого от ля бемоль большой до ля бемоль первой октавы. Затем произошло дальнейшее разделение в каждой из групп.

Лирический баритон, звучащий легко, лирично, близок по характеру к теноровому тембру, но все же всегда имеет типичный баритональный оттенок. Партии, написанные для этого голоса, имеют наиболее высокую тесситуру. Типичные партии для этого типа голоса — Жорж Жермон, Онегин, Елецкий. Лирические баритоны — Баттистини, Грызунов, Бекки, Мигай, Гамрекели, Лисициан, Норцов.

Лирико-драматический баритон, обладающий светлым, лирическим тембром и значительной силой, способен к исполнению как лирических, так и драматических партий. К таким голосам следует отнести, например, Хохлова, Гобби, Херля, Коня, Гнатюка, Гуляева. Партии Демона, Мазепы, Валентина, Ренато чаще всего исполняются голосами этого характера.

Драматический баритон — голос более темного звучания, большой силы, способный к мощному звучанию на центральном и верхнем участках диапазона голоса. Партии драматического баритона более низки по тесситуре, но в моменты кульминации поднимаются и до предельных верхних нот. Типичные партии - Яго, Скарпиа, Риголетто, Амонастро, Грязной, Князь Игорь.

Драматическим баритоном обладали, например, Титта Руффо, Уоррен, Савранский, Головин, Политковский, Лондон.

Бас, наиболее низкий и мощный мужской голос, имеет рабочий диапазон от фа большой октавы до фапервой. Среди этого типа голоса различают высокий бас, центральный (певучий, кантанте) и низкий бас. Кроме того, в хорах весьма ценным голосом считаются басы-октависты, способные брать самые низкие звуки большой октавы и даже некоторые звуки контроктавы.

Высокий бас, бас певучий (кантанте), имеет рабочий диапазон до фапервой октавы наверху. Это голос светлого яркого звучания, напоминающий баритоновый тембр. Иногда некоторые такие голоса называют баритональными басами. Баритональные басы исполняют партии Томского, Князя Игоря, Мефистофеля, Графа Альмавивы в «Свадьбе Фигаро» Моцарта, Нилаканты в «Лакме» Делиба. К таким басам можно отнести голоса Шаляпина, Огнивцева, Христова.

Центральный бас обладает более широкими возможностями диапазона и носит ярко выраженный басовый характер тембра. Этим голосам доступны не только партии с высокой тесситурой, но и более низкие, включающие нижние ноты до фабольшой октавы, такие, как Гремин, Кончак, Рамфис, Зораастро, Спарафучиль. К центральным басам можно отнести голоса Г. и А. Пироговых, Рейзена, И. Петрова, Пинца, В. Р. Петрова, Гяурова. Низкий бас кроме особенно густого басового колорита и более короткого в верхнем участке диапазона голоса обладает глубокими, мощными, низкими нотами. Это так называемый профундовый бас. К таким басам можно отнести голоса Михайлова, Поля Робсона.

Басы - октависты, которые находят себе место в хорах, иногда могут брать ряд звуков контроктавы, доходя до поразительно низких звуков. Известны случаи, когда голос мог спускаться до факонтроктавы.

Баритон - это голос «обычный», «нормальный», и он наиболее часто встречается среди певцов-мужчин.

Однако лишь в операх Россини и Верди баритон обрел себя по-настоящему, получив возможность создавать звукописные портреты любящих отцов, изображать ярость оскорбленных мужей, звучать в устах предержащих власть монархов или мудрецов, предостерегающих от роковых ошибок. Наряду с этим баритону порой поручается передать ветреный характер Дон-Жуана или характер неистощимого на выдумки непоседы-цирюльника.

Пик признания баритона как голоса популярного и способного делать большие сборы, приходит с выходом на сцену Титта Руффо. Это был «исторический голос» среди баритонов - подобно тому, как Дюпре, Таманьо и Карузо были «историческими» тенорами, а Шаляпин – «историческим» басом.

У басов следует различать три категории: бас профундо (низкий бас), бас кантанте (буквально—певучий бас) и бас комический.

С Шаляпиным вошли в моду басы кантанте, то есть не совсем басы и не совсем баритоны; это голоса неопределенные, промежуточные, что позволяет им то «белить» и фальцетировать на теноровый манер, то лишь «намечать», а не петь тот или иной музыкальный отрывок. Типичный бас кантанте - этоМефистофель в «Фаусте», вердиевский Спарафучиле, россиниевский Дон Базилио.

Гибридный «комический бас» подходит к таким шаржированным партиям, как Дон Бартоло, Дулькамара, Дон Паскуале. Эта категория характерных голосов тоже постепенно исчезает. Пини-Корси и Адзолини были последними замечательными исполнителями этих партий; в последние годы своей артистической карьеры они особенно славились благодаря таким великим баритонам, как Кашман и Стабиле, которые составляли с ними поразительное комическое «визави».

Басы профундо в наше время очень редки. Этот голос подходит для партий, построенных на сочетании мудрости и величавости. Это — отец-настоятель из «Фаворитки» и «Силы судьбы», вагнеровский Вотан, Верховный жрец из «Нормы», и т. п.

