Лекция

Методика пения

Ольги Благовидовой

Основные общепедагогические принципы и организация работы в классе

Доминирующим принципом в работе Ольги Николаевны являлся принцип единства художественного и вокально-технического развития. При выступлении студентов класса Благовидовой всегда приятно удивляло отсутствие обычного «студенческого» формального исполнения. Все ученики ее класса выступали как артисты и в меру своей подвинутости выносили на эстраду прежде всего мир музыки, мир образов, ясную исполнительскую концепцию, облеченную в технически правильную -форму.
На одном из методических совещаний свои взгляды Ольга Николаевна выразила следующими словами: «С моей точки зрения, формулировка „постановка голоса** односторонняя. Она не может идти в отрыве от музыкально-исполнительской стороны. Звук должен быть осмысленным, наполнение его содержанием помогает правильному развитию. Считаю необходимым с самого начала обучения вырабатывать у студента музыкальность. Самое простейшее упражнение из 3—5 звуков — уже музыка. Индифферентных звуков не может быть с самого начала обучения. Современная музыка несет в себе сложные задачи. Поэтому только комплексное развитие способно воспитать певца-художника, творца, могущего передать своим искусством настоящий дух времени, дух эпохи. В консерватории, вузе, готовящем молодых мастеров искусств, призванных нести эстетические воззрения, воплощенные в высокохудожественных образах, задача воспитания эстетических вкусов становится первоочередной».
Ольга Николаевна постоянно говорила, что педагог должен быть необычайно терпеливым и настойчивым и должен приучить студента к упорному и сознательному труду. Главным в оценке ученика было его отношение к делу, к искусству, отдавать которому требовала себя целиком, иногда и в ущерб даже личной жизни. На первое место в комплексе способностей, необходимых для успешного воспитания певца, она ставила музыкально-артистические данные и морально-волевые качества. Голос для нее был необходимым, но не определяющим моментом в оценке ученика.
Профессор Благовидова была за интенсивное развитие голоса. Она неоднократно повторяла, что аппарат певца должен быть приучен к хорошей вокальной нагрузке, да и иначе не могло быть, так как творческая жизнь класса была исключительно насыщенной. Часто болеющих студентов она не любила и старалась от них избавляться. Заболевшим студентам она рекомендовала: «Учите, пока больны, нотную строчку, аккомпанемент, текст, работайте над фразировкой, продумывайте содержание». Зная, что профессор не любит, когда пропускают занятия, студенты иногда приходили на них, скрывая свое нездоровье. Но Ольга Николаевна очень точно оценивала состояние голосового аппарата: «Вы нездоровы, пение в таком состоянии пользы не принесет. Нужно лечиться и закаляться, иначе нечего заниматься пением. Певец должен быть здоровым человеком». Некоторые студенты не выдерживали интенсивной нагрузки класса и сами уходили, что бывало, правда, крайне редко, так как попасть в этот класс было большой честью. Прошедшие же школу профессора Благовидовой чувствуют себя на оперной сцене или концертной эстраде очень уверенно и не теряют вокальной формы. Особое значение Ольга Николаевна придавала умению собираться и выносить сделанное в классе на эстраду. Никаких поблажек усталости, волнению и всяким извиняющим обстоятельствам она не признавала — «на работе у вас нянек не будет. Надо уметь мобилизовываться и выступать в любом состоянии, так как в процессе артистической деятельности вам чаще придется выступать не в форме, чем в форме».

О дыхании

Вопросу дыхания Ольга Николаевна в своей работе уделяла очень большое внимание. «Сама дисциплина „постановка голоса" потому так и называется, что главная ее задача „поставить" голос на дыхание, то есть голос должен получить опору»,— объясняла она ученикам.
Профессор рекомендовала нижнереберно-диафрагматическое дыхание: вдох плавный, глубокий, вниз и в стороны; во время вдоха хорошо ощущать ребра и спину, сохранять ощущение певческого пояса. