

Государственное автономное профессиональное образовательное учреждение
Новосибирской области
«Новосибирский областной колледж культуры и искусств»
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
г. Новосибирска «Городская школа искусств № 29»

Методическая разработка
«Развитие высокой певческой позиции»

Автор: Устюжанина Л.А.,
преподаватель академического пения

Новосибирск 2021

Содержание

Введение	3
Высокая позиция звука как акустическое явление и физиологическое приспособление.....	3
Выдающиеся мастера прошлого о высокой певческой позиции	6
Основные условия, необходимые для освоения высокой певческой позиции	11
Заключение.....	17
Список литературы.....	18

Введение

Тема методической работы весьма актуальна для преподавателей вокала. Развитием высокой певческой позиции вокальные педагоги занимаются с первых шагов обучения. Большое внимание пению в высокой позиции уделяют и профессиональные певцы. Наполнять большие залы, пробивать оркестровое звучание могут только те певцы, которые освоили высокую позицию звука. Отсутствие высокой позиции воспринимается нашим слухом как фальшивое пение. Невозможно петь в унисон, если кто – то из участников ансамбля или хора поет в низкой позиции, поэтому работа над высокой позицией актуальна для хормейстеров и руководителей вокального ансамбля. Высокая позиция обеспечивает чистоту интонации, яркость, сочность тембра и полетность звука, а также способствует АНСАМБЛЕВОМУ ЕДИНСТВУ ХОРОВЫХ ПАРТИЙ.

Целью моей работы является анализ и систематизация сведений о высокой позиции звука в существующей литературе, обзор опыта педагогов различных вокальных школ, основные условия необходимые для освоения высокой певческой позиции. Работа имеет практическую направленность, рассчитана на различные возрастные группы; имеет четкую ориентацию на преподавателей академического пения ДШИ и ДМШ, руководителей вокальных ансамблей и хоровых коллективов. Данная работа может быть использована более широко, в том числе как лекционный материал в средне – специальных учебных заведениях культуры и искусств.

В методической работе собраны высказывания выдающихся преподавателей вокала, известных ученых в области акустики и фониатрии, внесших большой вклад в развитие вокальной методики. Их бесценный опыт поможет по-новому взглянуть на методику постановки голоса.

Высокая позиция звука как акустическое явление и физиологическое приспособление

Что понимают вокальные педагоги, когда говорят о **высокой позиции звука**? Известно, что голоса лучших певцов отличаются особой звонкостью и полетностью. Они хорошо слышны в больших помещениях, свободно летят через оркестр, «пробивают» массу хорового звучания. Качество **полетности** мало зависит от силы звука. Есть мощные голоса, поражающие своей силой в непосредственной близости, в небольших помещениях, но оказывающиеся нелетящими в больших залах. Они не пробивают звучание оркестра. Научные исследования показали, что качество полетности связано с тембром голоса, а не

с силой, и объясняется это присутствием в голосе высоких обертонов. Дело здесь заключается в том, что качество полетности связано с особенностями восприятия звука нашим слухом. Наше ухо имеет неодинаковую чувствительность к разным частотам. Зона лучшей чувствительности уха включает ту область, в которой располагаются все речевые и певческие форманты. Именно в этой зоне звуки несильные воспринимаются как достаточно громкие. Особенно чувствительно ухо к группе обертонов в области 2500 – 3000гц. Эта группа обертонов, содержащаяся в любом голосе, даже у самого низкого баса, была названа **высокой певческой формантой**. (у мужских голосов высокая форманта располагается в зоне ре3 – ми4, в женских и детских – ми4 – соль4). Можно сделать вывод, что качество полетности звука зависит не от того, как звук летит, распространяется, а от того как он улавливается слухом. Высокая певческая форманта, возникая в области гортани, усиливается в верхних резонаторах голосового аппарата. К верхним резонаторам относятся: полости глотки, рот, нос и придаточные пазухи носа, то есть так называемая **надставная труба**.

Построение певческого звука с максимальной концентрации энергии в области высоких частот порядка высокой певческой форманты – важнейшее физиологическое приспособление голосового аппарата для получения максимальной слышимости при минимальных затратах энергии, что в практике называется **высокой позицией звука**. Это хорошо знают вокальные педагоги, работающие главным образом над формированием тембра голоса, над высокой позицией звука, а не над выработкой его силы. Практически давно известно, что слышимость в зале значительно меньше зависит от силы звука, чем от верного формирования певческого тембра. Правильно тембрально оформленный голос оказывается всегда хорошо летящим в зал.