Однако есть партии, которые требуют сочетания качеств баса профундо и «певучего» баса — это микеланджеловского размаха фигура Моисея, созданная Россини, в которой соединяются страсть, гневность и вдохновение. Пропеть молитву «Со звездного престола своего» может лишь голос, способный рокотать, как орган, звенеть, как труба, бушевать как буря.

Методика вокального обучения опирается на общедидактические и специальные, свойственные музыкальной педагогике, принципы обучения. Ведущими среди общедидактических принципов обучения являются: принципы воспитывающего обучения, научности, сознательности. Обучение одновременно могущественно средство воспитания. В процессе вокального обучения учащийся не только приобретает знания о певческом голосообразовании, у него формируются, совершенствуются вокально-технические навыки. Также развивается голос, исполнительские задатки, музыкально-эстетический вкус, умственные способности, память, наблюдательность, речь, нравственные качества, воля, эмоциональная мобильность.

Студент должен хорошо понимать сущность каждого вокального явления (певческого регистра, атаки, дыхания, и практическую ценность усваиваемых навыков). Так, при освоении певческого подхода он должен знать, чем такой вдох отличается от обычного, какими качествами характеризуется, как выполняется, каково его влияние на певческую фонацию.

Сознательность при вокальном обучении неразрывно связана с пониманием причин образования различных качеств звука. Важно знать, каким является правильный звук, и уметь его воспроизвести, при этом хорошо представляя, что нужно сделать для образования нужного звучания. Педагогу необходимо также знание причин образования нежелательных качеств звука (горлового, носового, сиплого звучания) и способов его удаления.

На принцип научности обучения опирается принцип его посильной трудности. Без знания процесса голосообразования, способа воздействия на него, без четкого представления уровня музыкального вокально-технического и художественного развития ученика невозможно определить, что для него посильно в каждый период обучения.

Принцип посильной трудности тесно связан с узаконенным в вокальной педагогике принципом постепенности и последовательности. Он предполагает обязательное следование от простого к сложному, от легкого к трудному при формировании певческих навыков и освоении учебного материала (упражнений, вокализов, художественных произведений с текстом). Трудность при вокальном обучении постепенно должна возрастать.

Личность каждого ученика сугубо индивидуальна: у каждого свой особый психологический склад, характер, волевые качества, в той или иной мере выраженные способности. Общее положение педагогики об индивидуальном подходе к учащемуся имеет важное значение и в вокальном обучении. Кроме всего прочего, в сольном пении особенность обучения каждого конкретного ученика обусловлена настроением и работой его голосового аппарата. Каждый новый ученик для педагога-вокалиста оказывается неповторимой задачей, которую ему приходится решать, гибко, преломляя и сочетая приемы педагогического воздействия.

В музыкальной педагогике основополагающим является принцип единства художественной и технической сторон обучения. Актуален этот принцип и при обучении сольному пению. У певца, в отличие от других музыкантов-инструменталистов, его инструмент находится в нем самом, является частью его организма. При обучении пению органы голосового аппарата специально приспосабливаются к выполнению певческих задач, изменяют свою функцию. Следует учесть, что значительная часть голосового аппарата, и, прежде всего, гортань, не подлежит непосредственно подчинению нашему сознанию. Многие органы голосового аппарата управляются опосредованно, через представление о звуке, через слуховые органы, которые воздействуют на двигательные центры, связанные с пением.

Выразительность вокального звучания, художественные качества звука зависят от технологии голосообразования, то есть от вокальных навыков. Так, для выразительного исполнения музыкальной фразы необходимо владение дыханием, динамикой звука, для передачи эмоционального содержания музыкальной фразы требуется создание соответствующего по тембру звучания, которое достигается при помощи атаки, регистровой настройки и так далее. Формирование технических навыков должно вестись в единстве с эмоциональным подтекстом и художественно выразительностью. Вокального звука, ничего не выражающего, не может быть. В нем в той или иной мере проявляется эмоциональное состояние певца. Вокально-техническая и художественная работа с первых шагов обучения должна вестись в единстве. На начальном этапе преобладает техническая работа, а на более позднем этапе внимание концентрируется больше на художественной стороне произведения.

Таким образом, в течение первых лет у учащегося вырабатывается координация всех факторов звукообразования, создаются условия для сознательного владения звуком, развивается музыкальность и «вокальный слух».

**1.3 Некоторые особенности методической работы с низкими мужскими голосами**

Одной из важнейших вокально-технических трудностей в воспитании низких мужских голосов является формирование верхнего участка диапазона, связанное с проблемой прикрытия. У необученного певца, голос, как правило, имеет регистровое строение, то есть на разных участках диапазона звучит в различной тембровой окраске. Эта разность звучания зависит от неодинаковости характера работы голосовых складок. Считается, что в мужском голосе существуют два натуральных регистра - грудной, занимающий нижнюю и среднюю части диапазона, и фальцетный, появляющийся выше так называемых переходных звуков. К обязательным условиям, определяющим профессионализм современного оперно-концертного певца, относится совершенное владение полным двухоктавным диапазоном голоса, выровненном на всем протяжении, включая и тот участок, который у необученного певца звучит фальцетом.

В грудном регистре голосовые складки смыкаются плотно и колеблются всей своей массой. В вибрацию включаются и черпаловидные хрящи. Эта плотность смыкания создает насыщенный, яркий, сильный и звонкий голос. При этом тратится относительно мало дыхания. В фальцетном же режиме колеблются только края складок и между ними остается веретенообразная щель, сквозь которую свободно вытекает воздух. Поэтому звуки натурального фальцета обладают продутым характером, бедны обертонами и не имеют большой силы. Достижение ровности на всем диапазоне связано с понятием прикрытия. Прикрытие включает в себя два момента: некоторое притемнение звука и микстование, то есть смешение головного и грудного регистров. Современное классическое звучание голоса требует так называемого «близкого прикрытия», при котором звуки верхнего регистра, приобретая большую объемность и округлость, не теряют своего блеска и полетности. Правильно сформированное прикрытие голоса позволяет достичь ровного звучания на всем диапазоне голоса. Это отмечается педагогами и исполнителями, как русской, так и итальянской школы.

Первым к этому приему обратился Дюпре, он создал школу, которая основывается на прикрытии верхнего диапазона мужского голоса. Потом его последователем стал испанский певец и педагог Гарсия. Теперь же данной школе следуют все педагоги, которые работают с мужскими голосами. Так как современный театральный репертуар невозможно исполнять не владея приемом прикрытия верхнего диапазона у мужского голоса.

Маэстро Дж. Барра (центр усовершенствования при театре Ла Скала) считал главным воспитание эталонного звучания на всем диапазоне голоса. Лучшей гласной для низких голосов он считал «у». Так же для низких голосов советовал использовать «вертикальное» построение звука (темный тембр), когда рот приобретает овальную форму, при этом в упражнениях он рекомендовал двумя пальцами придерживать углы рта, слегка их сближая, чтобы получилась фигура, приближенная к цифре 8. Однако необходимо при этом заботиться о «попадании воздуха в головной резонатор», то есть о яркости и звонкости голоса [16, 90].

Для того, что бы добиться ровности звучания голоса на всем диапазоне маэстро Бара считал, что баритон должен уметь прикрыть звуки, начиная от до, ре-бемоль, ре первой октавы и выше, бас – от си-бемоль и си малой октавы. Роль прикрытия велика также в том случае, когда певец берет близлежащие ноты, например, при восходящем поступенном движении вокальной мелодии. В этом случае он подчеркивал следующую закономерность: если хорошо, грамотно прикрыта предыдущая нота, то звучание верхнего тона выигрывает. Когда же высокий тон отдален от предыдущего большим интервалом, то звук, являющийся основанием этого интервала, должен быть взят в более широкой манере. Если по партитуре высокий тон у солиста звучит на фоне оркестра и хора, маэстро Барра советовал своим ученикам вначале сделать звук небольшим, собранным, близким к «у», а затем, когда ослабнет атака хора и оркестра, прибавить силу звука и сделать его более широким. Тогда голос выделиться во всей звучащей массе и эстетический эффект будет достигнут [1, 138].

По поводу улучшения тембра маэстро Барра считал, что низким мужским голосам необходимо искать в своем голосе тембровые краски виолончели.

Обязательным компонентом каждого урока маэстро Барра были отрывки из оперных партий и отдельные фразы, помогающие «настройке» голоса, содержащие некоторые трудности и преследующие определенные вокально-технические цели. Так, например, роль ежедневного упражнения для баса играло соло Колена – «прощание с плащом» («Богема» Пуччини, IV акт) с его кантиленными фразами, выдержанными на соль-диез малой октавы. В программу уроков с баритонами он часто включал отдельные фразы из Пролога к опере «Паяцы» Леонковалло, арии Ренато («Бал маскарад» Верди, III акт), монолога Барнабы («Джоконда» Понкиелли, I акт), каватина Фигаро («Севильский цирюльник» Россини, I акт), Каватины Валентина («Фауст» Гуно) [1, 132].

Солисты театра Ла Скала тоже указывают, что на построение профессионального диапазона мужского голоса всегда требуется создание искусственного смешанного регистра, что достигается путем прикрытия. Для расширения диапазона и выравнивания регистров, Э. Карузо применял сочетание открытого гласного «а» на нижних тонах с «о», постепенно переходящего в «у»[16, 68]. И. Винко и Н. Гяуров придерживаются мнения что, сначала надо настроить естественный грудной регистр: облегчить его, выровнять, сделать звонким, а затем в верхнем участке округлить. Это округление начинается за несколько тонов до переходных звуков и затем переходит в прикрытую позицию. Верхние звуки хорошо прикрываются, если их формировать на гласный «о» с элементами «у». Р. Панераи и С. Брускантини же говорят о прикрытии всего диапазона, начиная с нижних нот (непосредственное нахождение смешанного голосообразования уже на низких нотах и распространение этого звучания на весь диапазон), что приводит к единорегистровости голоса. Это позволяет избавиться от необходимости перевода наверху гласной «а» в «о» или «у», что, по их мнению, делает голос неровным [3, 176]. Среди отечественных педагогов этого же мнения придерживается З.Л. Соткилава.

Ряд педагогов вокального факультета Московской консерватории (Г.И. Тиц, А.И. Батурин, Е.Е. Нестеренко, В.В. Горячкин) высказали следующую точку зрения, схожую с мнением Винко и Гяурова: определяющее значение для формирования верхнего участка диапазона и всего голоса имеет правильное тембральное оформление звука, свойственное данному голосу в центральной части диапазона [2, 75].

По мнению Г.И. Тица, для освоения приема прикрытия чрезвычайно целесообразно упражнение, построенное в гаммообразной последовательности в диапазоне ноны. Рекомендуется при движении вверх соблюдать такой принцип - идти от светлого гласного к темному в сочетании слогов «ля» (а), «ле» (о), «лю» (у). Вначале упражнение поется в среднем регистре и по мере усвоения доводится до крайних нот. Основой в достижении ровности голоса является такое звучание, когда на протяжении всего диапазона одновременно присутствует и головное и грудное резонирование. Если у баса или баритона на высоких нотах не будет настоящей грудной опоры, то они никогда не будут стабильными [2, 75].

По мнению А.И. Батурина, успех в расширении диапазона низких мужских голосов вверх зависит от правильного формирования и тембрального оформления звука в среднем регистре, от нахождения в этом участке смешанного звучания. Термин «округление» он не применяет, так как не всеми учениками он понимается правильно, он заменяет его образными выражениями: «Не обнажайте звук. Пойте благородно». Для нахождения низкому голосу смешанного звучания в средней части диапазона целесообразно применять сонорные согласные «м» и «н». Они способствуют ощущению головного резонирования, столь важного для оформления всего диапазона голоса. Удобными гласными для формирования верхнего участка диапазона являются: гласный «а» (с требованием благородного звучания); гласный «э» (особенно при ходе вверх). В некоторых случаях возможно употребление и «у», однако, чтобы избежать излишнего притемнения и углубления звука, рекомендуется прибавление согласного «м». Успех прикрытия голоса обеспечивает правильное оформление переходных звуков. Не будет считаться погрешностью, если этот участок вначале будет несколько тусклым и слабым по звучанию. По мере освоения правильной манеры голосообразования он окрепнет и выровняется. Ни в коем случае нельзя допускать форсировки, излишнего напора дыхания. Подход к переходным звукам должен быть обязательно благородным, округленным и технически правильным. Нельзя идти дальше, если этот участок голоса не сформирован [2, 78].

Е.Е. Нестеренко, который проходил обучение в классе профессора В.М. Луканина и сохранил его педагогические традиции, большое значение придает оформлению тембра на участке, предшествующем переходным нотам. Этот участок они называли «первый переход», расположенный перед основным. У баса это - фа - фа-диез малой октавы, у баритона - ля - ля-бемоль малой октавы. Это первые неудобные звуки при движении по гамме вверх. Предлагается на этих звуках сделать округление. Чрезвычайно важно уметь петь их и открыто, неокругленно, с большой дозой грудного резонирования, и округленно, более собранным звуком, подключая головные резонаторы [2, 81].

**2.1 Фонетический принцип воспитания голоса**

Пение – единственный вид музыкально-исполнительского искусства, где музыкальное воплощение сочетается с выразительным донесением речевого текста. Перед голосовым аппаратом ставится задача не только формирование красивого певческого тона на всем диапазоне, но и одновременно ясного и четкого произнесения поэтического текста.

Как известно звуки речи делятся на две основные группы – гласные и согласные, рознящиеся как по механизму своего образования, так и по акустическим характеристикам. Многие педагоги буквально понимают известный афоризм Ф. И. Шаляпина: «Петь нужно как говоришь». Они считают, что поскольку пение является растянутой речью с фиксированной высотой каждого слога, то петь надо не делая разницы между речевым и певческим словом. Между тем точно доказано, что артикуляционные уклады в речи и в пении не совпадают. Выражение «петь как говоришь» можно трактовать как естественность, непосредственность, ясность и чистоту вокальной речи, делающей ее похожей на обычную речь. Пение в академической (оперной) манере, которая требуется для профессионального певца, нельзя рассматривать как растянутую на определенных звуках речь, поскольку голосовой оппарат певца решает другие задачи, чем в речи, и потому приспособления для певческой функции будут совершенно другими:

1. Верно выстроить свой тембр голоса
2. Гласные формируются так, чтобы не навредить правильному звукоизвлечению
3. Шире открывается рот в пении нежели во время речи

Это все вышеперечисленное относится к гласным звукам. Согласные звуки в пении не имеют большого различия в воспроизведении по сравнению с речью.

Пение происходит только на гласных звуках, а согласные лишь помогают формировать слово, чтобы певец мог донести до зрителя не только музыкальный, но и поэтический материал произведения.

Анализируя многие методические пособия можно сделать вывод, что подобранные гласные звуки и упражнения с ними дают определенно положительный результат в воспитании начинающего певца.

А-о-е-у-и - эти гласные звуки расположены по степени нарастания импеданса. «а» - наиболее громкий звук, но обладает наименьшим импедансом; «и-у» - обладают наибольшим импедансом, но наименее громкие звуки. Юссон называет импеданс защитным механизмом гортани, позволяющей голосовой щели производить свою работу без чрезмерного напряжения. Эти свойства гласных к различному импедансу, позволяют педогогу грамотно строить свой урок, чтобы ученик меньше утомлялся.

