



Л. А. Шаляпина

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ
ПОСТАНОВКИ
ПЕВЧЕСКОГО ДЫХАНИЯ
В ПРОЦЕССЕ
ИСПОЛНЕНИЯ
ВОКАЛЬНЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Новосибирская государственная консерватория
им. М.И. Глинки
Кафедра сольного пения

Л.А. ШАЛЯПИНА

**НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ПОСТАНОВКИ
ПЕВЧЕСКОГО ДЫХАНИЯ
В ПРОЦЕССЕ ИСПОЛНЕНИЯ
ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

Учебно-методическое пособие

Новосибирск 2021

УДК 784
ББК 85.31
Ш18

Рецензенты:

заслуженная артистка РФ, профессор, заведующая кафедрой
сольного пения НГК им. М.И. Глинки Т.В. Горбунова

заслуженный артист РФ, профессор кафедры сольного пения
НГК им. М.И. Глинки В.А. Прудник

Шаляпина, Л.А.

Ш18 Некоторые аспекты постановки певческого дыхания в процессе исполнения вокальных произведений : учеб.-метод. пособие / Л.А. Шаляпина. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2021. – с. 27. – (Учебная библиотека)

Данное учебно-методическое пособие представляет собой краткое изложение основных исторических и теоретических положений классического пения, их применения на практике. В него включены рекомендации по овладению голосовым аппаратом, вокальным звукообразованием, техническими приемами.

Адресовано профессиональным исполнителям, педагогам и студентам для самостоятельной работы по специальности «Искусство оперного пения».

ББК 85.31

© Л.А. Шаляпина, 2021

© Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2021

Содержание

Введение	4
Исторические данные о дыхании при пении	6
Характеристика певческого дыхания	9
Певческое дыхание как ведущий фактор звукообразования	14
Формирование звукообразования	19
Литература	24
Рекомендуемая литература	25

Введение

Современная профессиональная подготовка певцов-вокалистов основывается на многовековом опыте обучения и отражает серьезные изменения, происходящие в российском образовании, в том числе и в системе высшего музыкального образования.

Тенденции развития вокального искусства и формы выражения творческих идей, а также методы достижения результатов исполнительского мастерства певцов-вокалистов постоянно изменяются. Подготовка квалифицированных специалистов всегда обусловлена различными проблемами, которые требуют переосмысливать учебный процесс, новых подходов, предъявляемых к профессиональному мастерству певца-вокалиста и его вокально-технической готовности к различным видам исполнительской деятельности, а также эффективных методик обучения будущих солистов оперного жанра.

Данные методические рекомендации не ставят целью дать исчерпывающее описание всех методов и приемов постановки голоса, они только излагают основные положения теории классического пения, их исторические и физиологические основы, а также важные этапы звукообразования в структуре исполнительских практических умений.

Автор считает, что, обучая студентов тонкостям вокального искусства, необходимо объяснять им цель того или иного технического приема, добиваться умения самостоятельно осмысливать работу, связанную с усвоением данного технического приема. Осознанные, закрепленные памятью и мышцами ощущения начинающего певца-вокалиста, способность к самоанализу в работе над звуком в творческой

жизни оградят его от опасных экспериментов над голосом, помогут сохранить свежесть, силу и красоту тембра. При этом кропотливый труд над шлифовкой звука, его техникой должен идти параллельно с развитием исполнительских навыков певца-вокалиста, его художественного вкуса, накопления творческого потенциала.

Все вышеизложенное сказывается на расширении творческого потенциала будущего певца-вокалиста, правильно ориентирует его при выборе музыкального репертуара, более выразительных и разнообразных мелодий, учитывающих конъюнктуру музыкальных предпочтений современного общества.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ДАННЫЕ О ДЫХАНИИ ПРИ ПЕНИИ

Вопросы вокальной теории и практики следует рассматривать в их историческом развитии, последовательности и изменяемости. Процесс исторической сменяемости вокальных школ происходил в связи с конкретными требованиями исполнительской практики, которая всегда определяла задачи обучения и воспитания певцов-вокалистов, следовательно, и вокальная техника (как основа вокального исполнительства) видоизменялась в зависимости от эстетических взглядов эпохи.