Певец со звонким, летящим голосом умеет так формировать звук, что большой процент энергии голоса концентрируется в зоне высокой певческой форманты. По мнению известного советского ученого, одного из основоположников отечественной акустики, профессора физического факультета Московского университета С.Н. Ржевкина: «четко выраженную верхнюю певческую форманту следует считать основным и важнейшим качеством хорошо поставленного певческого голоса». В лаборатории Ленинградской консерватории им. Н.А.Римского – Корсакова проводились акустические исследования певческого голоса. С помощью специальных электро-акустических фильтров высокая форманта была удалена из голоса. «Голос, лишенный певческой форманты, звучит на слух тускло, без звона и

яркости. Впечатление такое, что теряется вся полетность голоса. Форманта сама по себе прелестна! Напоминает соловьиную трель» (С.Н.Ржевкин)

В процессе акустических исследований было выведено процентное содержание высокой певческой форманты в звуке. Это процентное содержание было названо коэффициентом звонкости голоса: у Р.Лоретти -18%, у Ф.Шаляпина – 38%, у С.Лемешева – 33%, у П.Лисициан – 33%, у В.Атлантова – 28%, у студента – 8%. На этом примере видно, что степень концентрации звука в области высокой певческой форманты у мастеров вокала значительно выше, чем у начинающих вокалистов. Таким образом, в акустической лаборатории можно было измерить и определить степень полетности голоса.

Высокая певческая позиция – понятие не только акустическое, но и физиологическое, так как вызывает ощущение хорошей озвученности верхних головных резонаторов. Благодаря резонаторам, звучание становится интенсивнее и при определенной концентрации звуковой энергии может обогащаться более высокими обертонами. Для выработки высокой певческой позиции, правильного певческого звучания с большой долей головного резонирования вокальные педагоги используют различные приемы: предлагают петь в «маску» или концентрировать звук в области переносицы, или посылать звук в голову, или в процессе пения ощущать вибрацию звука в области лица. Все эти приемы наталкивают ученика на выработку высокой позиции звука. В процессе занятий с моими учениками я объясняю, с чем связаны вибрационные ощущения в области лица, использую наглядные пособия Л.Б.Дмитриева, где изображены носовые и лобные пазухи. Я не делаю тайны из своей вокальной методики и считаю необходимым, чтобы ученики осмысленно подходили к освоению вокальной техники. Необходимо отметить, что головное резонирование нельзя отделять от грудного. У певцов с хорошо поставленными голосами головное и грудное резонирование присутствуют в звуке по всему диапазону. Огромное значение имеет опыт вокального педагога, который должен определить меру головного и грудного звучания на разных участках диапазона. Сочетание головного и грудного резонирования всегда было одной из важнейших задач в постановке голоса как в прошлом, так и в современной вокальной педагогике.

В.И. Юшманов в книге «Вокальная техника и ее парадоксы» пишет: «Век научного прогресса вокальная эмпирика обросла «научной» терминологией: «импеданс», «высокая позиция», «высокая форманта» - красивые слова, которых не знали Патти, Баттистини, Шаляпин и Карузо, и которые прочно вошли в лексикон педагогов». Как замечательно, что на смену

«образным выражениям», которыми пользовались педагоги прошлого, пришла вокальная терминология, основанная на научных исследованиях. В XX веке в нашей стране вокальная педагогика стала наукой: проводились научные исследования, проходили вокальные конференции, на которых выступали выдающиеся ученые нашей страны, по итогам конференций издавались научные журналы по вопросам вокальной педагогики. Такие явления как импеданс, высокая позиция, высокая форманта перестали быть тайной и получили научное объяснение. Современная вокальная методика включает в себя обширную вокальную терминологию, при помощи которой, вокальные педагоги получили возможность говорить на научном языке, понимая друг друга.

Выдающиеся мастера прошлого о высокой певческой позиции

Певец и педагог **А.Ф.Мишуга**, формируя тембр голоса, требовал от своих учеников собранного и прикрытого звука, обладающего большой полетностью и блеском, что в педагогической практике называют высокой позицией звука. Производить звук следует расширяя горло, удерживая его в той же степени расширения при переходе от одного тона на другой или же при перемене слогов с разными гласными. То есть следует сохранять одинаковую позицию звука. Форма различных отделов голосового аппарата во время звучания каждого данного тона не должна изменяться, так как от этого зависит тембровая ровность звука. «Чтобы голос был ровный и однородный, как движение смычка по струне в руке хорошего виртуоза, надо удерживать позицию раскрытия горла в необходимой ширине и ровно, без нажима удерживать струю звука, по возможности по самой высокой голосовой линии.» Так образно представлял Александр Филиппович высокую позицию звучания голоса.

Для школы профессора **М.В.Владимировой** тоже одной из основных характерных черт является высокая позиция звука. По её мнению, сохранение высокой позиции звука при ходе мелодии сверху вниз способствует сглаживанию регистров, имеет большое значение для точности интонации, улучшает тембр голоса, т.к. звучание голоса при этом получается ярким и в то же время округлым. Для достижения высокой позиции надо петь упражнения в мелодическом движении сверху вниз. Для выработки высокой позиции М.В.Владимирова практиковала использование «мычания» округлого, которое наталкивает на резонирование переносицы. Мычание полезно также для

распевания голоса при условии, что во время мычания всё внимание сосредотачивается на правильном звукоорождении, т.е. работе связок. Можно легко убедиться, что чем лучше будут работать связки, тем полноценнее станет звучание и тем больше металлического блеска и звона приобретет оно во всех полостях.

Народная артистка СССР, лауреат Государственной премии **Е.К.Катульская** считала необходимым условием так называемого «высокого звучания» расширение объема рта (при ходе к верхним нотам). Легким голосам больше присущ светлый, ясный тембр. Низким голосам присуще темное звучание. При ясном тембре рот открывается шире, а полость глотки суживается, то есть гортань стоит выше. При темном - рот открывается меньше, а глотка расширяется, гортань опускается ниже.

Певцы с легкими голосами, шире открывая рот на верхах, должны постепенно терять ощущение глубины гортани, переходить на головной резонатор. Расширение ротовой полости помогает освобождению гортани. Все внимание певца фиксируется на нёбе, носоглотке, верхних резонаторах, а также, конечно, на опоре дыхания.

Высокая позиция звука относится не только к крайним верхним нотам, как зачастую многие думают, но и ко всем регистрам. Вся высокая позиция – это правильное использование резонаторных полостей и правильная организация гласных. В Данном вопросе огромную роль играет передняя часть рта, излучающая звук и способствующая чистоте интонации. Если же певец пользуется глубиной полости рта, то звук не будет полетным; он приобретает завуалированность, утрачивает звонкость, хотя может быть и достаточно красивым. Интонация в таком случае понижена.

Выдающаяся певица, профессор Московской консерватории **А.В.Нежданова** огромное внимание уделяла работе над высокой позицией звука. Как правило, она всегда занималась сначала укреплением среднего регистра – самой рабочей части голоса. Ряд упражнений и вокализов давался специально для укрепления «центра». Укрепив середину, А.В. начинала так же тщательно и осторожно работать над верхним регистром. Сначала верхние ноты пелись как проходящие, потом с надеждой на них, затем филировались. Работа шла медленно, осторожно, диапазон увеличивался буквально на полтона в течение нескольких месяцев и даже года.

А.В. выделяла несколько причин низкой позиции звука: 1) вялая подача звука, являющаяся результатом вялого произношения согласных. Отчетливая

дикция, по ее мнению, делает звук близким, энергичным и способствует высокой позиции. 2) еще одна важная причина – отсутствие во время пения должного внимания у ученика, небрежность в исполнении мешали ему использовать известные технические приемы, способствующие достижению высокой позиции звука. А.В. постоянно приучала студентов к самоконтролю, сосредоточенному вниманию, так как только ясное представление учащегося о том, что он должен сделать, могло дать хороший результат.

Профессор Одесской консерватории **О.Н. Благовидова** говорила, что голос весь должен быть округлен – от самых нижних тонов диапазона и до самых крайних верхов; должно ясно ощущаться смешение регистров. Наличие грудного резонирования должно быть на всем диапазоне голоса. Голос, оторванный от грудного резонатора, теряет в тембре и делается пустым и бесцветным. Вместе с тем самый нижний тон диапазона не должен потерять яркости, высотности и близости головного тона, то есть высокую позицию звука. Ольга Николаевна постоянно наблюдала за сохранением «высокой позиции» звука на всем диапазоне. Ощущение высокопроизносимой гласной, острой, узкой, как бы «сверху» поддержанной задержанным дыханием, помогало студенту правильно осознать функцию головного резонирования (высокую позицию). Для овладения высоким головным звучанием на средних и нижних тонах диапазона О.Н. рекомендовала пользоваться вспомогательными, наиболее ярко резонирующими гласными. В таких случаях применялась гласная буква И, светлая и прикрытая, и гласная Э, и от них строили остальные гласные. Эти вспомогательные гласные использовались в основном в начале упражнений.

Но если природное звучание гласной А было более яркое, то и ее использовали как вспомогательную. Несмотря на то, что гласная А по своей природе является светлой, она часто формируется далеко и ведет к углубленному звучанию. Особенно часто ее бывает трудно сформировать близкой на среднем и нижнем участке диапазона. В таких случаях помогала взятая впереди гласной вспомогательная согласная М или З. Слоги МА или ЗА брались только для начала упражнения и сохраняли в дальнейшем близость звучания гласной А.

Овладение ярким, близким, округленным звуком возможно только при условии максимального использования резонаторов и, главным образом, - головных. О.Н. требовала от студентов положения аппарата как при «внутренней улыбке». Мягкое небо должно быть поднято, голосовой аппарат должен находиться в положении легкого полужевка, который особенно

ощущается при восхождении к верхним тонам. Открывание рта при восхождении кверху должно увеличиваться как внешне, так и внутренне.

Профессор **С.П.Юдин** считал, что звучание голоса в маске или «высокая позиция звука» возникает только как следствие правильной работы гортани, мышц дыхания и нужного формирования надставной трубы. По мнению С.Юдина, звучание действительно ощущается певцом в маске, но рождается и опирается оно на уровне голосовой щели, где и возникают его основные качества. Звучание голоса в маске и гнусавое звучание далеко не одно и то же. При гнусавом звучании небная занавеска опускается, дыхание не опирается, и в большинстве случаев звук «срывается» с должного взаимодействия работы связок и дыхания, т.к. подталкивается выдохом вверх к носоглотке. Звучание же голоса в маске не сопровождается ни малейшей гнусавостью тембра, потому что небная занавеска не препятствует проникновению звука в полость рта, дыхание опирается, и звук, благодаря должному положению небной занавески, не вызывает гнусавости тембра. Для устранения гнусавого звучания требуется поднять небную занавеску – расширить зев глотки, зевнуть и петь на зевке, при этом близко произносить слова.

Выдающийся итальянский певец – тенор первой половины 20 века маэстро **Эудженио Барра** говорил, что механизм правильного голосообразования строится на максимальном использовании резонирования. Не усилие гортани, не нажим на нее со стороны дыхания, а мягкая, эластичная подача дыхания должна принести резонирующий звук. В упражнениях, гаммах, словах и фразах надо строить певческий тон, обогащенный головным резонированием. Такой звук и есть правильный певческий тон, построенный в высокой певческой позиции. Следовательно, все внимание певца должно быть направлено на возможно большее использование резонирования и нахождения мягкого, органического голосообразования, которое позволяет легко, гибко использовать резонаторные возможности голосового аппарата. Наиболее «резонативными» гласными Э. Барра считал И, Е и У, с которых он и начинал поиск верного механизма голосообразования. Именно эти гласные способствуют единорегистровости звучания диапазона и нахождению высокой певческой позиции звука.

Важным приемом, способствующим верной организации певческого звука, маэстро считал пение с закрытым ртом на М. «Мычать» надо так, чтобы дыхание всегда захватывало головные резонаторы, не глухо, а звонко, собранно – и следить за тем, чтобы гортань не двигалась на всем протяжении упражнений. Такой тренировкой всегда занимался знаменитый тенор Э. Карузо.

Она хорошо организует правильную механику звукообразования и помогает найти высокую позицию звука.

Один из его любимых афоризмов: «Тот, кто умеет пользоваться головным регистром, поет всю жизнь». Только использование головного резонирования создает возможность пения той окраской голоса и той техникой, которая соответствует итальянскому эталону звучания.

Известный итальянский педагог **Леонардо Филони** считал, что для выработки высокой позиции важны многие факторы: дыхание, строение голосового аппарата, в частности лица, и методика обучения. Л.Филони советовал ученикам направлять звук в область носа и лба, в «маску». При этом надо петь не в нос, а так, чтобы голос отзвучивал в этой области, как бы проходил сквозь нос. Это надо делать на всех гласных и на всем диапазоне. Такой подход приучает голос строиться позиционно высоко, не дает ему опускаться в смысле позиции.