Важно отметить, что некоторые гласные звуки способствуют правильному прикрытию звуков у учеников. К примеру буквы «у-и» не требуют особых навыков для прикрытия переходного участка диапазона певца. Звук «а» позволяет получить более мощную ноту по сравнению с другими звуками, но при этом звук на этой гласной становится неуправляемым. Поэтому все педагоги рекомендуют букву «а» «округлять» приближая ее к звуку «о»(обладающей большим импедансом). Звук «е» обладает свойствами для освоения прикрытия переходного регистра у певца, но в то же время, по сравнению с буквой «у» имеет более близкое звучание и способствует появлению у ученика яркого и близкого звука. Преподаватель по вокалу применяет упражнения на разные гласные звуки, и именно те, которые способствуют развитию только конкретного ученика. Понятно, что универсальных упражнений не бывает, хотя есть универсальные звуки, которые помогают развить певческий голос, но только при индивидуальном подходе преподавателя к каждому ученику.

Рассмотрим влияние согласных звуков на формирование певческих навыков.

Согласные звуки делятся на две категории:

- звонкие – в,з,б,л,р,д

- глухие – п, к,т,с,ф

Звонкие согласные имеют высоту в пении, а глухие только шумовой эффект.

Чаще всего педагоги используют звонкие согласные в упражниниях:

- м, н – способствуют отзвучиванию головных резонаторов

- р – эту букву до сих пор используют в церковных хорах для настройки хора на высокую позицию. Так называемое рычание как со звуком так и без помогает ученику найти полости(пустоты) в голове, которые помогают ощутить головное резонирование звука.

Но так же в педагогической практике используются и глухие согласные:

- т, п – позволяют исправить дефект предыхательной атаки звука.

- х – используется для исправления чрезмерно жесткой атаки звука.

**2.2 Резонаторное воспитание голоса**

Артикуляционный аппарат включается в себе: ротовую полость с языком, мягким небом, нижней челюстью, губами, а также глотку и гортань.

Певческое звукоизвлечение осуществляется при непосредственном участии резонаторов, без которых невозможно полноценное звучание. Резонаторную роль в человеческом голосовом аппарате выполняют различные воздушные полости дыхательного тракта, окружающего голосовые складки сверху и снизу. Отсюда и название: верхние и нижние резонаторы.

К нижним резонаторам относится трахея и бронхи. Они придают голосу грудное резонирование, полноту и объемность.

То, что находится над голосовыми складками до выхода рта, называется надставной трубой, или речевым трактом, и относится к верхним резонаторам. Глотка, ротовая полость, а также носовая полость усиливают голос, возникший в гортани, придают звуку головное резонирование, влияют на его тембр. Если глотка и ротовая полость в процессе пения видоизменяются в объеме и по форме, то носовая полость остается неизменной, хотя и влияет на тембр голоса. Существенное значение в процессе голосообразования принадлежит мягкому небу и, прежде всего, во взаимодействии носовой полости с ротоглоточным каналом.

В спокойном состоянии мягкое небо свисает в полость глотки. Мягкое небо и маленький язычок в его середине обильно интервированы и рефлекторно оказывают влияние на мышечный тонус всей гортани. Отсюда следует, что от степени активности мягкого неба зависит и качество голоса.

Спереди мягкое небо переходит в твердое небо, а сзади продолжается в две, расходящиеся вниз под углом симметричные складки-дужки, в их толще находятся мышцы, поднимающие мягкое небо, а между дужками — небные миндалины.

Твердое и мягкое небо с передними зубами-резцами образует небный свод, который влияет на тембровые качества голоса.

Ротовая полость сзади широким отверстием-зевом открывается в средний отдел глотки. При пении зев расширяется.

Глотка — это мышечная трубка, которая вверху оканчивается под сводом черепа, а внизу, суживаясь, переходит в гортань спереди, а сзади — в пищевод. Объем глотки может меняться благодаря сокращению ее мускульных стенок или движениям гортани в целом в вертикальном направлении.

Надгортанник находится в нижнем отделе глотки, и также может менять свое положение, что оказывает влияние как на условия резонирования, так и на иные аспекты резонирования.

Таким образом, изменение объема и формы ротового и глоточного резонаторов ведет к изменению их акустической настройки и образованию гласный и согласных звуков, а также формированию тембровых особенностей голоса.

**2.3 Роль дыхания в резонаторном воспитании**

Дыхание в пении — это краеугольный камень всего. Дыхание — это та сила, которая приводит в движение весь механизм голосообразования, весь голосовой аппарат. Общеизвестно классическое изречение: «Искусство пения есть искусство дыхания». Мануэль-Гарсиа — сын в своем труде «Полный трактат об искусстве пения», пишет: «Нельзя сделаться искусным певцом, не овладев искусством управления дыханием [10, 15]. Без дыхания голосовой аппарат, при всем его совершенстве, будет мертв. Атака звука, его филировка, техника всех видов, — зависят, в основном, от степени владения техникой дыхания.