С древних времен народное пение пользовалось натуральными регистрами – грудным и головным (фальцетом), которые были перенесены в профессиональное пение начального периода развития оперы. В старой итальянской вокальной школе на смену «оперы лирических чувств» с ее камерной музыкой и стилем исполнения пришел новый стиль вычурной виртуозности, сглаженного перехода к фальцету, что и обусловило в дальнейшем возникновение *bell canto* – широкого пения в медленных темпах.

Для *bell canto* характерно техническое совершенство, легкое, изящное владение всеми колоратурами, а также умение импровизировать. Тесситура и диапазон вокальных партий у мужчин, их лиричность не выходили за пределы натурального грудного регистра, а выше переходных нот в пассажах употреблялся фальцет, при этом принципом использования всего диапазона голоса было «чем выше, тем тише» [1, с. 15].

Певцы *bell canto* придавали огромное значение работе над певческим дыханием, считая это основой пения и источником энергии для возникновения звука. Они мастерски владели долгим певческим дыханием, то есть могли петь на одном дыхании двухоктавную хроматическую гамму с трелью (важнейшее колоратурное украшение) на каждой ноте, очаровывая слушателей техникой рулад, пассажей и разнообразными сложными техническими каденциями, которые могли варьироваться от спектакля к спектаклю.

Педагоги старой итальянской школы (П. Този, Д. Манчини, Г.Ф. Манштейн и др.) подробно изложили основные принципы вокального исполнения в стиле *bell canto* и дали базовые технологические указания по ряду вопросов певческого дыхания. Например, Г.Ф. Манштейн писал, что «при правильном звукообразовании дыхание в пении тратится очень мало, а при неправильном оно легко утекает», при этом «вдох должен производиться без толчков и без раздутия живота, только одна грудь должна подниматься и опускаться незаметно, чтобы набранного воздуха хватило на возможно долгое время» [1, с. 129].

Таким образом, в старой итальянской школе вся вокальная техника владения голосом у певцов-вокалистов строилась на грудном типе дыхания, который создавал благоприятные возможности для развития длительного дыхания, а также учил певцов-вокалистов его сберегать.

В новой итальянской вокальной школе грудной тип дыхания постепенно сменяется более низким типом, который становится основным для вокальной техники всех национальных школ пения.

Основной причиной перехода к более низкому типу дыхания стали знаменитые реформы Глюка (1714–1787), на-

правленные на подчинение музыки драме, что потребовало от певцов-вокалистов больших дыхательных ресурсов, позволивших получать мощное звучание верхнего диапазона голоса, так необходимого для исполнения новых опер.

Драматизация оперной музыки, героика чувств «большой оперы», новые акустические требования грандиозных помещений, усиление оркестра, повышение tessитуры – все это поставило перед певцами новые вокальные требования: усиленное звучание голоса, косто-абдоминальное дыхание, смешанный характер верхних звуков, то есть совершенно иного характера голоса, а следовательно, и певческого дыхания.

ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕВЧЕСКОГО ДЫХАНИЯ

Изучение различных механизмов дыхания и попытки взять их под контроль, как важнейший физиологический процесс, берут свое начало еще в древности, так как человек всегда ощущал неразрывную связь между характером дыхания и своим состоянием.

Певческий, или голосовой, аппарат человека состоит из легких, трахеи, которая подводит воздух к гортани, а также зева (глотки) и полостей рта и носа, при помощи которых увеличивается сила звука, произносятся слова и придается голосу его окраска.

Легкие помещаются в грудной клетке, которая расположена под ключицами и заканчивается диафрагмой – мышечной перегородкой, делящей наш организм на две части – грудную и брюшную полости. При вдохе диафрагма сплющивается, при выдохе диафрагма возвращается в первоначальное положение, принимая форму купола. Таким образом, в качестве дыхательного мускула диафрагма способствует нижнереберно-диафрагмальному типу дыхания в пении.