Родоначальник немецкой вокальной школы **Фридрих Шмитт** считал, что обучение певца нужно начинать на среднем участке диапазона голоса при соблюдении определенных условий. Такими условиями являются: широко открытый рот с плосколежащим языком, кончик которого упирается в корни нижних зубов; и дыхание, при котором воздух набирается в грудь (живот подтянут). Когда обязательные условия выполнены, следует произнести энергично слог «ла», как бы направляя его в «высшие отделы костей головы». Это особенно важно при формировании верхнего участка диапазона голоса. Если не удастся вызвать необходимые вибрационные ощущения в верхней части лица (в области переносицы), Шмитт рекомендует петь не на слог «ла», а на слоги или слова, оканчивающиеся на «нанн», «манн» и т.д. Так достигается высокая позиция звука. Еще один способ достижения высокой певческой позиции, использование звука «и», который следует произносить продолжительно до появления ощущения резонирования в области маски. Однако Шмитт предупреждал, что это резонирование не должно вызывать носового звука, ибо гнусавость приводит к укорачиванию диапазона. Активизация вибрационных ощущений помогает добиться полетности голоса, достичь звучания, способного перекрыть мощный вагнеровский оркестр.

Еще один известный представитель немецкой вокальной школы **Юлиус Гей** в 1886 году издал методический труд, названный им «Немецкое обучение пению». В своем труде он пишет о том, что необходимо развивать вибрационные ощущения, способствующие соединению грудного и головного резонирования. Особое значение Ю.Гей придает вибрационным ощущениям в

области верхней части лица (гайморовы полости, переносица, лобные пазухи). Резонанс этих полостей придает звуку металличность, что необходимо для немецких певцов.

Соединение грудного и головного резонаторов Ю.Гей считает возможным при помощи носового резонатора, называемого им «золотым мостом». Однако он предупреждает, что использование носового резонатора не должно приводить к гнусавому звучанию, то есть ощущение резонатора не является самоцелью, а лишь средством, помогающим добиться однородного звучания голоса в высокой певческой позиции, окрашенного грудным и головным резонированием.

Представители немецкой вокальной школы большое значение придают развитию вибрационных ощущений в области верхней части лица («чтобы пели лобные кости»). Кроме того, педагоги данной школы рекомендуют пение упражнений не на итальянский гласный «а», а на темные гласные немецкого языка «о», «у», «и», а также советуют присоединять согласные «н» и «м» для нахождения резонаторных ощущений.

На основе высказываний выдающихся педагогов прошлого можно сделать следующие выводы:

- 1) Педагоги различных вокальных школ (русской, итальянской, немецкой) большое внимание уделяли развитию высокой певческой позиции.
- 2) Работа над высокой певческой позицией начинается с первых шагов обучения.
- 3) Эта работа требует комплексного подхода, так как высокая певческая позиция зависит от множества факторов (правильной постановки дыхания, верной атаки звука, близкого формирования гласных, четкой артикуляции, опоры дыхания и звука, сглаживания регистров и т.д.)
- 4) Используются различные методы постановки голоса: концентрический метод, фонетический, метод развития голоса на основе резонаторных ощущений.
- 5) Требуется систематическая и кропотливая работа, как со стороны педагога, так и со стороны ученика.

Основные условия, необходимые для освоения высокой певческой позиции

Правильное звучание, как мы уже выяснили раньше, сопровождается определенными резонаторными ощущениями. Одним из главных резонаторных

ощущений является «чувство переносицы». При правильном построении певческого тона в «высокой позиции» область переносицы и носа начинают вибрировать. Звук при этом имеет собранный характер и высокий тон. Но резонаторные полости отвечают в полной мере своему назначению лишь в том случае, если звук правильно организуется, вибрация связок ритмична и звуковая волна имеет правильный, свободный выход.

Вялая дикция, небрежная артикуляция, плохое владение певческим дыханием, отсутствие опоры звука и ряд других причин дают плохое резонирование.

В этом разделе рассмотрим некоторые условия, необходимые для выработки высокой певческой позиции.

1) Концентрический метод постановки голоса М.И.Глинки. Многие педагоги прошлого, такие как Този, Крешентини, Ламперти, Эверарди, Мазетти и основоположник русской вокальной школы М.И. Глинка, говорили о таком голосообразовании, при котором предлагается начинать формирование певческого тона с «натуральных» нот, то есть с середины диапазона, с примарных звуков, которые в силу своей природы являются однородными и благодатными.