Различают следующие типы дыхания:

1)грудной — внешние дыхательные движения сводятся к активным движениям стенок грудной клетки, особенно ее верхнего и среднего разделов. Диафрагма малоподвижна. Этот тип дыхания был присущ староитальянской вокальной школе до начала XIX века. Разновидностью грудного дыхания является ключичное (клавикулярное), при котором очень энергично участвуют мышцы верхнего отдела грудной клетки и плечевого пояса. Данное дыхание малоприменимо для пения, так как в этом случае дыхание является поверхностным, мышцы или напряжены, ограничены движения гортани, и поэтому затруднено голосообразование.

2)смешанное или грудобрюшное дыхание. При нем активны мышцы грудной и брюшной полостей, а также диафрагма.

3) брюшное, или диафрагматическое — активно сокращаются диафрагма и мышцы брюшной полости.

Деление дыхания на отдельные типы является условным и в значительной степени теоретическим, на практике же чистых типов дыхания и резких границ между ними обнаружить невозможно. Общепринято различать типу дыхания, которыми пользуются мужчины и женщины. Если женщины дышат «более высоко», то мужчинам присуще «низкое» дыхание, близкое к брюшному.

В вокально-педагогической практике наиболее удобным считается нижнереберно-диафрагматическое дыхание, то есть смешанное дыхание, при котором высоко поднимаются и расширяются при вдохе нижние ребра, а остальная часть грудной клетки малоподвижна, активна же диафрагма и мышцы брюшной полости [11, 55].

Организации певческого дыхания следует придавать решающее значение, ведь владение дыханием — это техническая основа профессионального искусства пения.

С первых же уроков следует обратить особое внимание на естественность вдоха, а также понемногу начинать развивать у певца способность сохранять во время пения вдыхательные установки. Манера держаться не должна быть напряженной, искусственной, так как это приводит к скованности всего организма, лишает дыхание и голосоведение необходимой естественности. Свободное положение корпуса с естественно развернутыми плечами создает благоприятное для пения положение грудной клетки и в значительной степени способствует легкой, непринужденной манере вдоха, а также возможности сохранения вдыхательной установки и организации звука.

Вдох рекомендуется производить легко, набирая немного воздуха так, чтобы ребра при этом несколько раздвигались в стороны. Начинающим певцам можно посоветовать держать руки чуть выше талии, так как при этом удобно проверять вдох и вдыхательную установку во время пения. Сохранение вдыхательной установки и требование с самых начальных упражнений вести звук ровно и одинаковой силы, организует учащегося и вырабатывает у него умение держать звук на дыхании. Следует обращать внимание ученика на качество звука, когда он поет мелодию, не теряя вдыхательной установки (то есть на опоре), или когда он поет на «выдохе».

Ученику важно запоминать свое состояние, свои ощущения, звучание голоса, когда он поет правильно. Постепенно у учащегося начинает развиваться «вокальная память» — способность запоминать качество звучания голоса.

Начальные упражнения должны быть очень простыми, чтобы ученик мог следить за тем, как он выполняет задачи, поставленные перед ним. Опора звука на дыхании осваивается постепенно, в зависимости от индивидуальных особенностей певца. Опору звука на дыхание ученики часто теряют при пении на пиано. Следует добиваться, чтобы пиано и форте звучали на одинаковой опоре. Пассаж нужно петь сначала на меццо-форте, а затем пиано. При пении на пиано без опоры звука на дыхание теряется тембр звука, часто страдает интонация.

«Спокойное, не перегруженное дыхание способствует правильному ощущению опоры звука и освобождает гортань от излишнего напряжения» [5, 37].

Опора звука на дыхание осваивается нелегко. Начинающие поют часто на выдохе, без сохранения вдыхательной установки, без опоры. В таких случаях рекомендуется для выработки ощущения опоры звука упражнения отдельными короткими звуками — тяжелое стаккато. Сольфеджирование упражнений, вокализов, чередование слогов — все это способствует организации певческого выдоха.

**2.4 Резонаторные ощущения в пении, их роль, функции резонаторов**

В традиционных трудах по теории и методологии певческого искусства резонаторам голосового тракта отводится практически лишь одна единственная функция — формирование гласных, то есть фонетическая. В.П.Морозовым в рамках разработанной им резонансной теории искусства пения обоснована и досконально исследована важнейшая роль резонаторных ощущений в пении, их решающее значение в процессе пения.

В рамках РТИП Морозовым впервые выделяются и обозначаются важнейшие функции голосовых резонаторов в процессе пения: Энергетическая

Генераторная

Фонетическая

Эстетическая

Защитная

Индикаторная

Активизирующая.

Выделение этих функций в известной степени носит условный характер, поскольку все они взаимосвязаны. Вместе с тем, обозначение и рассмотрения каждой из этих функций в отдельности позволяет подчеркнуть и лучше уяснить ту огромную роль, которую играет система резонаторов в формировании профессионального певческого голоса [7, 49].

Рассмотрим некоторые из функций, чтобы понять влияние резонаторов на весь процесс голосообразования.