Развивать дыхание лучше постепенно, чтобы не утомлять голос, для этого можно упражняться в глубоком вдохе и в медленном выдохе воздуха (без пения), повторяя эти упражнения несколько раз в день. При такой правильной гимнастике легких короткое дыхание становится продолжительнее, сильнее и гораздо свободнее.

Из всех частей респираторно-голосового аппарата гортань человека является наиболее сложным органом, так как она служит одновременно для прохода воздуха и для образования звука. Ощущение торможения выдоха и звук голоса

возникают в гортани на уровне голосовой щели, это должно быть понято и осознано певцом-вокалистом, так как он должен знать место нахождения (место рождения) своего голоса, чтобы предохранить себя от многих ошибок и заблуждений.

Голосовые связки – важнейшая часть вокального аппарата, они находятся внутри гортани и представляют собой две мышечные складки, которые формируются в результате соединения друг с другом хрящей гортани (тироида с аритноидами). Отверстие, или просвет, между голосовыми связками называется голосовой щелью, которая в зависимости от движений хрящей гортани удлиняется или укорачивается, а сами связки становятся толще либо тоньше. Так, например, женская гортань примерно на одну треть меньше гортани мужской, поэтому и средняя длина голосовых связок у женщин меньше, чем у мужчин.

Силу и устойчивость голосовых связок в состоянии вибрации певцу приходится систематически развивать путем постоянной практической работы, так как многие студенты не знают, как точно взять вдох и что происходит дальше в работе голосового аппарата. Самым главным в процессе певческого голосообразования является работа связок, а не дыхание, которое играет служебную роль, подчиненную интересам работы гортани. Понимание работы связок и возможность влияния на них дают певцу-вокалисту огромные преимущества.

Функция голосовых связок заключается в противодействии давящему на них воздуху и в ощущении торможения выдоха, происходящего во время звучания. При этом не следует «запирать» голосовую щель и тем самым препятствовать колебаниям вибрирующих связок, так как именно они являются причиной звука.

В пении не нужно целиком подчинять дыхание своей воле, так как дыхательные ощущения студентов всегда индивидуальны и не совпадают у разных певцов-вокалистов. Есть ученики со слабым дыханием, но мощной гортанью, у других, наоборот, голосовые связки не справляются с подвязочным давлением. Поэтому необходимо постоянно помнить о регулировочных механизмах, действующих рефлекторно и независимо от нашей воли. При этом значение вдоха и выдоха весьма различно и должно быть понято певцом, чтобы управлять своим голосом.

В жизни люди дышат смешанным типом дыхания, однако при пении они используют различные типы дыхания, которые должны быть скоординированы с другими отделами голосового аппарата, подачей дыхания и натренированностью певческого выдоха. При этом выбор певцом того или иного типа дыхания диктуется соображениями удобства и качества профессионального звучания голоса.

Известные педагоги старой вокальной школы М. Гарсиа (сын) и С.М. Сонки обозначили три типа певческого дыхания, каждый из которых они разделили на два класса:

- верхнее ключичное дыхание (покойное ключичное дыхание, глубокое ключичное дыхание);
- боковое реберное дыхание (покойное боковое дыхание, глубокое боковое дыхание);
- нижнее брюшное диафрагматическое дыхание (покойное диафрагматическое дыхание, глубокое диафрагматическое дыхание).

При этом они поясняли, что «при пении необходимо дышать по диафрагматическому типу, который при более сильном вдыхании совмещается с боковым типом», правда, позднее они изменили свою точку зрения, назвав един-

ственно верным нижнереберно-диафрагматическое дыхание [2, с. 8]. Однако научно-методические суждения М. Гарсиа (сына) и С.М. Сонки дали толчок для развития других типов певческого дыхания. Так, например, советских педагог Л.Б. Дмитриев выделил основные типы певческого дыхания:

1. Дыхание ключичное (клавикулярное, верхнереберное), при котором дыхательные движения совершаются за счет движения верхних ребер, ключиц и плеч.

2. Среднереберное дыхание (грудное) – это такой тип дыхания, при котором преобладают движения средних ребер и грудной кости. Оно не является самостоятельным типом, потому что в работу включается диафрагма, активно участвующая в дыхательных движениях. Этот тип считается вариантом нижнереберного дыхания.