Очень ценно указание Глинки о развитии среднего регистра, самого богатого по выразительности и способного передавать богатейшие интонационные краски, многообразные человеческие чувства. На основе среднего регистра развивается верхний регистр. Глинка в методических пояснениях писал: «По моей методе надобно сперва усовершенствовать натуральные тоны (то есть без всякого усилия берущиеся), ибо, усовершенствовав их, мало – помалу, потом можно обработать и довести до возможности совершенства и остальные звуки».

Таким образом, развитие естественного звучания, «натуральных тонов» - главная задача педагога.

2) Глубокое певческое дыхание (нижнереберно – диафрагматическое) и опора звука. Педагоги различных вокальных школ особое внимание уделяют работе над дыханием. Сама дисциплина «постановка голоса» потому так и называется, что главная ее задача «поставить» голос на дыхание, то есть голос должен получить опору.

Вдох плавный, глубокий, вниз и в стороны; во время вдоха хорошо ощущать ребра и спину, сохранять ощущение певческого пояса.

На первых уроках объяснить ученику, какие органы и мышцы принимают участие во вдохе и выдохе, правильную осанку. Положение корпуса и

голосового аппарата во время пения. Дышать лучше носом, как бы вдыхая аромат цветка. Такой вдох освобождает аппарат,

настраивает резонаторные полости, дает возможность легче задержать дыхание, как бы затаив его.

Ощущение энергичной и эластичной деятельности диафрагмы, мышц брюшного пресса, мышц спины (в области нижних ребер) помогает сохранению вдыхательной установки. Сохранение вдыхательного состояния, иначе говоря, задержка дыхания и создает опору дыхания, благодаря которой звук приобретает крепость и устойчивость.

На начальном этапе обучения контролировать регулировку дыхания особенно тщательно. Следить за плавностью звуковедения, за плавной подачей дыхания на каждом звуке.

Дыхание – фундамент пения, но оно связано с другими факторами звукообразования; поэтому с их совершенствованием параллельно развивается и совершенствуется дыхание.

3) Опора дыхания и опора звука. Опора дыхания и опора звука – это разные понятия. Об этом мы знаем по собственным ощущениям и по высказываниям в трудах ларингологов и вокальных педагогов (проф. И.И. Левидов, Л.Д. Работнов, проф. Ф.Ф. Заседателев, Д.И. Карелин, П.С. Голубев).

Работнов определял опору дыхания как: «Мышечное чувство от движения диафрагмы и стенок груди и живота».

Заседателев в своем труде «Научные основы постановки голоса» описал опору дыхания как «борьбу антагонистических мышц»: «выдыхатели напдают, а вдыхатели постепенно и равномерно уступают этому напду».

Карелин, например, говорил: опорой дыхания является сокращенная диафрагма, а опорой звука – сам уплотненный воздух, давящий на сомкнутые связки, составляя уже своей упругостью опору нарождающемуся звуку.

Таким образом, опора звука – это сопротивление голосовых связок подсвязочному давлению воздуха. Опора звука очень помогает правильному формированию резонатора ротовой полости, способствующей образованию гласных. У некоторых певцов это формирование происходит интуитивно правильно, легко и естественно; для других же – это сложный процесс, требующий большой тренировки. Опора звука начинается в момент волевого толчка – атаки. С ней связана и артикуляция.

4) Атака звука. Атака в методике обозначает качество смыкания связок на начало звука. Различают три типа атаки.

Твердая атака – плотное смыкание связок за счет плотной струи воздуха и подсвязочного давления. При твердой атаке голосовая щель плотно смыкается до начала выдоха.

Мягкая атака – одновременное смыкание связок на посыле дыхания. Струя воздуха проходит через связки естественно, легко, свободно. Она обеспечивает наилучшие звуковые возможности.

Придыхательная атака – голосовые связки смыкаются на вытекающей струе воздуха. Если есть утечка воздуха сквозь неплотно сомкнутую голосовую щель, то это порождает «подъезды» к звуку.

Твердая и придыхательная атака звука используются вокальными педагогами временно, как способ преодоления некоторых вокальных недостатков голоса. Также эти виды атаки используются как выразительные средства, для достижения яркого воплощения образной сферы в вокальных произведениях. Певец должен владеть всеми тремя видами атаки звука, но в основном фонация происходит на мягкой атаке звука. На начальном этапе обучения используется только мягкая атака звука, если не нужно преодолевать некоторые дефекты голосообразования.

5) Близкое формирование гласных и согласных звуков с чёткой артикуляцией. Правильное формирование гласных, сохранение их в одной позиции и их протяженность создают тот льющийся, непрерывный характер звука, который на языке итальянцев называется *bel canto*.