**Активизирующая функция резонаторов** проявляется в том, что вибрация их стенок (в случае оптимальной настройки резонаторной системы) оказывает активизирующее (стимулирующее) воздействие на голосовую функцию, прежде всего на сами резонаторы, на работу гортани и голосовых связок. Явление носит чисто физиологический рефлекторный характер, то есть раздражение виброрецепторов через ЦНС приводит к повышению тонуса и активности голосового аппарата. Таким образом, имеет место самостимуляция голосового аппарата певца [7, 169].

**Индикаторная функция** резонаторов состоит в том, что певческие резонаторы являются индикаторами (указателями) собственной активности.

**Фонетическая функция** резонаторов состоит в формировании речевых звуков, как в речи, так и в пении, что связано с работой наиболее подвижного из всех резонаторов — ротовой полости, а также глоточной.

**Защитная функция** певческих резонаторов, реализуется при условии владения певцом резонансной техникой пения, проявляется в защите голосовых связок и гортани от перегрузок, от возникновения профессиональных заболеваний [7, 342].

Немаловажно и **психическая функция**. Целью разностороннего рассмотрения роли певческих резонаторов является правильная ориентация сознания (и подсознания) певца на резонансный принцип голосообразования, резонансные певческие ощущения, о которых говорят все выдающиеся мастера, о вреде случаев и переориентация, то есть отвлечение сознания от пагубной прикованности к области гортани и голосовых связок, то есть зоны, о которой все великие умалчивают, если их специально к этому не принуждать [7, 46 ].

**2.5 Приемы, направленные на возникновение головного резонирования**

В вокальной педагогике широко применяются термины "грудной" и "головной" резонаторы. Голос считается хорошо поставленным в пении, когда он на протяжении всего диапазона окрашивается грудным и головным резонированием. Во многих школах пения попадание в головной резонатор считается краеугольным камнем обучения, на котором и строится организация певческого звука. От ощущения резонирования звука в голове и груди получили свое название регистру голоса: головной и грудной. Голос при хорошем головном резонировании ярок, звонок, металличен. При грудном — насыщен, «мясист».

Под резонатором в акустике понимается объем воздуха, заключенный в упругие стенки. Характерным свойством резонатора является то, что он отзвучивает-резонирует на звук определенной высоты, совпадающий с его собственным тоном или его обертонами.

«Чем меньше размеры резонаторов, меньше объем воздуха, тем выше собственный тон резонатора, на который он отзвучивает» [7, 119].

Под головным резонатором следует понимать только полости, расположенные выше небного свода, в лицевой части головы. Все эти полости заключены в костные или хрящевые стенки, то есть, не способны менять свой объем, а, следовательно, и резонаторные свойства.

Однако блеск и металличность голоса зависят не от резонаторных явлений в полостях верхнего резонатора, а от формирования исходного тембра гортани. Верхний резонатор лишь отвечает на качество звука. Головной резонатор — важнейший индикатор правильного певческого звучания голоса. На развитие резонаторных ощущений у учащегося следует обратить самое пристальное внимание. Не все ученики понимают эти ощущения в начале занятий, и для того, чтобы они знали к чему стремиться, многие педагоги употребляют приемы, наводящие на эти ощущения.

Приемы, связанные с пением на звонкие согласные м и н, так называемое «мычание» и «нычание», когда рот закрыт и весь звук идет через носовые ходы, приводят к сильному сотрясанию стенок в полосе верхнего резонатора даже в том случае, когда высокие частоты выражены слабо. Эти приемы помогают ученику осознать, какого рода ощущений следует добиваться при пении. Другим приемом, направленным на возникновение головного резонатора, является употребление гласного звука и.

«Употребляя гласный звук и, мы легче вызовем явление голосового резонирования по сравнению с другими гласными, не имеющими в своем спектре высокочастотных формант» [10, 75].

Наконец, более плотное смыкание голосовых связок и верная работа гортани приводят к появлению в тембре большего металла, яркости, что тотчас же вызывает ответы в головном резонаторе.

Все эти пути ведут к появлению головного резонирования и ученик начинает понимать, к какому характеру звучания следует стремиться, какие ощущения сопровождают качественный певческий голос.

Правильное пользование резонаторами благотворно влияет на тембр голоса, его полетность и высокое формирование способствует округлению звука. Добиваясь высокой позиции, следует одновременно работать над близостью звука. Учащиеся часто, стремясь оформить звук высоко, удаляют, заглубляют звук или чрезмерно, искусственно округляют его. Добиваясь высокой позиции звука и наилучшего использования верхних резонаторных полостей, со временем можно добиться смешанного резонирования: соединение высокого звучания с грудным резонированием. В отношении грудного резонатора можно сказать, что это есть ощущения ясно выраженных вибраций в области грудной клетки, сопровождающих все звукообразование на протяжении мужского диапазона голоса. Резонатором в акустическом понимании здесь могут быть трахеи и полости-трубки, которые имеются в грудной клетке. Если приложить руку к грудной клетке, то мы можем почувствовать вибрацию, это и есть резонирование. По резонансу груди певец ориентируется о качестве фонации. А также облегчает работу голосовых связок. При одновременном озвучивании головного и грудного резонаторов голосовые связки совершают колебания по смешанному типу, что позволяет петь весь диапазон, не ощущая регистровой ломки, ровным звуком [7, 131].