3. Нижнереберное дыхание (смешанное), при этом типе дыхания преобладают движения нижних ребер, поэтому при вдохе, вместе с расширением грудной клетки, живот тоже немного выдвигается вперед. Это наиболее распространенный тип дыхания, которым дышит большинство певцов.

4. Брюшное дыхание (абдоминальное) характеризуется неподвижностью грудной клетки при вдохе и выпячиванием живота вперед. Вдох в любом типе брюшного дыхания совершается за счет движения диафрагмы [7, с. 38].

История вокального искусства и современная практика показывают, что достижения хорошего профессионального звучания возможно при любом типе дыхания, однако оптимальным считается смешанный тип вокального дыхания, когда все типы дыхания при пении между собой варьируются. При этом нельзя перебирать различные типы вокального дыхания, то есть сегодня петь на брюшном дыхании, а завтра на ключичном. В певческом дыхании нужна стабильность,

чтобы возникли, выработались и закрепились те рефлекс-сы, которые связаны с регулировкой работы гладких мышц, бронхов и диафрагмы.

Задача педагога как раз и состоит в том, чтобы создать наилучшие условия для регулировочной функции, помочь подобрать наиболее рациональный тип дыхания. Певец должен уметь активизировать силу противодействия вибрирующих связок и в то же время владеть силой давления воздуха на связки, не допуская, чтобы эта сила проявлялась в излишней и тем более в непосильной для связок мере. Без умения управлять силой давления воздуха на связки певец не может быть хозяином своего голоса. Как правило, это удается тогда, когда певец исполняет произведение, которое ему нравится, тогда находится и наиболее удачная координация между всеми отделами голосового аппарата и устанавливается сам собой оптимальный тип дыхания. У опытного певца-вокалиста дыхание всегда расходуется мало, так как оно может быть подано за счет любого отдела выдыхательных мышц, при этом необходимо, чтобы координация дыхания со звуком вырабатывалась постепенно, последовательно в одном направлении.

Нельзя забывать, что педагоги старой школы всегда требовали не переполнять воздухом легкие, тратить дыхание экономно, никогда не оставаться без запаса дыхания и правильно его набирать. Для контроля за дыханием они советовали «подносить зажженную свечку ко рту поющего, чтобы проследить звукообразование певца. Если пламя свечи во время пения не колебалось, то звукообразование было правильным, потому что дыхание шло экономно и плавно, если пламя свечи сильно колебалось, значит, дыхание утекало, шло толчками» [4, с. 26].

ПЕВЧЕСКОЕ ДЫХАНИЕ КАК ВЕДУЩИЙ ФАКТОР ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ

Правильное дыхание – основа вокального воспитания, двигательная сила пения. Атака звука, legato, филирование звука, фразировка – все технические приемы в конечном случае зависят от степени правильного владения дыханием. «Невозможно художественно петь, не владея в совершенстве контролем дыхания», – говорил Э. Карузо [5, с. 17].

В нашей стране процессы дыхания у певцов-вокалистов активно изучались в 20–30-х гг. XX в. Заметный вклад в исследование певческого дыхания внес Л.Д. Работнов, который обратил внимание на то, что у молодых певцов дыхание утекает быстро и тратится судорожно, а у певцов с хорошо поставленным голосом тратится всего 2 % дыхания, и поэтому его хватает на длинные музыкальные фразы. Он заметил, что во время пения расход дыхания зависит от характера работы голосовых связок, когда дыхания тратится мало, голосовые связки плотно сомкнуты, а там, где большая трата дыхания, голосовые связки не сомкнуты. Л.Д. Работнов назвал такой тип певческого дыхания – «парадоксальным дыханием, при котором сила воздушного давления под связками является результатом работы не грудных и брюшных мышц, а работой самих легких» [9, с. 26].

Процесс дыхания состоит из трех этапов или фаз: вдоха, задержки дыхания и выдоха, каждая из которых по-своему влияет на звукообразование и может регулироваться сознательно, что очень важно для обучения. Традиционно считается, что «для правильного вдоха необходимо скрестить руки на спине, развернуть грудь, выставить одну ногу впе-

ред, медленно вдохнуть через нос, набирая при этом полное дыхание, при этом во время пения незаметно опускать плечи, расширять грудобрюшную преграду и мускулы живота...» [6, с. 201].