Как правило, у необученного певца с переменой гласного меняется и позиция, и сами гласные формируются различно, что создает пестроту звучания голоса. Чаще всего гласные И и Е формируются плоско и характер голоса поэтому на них получается открытый. В других случаях гласный У формируется далеко и поэтому голос на этой гласной западает и получается глухой. С первых шагов необходимо работать над выравниванием гласных. В самой природе гласных заложены все качества вокального звука: И, Е – близость, А – широта и наполнение голоса, О – округлость, собранность, У – закрытость. Поэтому дело педагога умелым сочетанием и комбинацией гласных, требуемых для данного ученика, найти наиболее красивое полное и свободное звучание голоса и это звучание сохранять на всем диапазоне на всех гласных при эластичной работе артикуляционного аппарата. При этом условии исчезает пестрота звучания голоса.

Гласные должны формироваться в передней части артикуляционного аппарата при активном участии губ. Помимо подготовки резонаторных полостей, вокальная артикуляция требует по сравнению с речевой большего округления, «облагораживания» гласных.

Ровность гласных в центре диапазона должна быть распространена на весь диапазон. Во всех гласных звуках и на всем диапазоне должно присутствовать головное и грудное резонирование.

Для нахождения близкого и высокого звучания на центре полезно использовать вспомогательные гласные И и Е, светлые и прикрытые. Эти вспомогательные гласные рекомендуются лишь в начале упражнений для нахождения головного резонирования. Они поются легко, на эластичном дыхании, ощущая позицию у верхних зубов. Также для нахождения высокой певческой позиции рекомендуется использовать сонорные (М, Н, Л) и звонкие (Б, Д, З) согласные. Согласные применяются в сочетании с вспомогательными гласными. Легче всего находить головное резонирование при помощи «мычания» или «нычания».

Если у ученика гласные И и Е зажаты и формируются неправильно, то упражнения следует начинать с наиболее свободной и правильно формирующейся гласной. Индивидуальный подход к каждому ученику подсказывает наиболее рациональные методы работы с ним.

Важная задача – сохранить близость звучания гласных на всем диапазоне. Для этого необходимо следить за выносом гласных вперед, что помогает вывести вперед звук. Начинающие вокалисты часто далеко формируют гласные, произнося их в заднем отделе глотки, тогда как они должны формироваться только в передней части артикуляционного аппарата.

6) Правильная работа мышц рта и глотки. Для формирования звука в высокой певческой позиции необходимо следить за правильной работой мышц ротоглоточного канала.

Мягкое небо с маленьким язычком – мышечное образование, расслабляемое при дыхании, благодаря чему возникает свободный проход из глотки в носоглотку и ротовую полость. Движение мягкого неба подчинено воле поющего, а его активное поднятие в вокальной педагогике подвергается специальной тренировке.

Пространство между мягким небом и языком называется **зевом**, а в певческом процессе **зевком**. Это один из самых распространенных мышечных приемов, способствующий нахождению правильного положения гортани во время пения. Благодаря ощущению зевка мягкое небо активизируется, поднимается вверх, корень языка опускается, задний отдел рта освобождается для звукового канала. Мышцы поднимают или опускают мягкое небо, если голос поднимается или опускается по диапазону. Если мягкое небо недостаточно поднято, звук имеет гнусавый оттенок.

Рот открывается больше в ширину. В первой октаве рот должен быть естественным, но более округлым. Губы укладываются так, как требует

гласный звук. Рот следует открывать свободно, челюсти не должны зажиматься, шея и все мышцы горла свободны.

При движении вверх по диапазону рот раскрывается все больше, челюсть свободно падает вниз, как бы под весом тяжести. Ощущение головного резонирования, чувство «большой головы» достигается путем хорошего подъема небного свода, ощущением зевка. Поднимаясь дальше вверх, это ощущение головного резонирования должно быть все в большей и большей степени. При подходе к крайним верхним нотам форма резонатора должна увеличиваться как по вертикали, так и по горизонтали. Небо должно принимать как бы форму параболы. Очень полезно научиться зевать по горизонтали. Мышцы, растянутые только по вертикали, иногда приобретают тенденцию перекрывать гортань, тут все зависит от физических данных поющего. Только вертикальная форма зевка ограничивает диапазон голоса и не дает развиваться предельным верхним звукам диапазона.