Необходимо отметить, что при увлечении только головным или грудным резонированием, без учета остальных компонентов певческого голосообразования, голос может деградировать. Увлечение головным резонированием может привести к зажатию голоса, а при увлечении грудным — голос утяжеляется и затрудняется ход наверх.

**Заключение**

Суммируя и анализируя вышеизложенный материал, следует отметить, что педагог вокала — одна из самых сложных, но в то же время, прекрасных профессий. Она требует больших знаний, ума, терпения, самопожертвования, громадной ответственности, высоких моральных и нравственных качеств.

Педагог не только ведет практическую повседневную работу, но и сам должен обладать комплексом качеств, которые дают ему право называться этим высочайшим званием — педагога. Педагог должен иметь хороший слух, верную интуицию, ясное представление о том, как работает голосовой аппарат каждого конкретного ученика при том или ином звучании, то есть должен стать с учеником единым целым. Тогда ему будет легко понять, чем живет ученик, как найти к нему подход, как выйти из сложной ситуации. Только знания делают работу педагога не интуитивной, а сознательной. Но для педагога недостаточно верно слышать и знать приемы, при помощи которых можно исправить неверное звучание. Надо уметь добиться нужного звука от ученика.

Поскольку в вокальной педагогике взгляды на установку и работу тех или иных частей голосового аппарата в пении весьма эклектичны и разнообразны, не должно быть единых подходов к обучению каждого конкретного ученика (в связи с различием физиологического развития и голосовых возможностей разных певцов).

В процессе работы с низкими мужскими голосами необходимо учитывать их отличия от других голосов: естественное звучание грудного регистра практически на всем диапазоне голоса, использование микста при переходе к головному регистру, физиологические особенности.

Важно чтобы при постановке задач по достижению двухоктавного диапазона и освоению верхнего регистра, педагог не забывал о присущей силе и красоте грудного звучания низких голосов. Необходимо сохранить свойственные тембрам басов и баритонов звонкость, бархатистость, насыщенность звука на среднем и низком участках диапазона голоса, так как это напрямую связано с образами, которые им доверено исполнять.

Педагог должен следить за тем, чтобы ученик не перенапрягал голос (не форсировал), был осторожен на занятиях в упражнениях на выравнивание регистров, важно также, чтобы педагог был хорошим музыкантом, артистом, с хорошим вкусом и не был педантом, то есть прислушивался к мнению других. Педагог должен быть внимательным наблюдателем и проницательным настолько, чтобы выйти из любой наисложнейшей ситуации, которые возникают в немалом количестве в процессе обучения. Это дает ему возможность составить свое мнение о природе таланта и голоса ученика, помочь ему развиться всесторонне: интеллектуально и музыкально.

Певец, одаренный красивым голосом, но лишенный ума, будет всегда стоять ниже певца со средним голосом, но хорошим умом.

Существуют различные точки зрения на то, кто должен обучать пению. То ли это должен быть певец-профессионал, сам знающий, что, где и как, то ли — это должен быть теоретик, который сведущ во всех вопросах теории. Думается, что истина находится посередине, да и опыт мировой вокальной педагогики знает как представителей одной, так и другой групп.

Многие исследователи и педагоги придерживаются мнения, что руководство учеником должно быть доверено педагогу, обладающему тем же характером голоса, что и голос ученика: педагог-тенор — тенора, педагог-сопрано — сопрано и т.д. В этом мнении, конечно, есть доля правды, так как педагог может собственным примером показать: «делай как я», но настоящий педагог должен быть намного разностороннее.

Основной задачей для педагога является раскрытие голосовых данных студента и доведение навыков вокальной техники не до бездумного автоматизма, а до самостоятельного осмысления и использования студентом этих умений в исполнительской и педагогической практиках.

**Список литературы**

1. Вопросы вокальной педагогики. Сб. статей. Вып. 6 — Л.:Музыка,1982 — 184 с.

2. Вопросы вокальной педагогики. Сб. статей. Вып. 7/Сост. А. Яковлева. — М.:Музыка,1984 — 214 с.

3. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики.— М.:Музыка,1968 — 676 с.

4. Дмитриев Л.Б. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве.— М., 2002. — 181 с.

5. Луканин В.М. Обучение и воспитание молодого певца. — М., 1977. — 88 с.

6. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению. — М., 1987. — 93 с.

7. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. — М., 2002. — 496 с.

8. Назаренко И.К.Искусство пения: очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения. Хрестоматия. 2-е издание переработанное и дополненное. —М.:1963. — 512 с.

9. Озеров Н.Н. Оперы и певцы. — М.: Музыка, 1964. — 209 с.

10. Панофка Г. Искусство пения. — М.: Музыка, 1968. — 120 с

11. Пряников Г. Советы обучающимся пению. — М.: Музыка, 1958. — 98 с.

12. Пашинина О.В. Краткое руководство по оформлению дипломного реферата.

13. Стулова Г.П. Хоровой класс: Учебное пособие для педагогических институтов. — М., 1988. — 126 с.

14. Юдин С.П. Формирование голоса певца. — М.: Музыка, 1962. —167с.

15. Юссон Р. Певческий голос. М., 1974. — 186 с.

16. Ярославцева Л.К Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII-XX веков. — М., 2004. — 200 с.