Во время певческого вдоха происходит не только наполнение легких воздухом, но и подготовка голосового аппарата к голосообразованию. Певческий вдох состоит из двух вдохов: короткого, где мышцы диафрагмы сокращаются (подтягиваются), и длинного (объемного) вдоха, где мышцы расширяются, причем по отдельности оба вдоха не используются, а требуется их слияние, то есть необходимо найти «золотую середину», что и определяет певческий вдох.

Вдох, взятый в верхний отдел грудной клетки, принято называть поверхностным, то есть неглубоким, не обеспечивающим нужный запас дыхания. Он часто бывает шумным, поэтому вдох рекомендуется брать одновременно через рот и через нос, отдавая при этом предпочтение носовому дыханию, потому что это дает ощущение полноты и глубины вдоха. Шум при вдохе создается от трения проходящего воздуха о русло трахеи, что наносит вред голосовым связкам (вызывая сухость) и отрицательно отражается на качестве воспроизводимого звука. Для устранения этого недостатка певец-вокалист должен постоянно добиваться бесшумного вдоха при помощи зевка и глубокого дыхания.

Певческий вдох берется бесшумно и глубоко, с ощущением полужевка. При правильном образовании певческого звука мягкое нёбо находится в высоко поднятом состоянии, близком к зевку, который не только расширяет полость глотки, увеличивая ее резонаторную способность и силу звука, но и создает условия для правильного формирования певческого звука. Напряжение мягкого нёба при зевке (методическим

приемом произвольного опускания гортани) вызывает необходимый тонус диафрагмы, влияет на натяжение голосовых складок, что важно для образования смешанного регистра.

Для организации певческого купола вдох необходимо брать через нос (за исключением вокальных произведений быстрого темпа, сложного ритмического рисунка, дробления поэтического текста, где возможен вдох через рот) легко, бесшумно, как бы на удивлении, что позволяет формировать высокую певческую позицию звука (высокую форманту). В этих условиях возникает сочетание определенных мышечных ощущений и эмоционального состояния, что готовит голосовой аппарат к началу качественной фонации. Так, педагог Н.А. Ирецкая поясняла, что «за вдохом сразу должен следовать звук, довольствоваться можно только краткой задержкой, которая происходит между вдохом и атакой звука, не только глубоко вдохнуть, но и удивиться, и из этой точки мышечных ощущений петь», «...такое дыхание позволяет петь как бы помимо связок» [10, с. 8].

Выдох имеет большое значение в пении: от характера выдоха зависит ровность звуковедения, плотность атаки звука, его яркость и сконцентрированность. Процесс пения производится именно при помощи выдоха, петь «на дыхании» означает, что звук должен быть поставлен на выдох, а не на дыхание вообще. Необходимо, чтобы воздух истекал из легких максимально продолжительно, плавно, без толчков. О распределении дыхания в музыкальной фразе и о пении Дж. Каччини писал: «...музыкальная фраза не должна разделяться вдохом, а всё, что потребно спеть, должно пропеваться на одно дыхание» [1, с. 73].

Основными задачами правильного певческого выдоха являются: экономное расходование дыхания и создание

необходимого для нормальной работы голосовых складок давления, т.е. плавного выдоха. Под экономным расходом дыхания понимается постепенная его подача, при которой максимально больший процент воздуха превращается в звуковые волны, а также умение расходовать дыхание так, чтобы оно все без остатка превращалось в звук, что и определяет певческое мастерство. Дыхания должно хватать и на заключение вокальной фразы, т.е. для процесса непрерывного дыхания необходимо как бы «переливать» звук из одной фразы в другую. При этом все должно быть очень гармонично, свободно, без напряжений. Так, Дж. Манчини в свое время рекомендовал сохранять в запасе остаток дыхания в конце фразы. «На начальном этапе обучения вокалу у обучающихся хватает певческого дыхания на две-три ноты (одно, два слова) во фразе. Важно научиться распределять певческое дыхание на всю вокальную фразу, для этого в каждой фразе необходимо выделить ключевое слово и стараться вести певческое дыхание к нему» [8, с. 107].