Ученику надо дать возможность ощутить разницу способа звукообразования без зевка и с зевком. Полезно выслушать поющего и найти лучший вариант певческого тона, при котором положение зевка, головы и резонаторов сыграют главную роль в нахождении лучшего качества певческого звука. В случае слишком притемненного звука рот следует открывать на легкой полуулыбке (внутренняя улыбка), свободно и непринужденно. Кончики верхних зубов при этом должны быть видны. Искусственное построение аппарата, застывшая улыбка, специальное обнажение верхних зубов, слишком сильное отбрасывание нижней челюсти, чрезмерное открывание рта, напряжение губ и т.д. исключаются.

В заключении хочется вспомнить известное выражение вокалистов: «интонационно правильно, а позиционно низко». Дело здесь заключается в восприятии нашим слухом обертонового состава звука: звуки голоса, имеющие в своем составе много высокочастотных обертонов, воспринимаются нашим слухом как позиционно высокие; а звуки с плохо выраженными высокими обертонами как позиционно низкие, даже если основной тон звучит точно. Тем не менее, такая интонация воспринимается нашим слухом как фальшивая. Особенно усиливается впечатление фальшивой интонации, если в низкой позиции поет участник вокального коллектива: ансамбля или хора. Таким образом, тема высокой певческой позиции актуальна не только для вокальных педагогов, но и для руководителей вокальных ансамблей и хормейстеров.

Заключение

Пение в высокой позиции – это комплексный процесс, в котором участвует весь голосовой аппарат: дыхательная мускулатура, гортань, надставная труба. Процесс пения должен протекать на основе физиологически верной работы голосообразующей системы на всем звуковысотном диапазоне. Этому будет способствовать создание в голосовом аппарате определенных технических условий:

1. Концентрический метод постановки голоса.
2. Глубокое (нижнереберно -диафрагматическое) дыхание.
3. Мягкая, но активная атака звука.
4. Близкое формирование гласных и согласных звуков с чёткой артикуляцией.
5. Опора дыхания и опора звука.
6. Правильная работа мышц рта и глотки.

Необходимо, чтобы ученик всегда точно представлял звучание каждого звука, который будет сформирован через долю секунды, представлять в сознании его образ.

Основной момент в работе над гласными – воспроизведение их в чистом виде, то есть без искажений. Именно в чисто, отчетливо пропетых гласных проявляются свойственные этим звукам частотные характеристики, и появляется так необходимая для высокопозиционного звука высокая певческая форманта.

Часто «пестрота» звучания происходит от того, что поющий не всегда может запомнить певческую установку и произвольно меняет позицию. Чередование штрихов *staccato* и *legato* очень полезно, так как на *staccato* голос не успевает выявить свои недостатки и звучит позиционно более точно. На *staccato* также ясней ощущается опора дыхания, его координация с работой голосового аппарата. При повторении упражнения *legato* эти ощущения надо фиксировать.

Для выработки высокой позиции звука надо помнить, что все упражнения, вокализы и вокальный репертуар должны исполняться при условии присутствия в звуке высокой певческой форманты и сохранение ее на всем диапазоне голоса. Упражнения для распевания должны быть хорошо продуманы, и даваться систематически.

Список литературы

1. Вопросы вокальной педагогики. Вып. 5. Л., 1976.
2. Грошева Е., Катильская Е.- М., 1973.
3. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. – М., 1968.
4. Дмитриев Л. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве. Диалоги о технике пения. – М., 2002.
5. Дмитриев Л. В классе профессора М.Э.Донец-Тессейр. – М., 1974.
6. Донец-Тессейр М. Опыт воспитания сопрано// Вопросы вокальной педагогики: Вып.3. – М.1976.
7. Кравченко А. Секреты бельканто. – Симферополь, 1993.
8. Лебедева И. О.Н.Благовидова – педагог. – М., 1984.
9. Малышева Н. О пении. – М., 1992.
- 10.Морозов В. Вокальный слух и голос. – М., 1965.
- 11.Менабени А. Методика обучения сольному пению. – М., 1987.
- 12.Подольская В., Антонина Васильевна Нежданова и ее ученики. – М., 1960
- 13.Плужников К. Механика пения. – С. – П., 2004.
- 14.Юдин С. Формирование голоса певца. – М., 1962.
- 15.Юссон Р. Певчнский голос. – М., 1974
- 16.Юшманов В. Вокальная техника и ее парадоксы. – С. – П., ООО издательство ДЕАН, 2007.
- 17.Ярославцева Л. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии 17 -20 веков. – М., 2004.