Кроме оптимального дыхания существуют еще вялое и форсированное дыхание. При вялом дыхании голосовые мышцы быстро утомляются, вдох недостаточно глубокий и полный, выдох осуществляется без активного взаимодействия дыхательных мышц, отчего страдает сила и тембровая окраска звука, не создается нужная для фонации опора дыхания. Форсированное дыхание связано с чрезмерной активизацией дыхательных мышц, голосовые складки перенапрягаются, вдох становится шумным, с перебором дыхания. Выдох характеризуется значительным напором выдыхателей, что отражается на звуке, который становится форсированным: маловыразительным (крикливым) и бедным по тембру.

Таким образом, современная вокальная школа пения – это синтез технических, художественных и эстетических проявлений, требующих многовариантной работы над постановкой певческого дыхания у певцов-вокалистов.

ФОРМИРОВАНИЕ ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ

При постановке голоса процессу дыхания отводится решающая роль. Безупречное владение legato (или кантиленой) – основой классического пения – зависит от правильного дыхания, следовательно, звукообразование есть не что иное, как действие дыхательного и голосового аппаратов.

Звук служит певцу для выражения человеческих чувств и настроений, для передачи музыкальных образов и идей, но предельная выразительность в исполнении певца может быть достигнута лишь посредством преодоления определенных технических трудностей:

- выработка правильного дыхания и управления им;
- сглаженность регистров, т.е. выровненный на всем диапазоне звук;
- выработка правильного положения гортани, т.е. высокой позиции звука;
- владение различными техническими приемами – legato, стаккато, трелью, forte, piano, филированием звука и т.д.;
- владение звуковыми тембральными окрасками;
- владение вокальной декламацией, т.е. четкой дикцией в пении.

Кроме того, певец не только должен обладать большой внутренней культурой, постоянно расширять свой кругозор и образованность, но и обладать профессионально поставленным голосом, где огромную роль играет опора певческого звука, это великое искусство пения: «кто не опирает, тот не поет. Голосу, лишенному опоры, недостает выразительности» [3, с. 24].

Опора дыхания, несмотря на то что это одно из основных понятий в певческой практике, трактуется в вокальной методической литературе недостаточно ясно, так как вопрос этот чрезвычайно сложен и мало изучен. Чтобы лучше почувствовать опору дыхания, которая является предпосылкой для создания опоры звука, необходимо на секунду «задержать» дыхание, то есть опора звука реализуется только при наличии опоры дыхания. Кроме того, для формирования опертого звука нужен еще ряд факторов:

- устойчивое положение гортани, точная, без «въездов», атака, участие головных резонаторов, т.е. прикрытый и округлый звук;

- активная, четкая артикуляция ротоглоточной полости.

Что позволит петь длительное время без усталости голосового аппарата, так как чувство опоры облегчает работу гортани, способствует выносливости голоса при энергичном включении в работу дыхательных мышц и поднятии подскладочного давления.

Советский педагог Л.Б. Дмитриев предложил свою акустическую концепцию чувства опоры и физиологический механизм ее осуществления. По его мнению, формирование звука происходит следующим образом: производится энергичный вдох, диафрагма отвечает толчком вперед, голосовые связки крепко смыкаются, под влиянием образовавшегося воздушного потока, который давит на связки снизу, они размыкаются, затем, благодаря своей эластичности, голосовые связки стремятся вернуться в первоначальное положение, т.е. сомкнуться. При этом воздух на секунду задерживается в легких, что создает ощущение «опоры» дыхания, а затем, предельно мобилизовав дыхательные мышцы, поющий переходит к выдоху, который производится плавно (нижние

20

ребра и диафрагмальная стенка спадают медленно), происходит активное торможение выдоха в пении (которое должно сохраняться до самого конца выдоха), связки начинают колебаться. Их ритмические колебания передаются частицам воздуха, которые, в свою очередь, также начинают колебаться, образуются звуковые волны, порождающие звук.

Атака, или эмиссия, звука – это тот самый момент образования звука, когда при выдохе под действием напора воздуха сомкнутые голосовые связки начинают колебаться и возникает звук. Для восприятия звука необходимо, чтобы колебательная энергия (звуковая волна) была передана через проводник – резонатор (ротоглоточная полость), который усиливает звук и его основные качества: тембр, сила, интенсивность и высота.

Иными словами, опора дыхания – это умение поддерживать необходимое для голосообразования подскладочное давление выдыхаемого воздуха. При этом опора дыхания должна быть пластичной, упругой, гибкой, чтобы обеспечить быстрое изменение подскладочного давления в зависимости от сменяющихся звуков, она не должна пониматься как нечто неподвижное, застывшее, так как «это “игра” дыхательных мышц, четко координированное взаимодействие их во время сокращения, то есть движения» [3, с. 28]. При этом необходимо следить, чтобы сохранение вдыхательной позиции не было сопряжено с перенапряжением вдыхателей во время выдоха, так как это может излишне затормозить выдох и привести к нарушению дыхания. Такое явление известно среди певцов-вокалистов как «запирание дыхания», оно часто объясняется отсутствием навыков согласованной работы дыхательных мышц.

Певец должен уверенно владеть всеми техническими приемами, составляющими вокальное искусство, без них нет художника, нет выразительности в пении, нет высокохудожественного исполнения, то есть нет профессионального пения.

Уверенное владение техническими приемами, доведенное до полного автоматизма в пении, необходимо для всех типов голосов – от баса до легкого сопрано.

1. Как известно, без кантилены нет пения. Работа над *legato*-кантиленой в пении должна вестись на протяжении всего процесса обучения. Так, при работе над *legato*, т.е. над связыванием нот, нужно стремиться петь так, чтобы при переходе с одной ноты на другую воздушный поток, выносимый и управляемый выдохом, ни на секунду не прекращался, а изменения полости рта и глотки, вызванные образованием звука, были минимальными. В этом огромную роль играют вокализы – как сольфеджированные (с названием всех нот), так и несольфеджированные, на определенную гласную.

2. Принято считать, что прием *стаккато* – прерогатива исключительно легких голосов. Между тем пользоваться *стаккато* (в международной вокальной терминологии – *picchiettato*) должны уметь все типы профессиональных голосов, так как оно вырабатывает четкую и точную атаку звука без подъездов, а также чистоту интонации, легкость звучания, гибкость глоточно-гортанных мышц, активное и плотное дыхание.

3. Овладение трелью в огромной степени способствует развитию подвижности голоса. *Трель* – это мгновенное чередование двух звуков, отстающих друг от друга на расстоянии малой или большой секунды, которое производится посредством свободных колебаний гортани.

Работу над трелью следует начинать с пропевания двух последовательных звуков, чередование которых вначале ведется в медленном темпе, но постепенно темп ускоряется и доходит до трели. Трель считается украшением в пении, к ним относятся: апподжиатура, аччаккатура или короткий форшлаг, мордент, группетто.

4. В тех случаях, когда голос переходит с одной ноты на другую и при этом первая нота как бы неуловимо опережает другую, речь идет о вокальном приеме *портаменто* (*portamento*), который необходим в целях особой выразительности, но частое его применение считается проявлением дурного тона.

5. *Филирование звука* означает постепенное усиление звука от *pp* (пианиссимо) до *ff* (фортиссимо) и вновь его ослабление до первоначального *pianissimo*. Технический прием филирования звука, его «*crescendo*» и «*diminuendo*» является ярчайшим средством художественной выразительности.

Таков перечень основных технических приемов в пении, без которых невозможна его художественная выразительность.

Литература

1. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 1. (старая итальянская и французская школа). – М., 1929. – 46 с.
2. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной педагогики. – М., 1956. – 267 с.
3. Баймульдина Ж.А. Как овладеть голосом: Краткое пособие по воспитанию профессионального певческого голоса. – Алма-Ата: Онер, 1990. – 62 с.
4. Вербов А.М. Техника постановки голоса. – М.: Музгиз, 1916. – 51 с.
5. Витт Ф. Практические советы обучающимся пению. – Л.: Музыка, 1968. – 62 с.
6. Далецкий О.В. Искусство обучения пению. – М.: ЗАО РИФМЭ, 2007. – 254 с.
7. Дмитриев Л.Б. Голосообразование у певцов. – М.: Музгиз, 1962. – 55 с.
8. Зданович А.П. Некоторые вопросы вокальной методики. – М.: Музыка, 1965. – 148 с.
9. Работнов Л.Д. Физиология и патология голоса певцов. – М.: Музгиз, 1932.
10. Фролов Ю.В. Физиология и строение голосового аппарата и подготовка его к работе. – Улан-Удэ: ВСГАКИ, 1997. – 19 с.

Рекомендуемая литература

1. Агарков, Л.Д., Дмитриев, А.Д. Вопросы физиологии пения и вокальной методики / Л.Д. Агарков, А.Д. Дмитриев. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1975. – 167 с.

2. Вакина, Т.С. Некоторые особенности педагогической работы с начинающим учеником / Т.С. Вакина. – URL : <http://refdb.ru/look/2912371.html>

3. Гонтаренко, Н.Б. Сольное пение : секреты вокального мастерства. – 5-е изд. / Н.Б. Гонтаренко. – Ростов н/Д. : Феникс, 2008. – 183 [1] с.: ил.

4. Дмитриев, Л.Б. Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – М. : Музыка, 2007. – 366 с.

5. Доливо, А.Л. Певец и песня / А.Л. Доливо. – М., Л. : Музгиз, 1948. – 250 с.

6. Егоров, А.М. Гигиена голоса и его физиологические основы / А.М. Егоров. – М. : Музгиз, 1962. – 170 с.

7. Емельянов, В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг. – 5-е изд., стер. / В.В. Емельянов. – СПб. : Лань; Планета Музыки, 2007. – 192 с.

8. Иванов, А.П. Об Искусстве пения / А.П. Иванов. – М. : ВЦСПС Профиздат, 1963. – 104 с.

9. Ивановская, Ф.А. Сборник логопедических упражнений при расстройствах голоса / Ф.А. Ивановская. – М. : Гос учебно-пед. изд-во Мин-ва просвещения РСФСР, 1961. – 51 с.

10. Ламперти, Ф. Искусство пения (*L'arte del canto*). По классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам : учеб. пособие. – 2-е изд., испр. / Ф. Ламперти. – СПб. : Лань; Планета музыки, 2009. – 192 с. – (Мир культуры, истории и философии).

11. Луканин, В.Д. Мой метод работы с певцами / В.Д. Луканин. – Л. : Музыка, 1972. – 47 с.
12. Луканин, В.Д. Обучение и воспитание молодого певца / В.Д. Луканин. – Л. : Музыка, 1977. – 86 с.
13. Менабени, А.Г. Методика обучения сольному пению : учеб. пособие для студ. пед. ин-тов / А.Г. Менабени. – М. : Просвещение, 1987. – 95 с.: ил.
14. Петрова, Е.Г. О динамике звука певческого голоса / Е.Г. Петрова. – М. : Музгиз, 1963. – 47 с.
15. Тренина, П.И. Из опыта педагога-вокалиста. Практические советы начинающим педагогам / П.И. Тренина. – М. : Музыка, 1976. – 111 с.
16. Юдин, С.П. Формирование голоса певца / С.П. Юдин. – М. : Музгиз, 1962. – 166 с.

Учебное издание

Людмила Алексеевна Шаляпина

**Некоторые аспекты постановки
певческого дыхания
в процессе исполнения
вокальных произведений**

Учебно-методическое пособие

Редактор Н.М. Жукова

Создание оригинал-макета А.В. Ванчугов

Оформление серии А.А. Заплавного

Сдано в набор 11.05.2021. Подписано в печать 31.05.2021

Формат 60x84/16. Печать офсетная

Уч.-изд. л. 1,5. Усл.-печ. л. 0,8

Тираж 500 экз.

Новосибирская государственная консерватория

им. М.И. Глинки

630099, Новосибирск, ул. Советская, 31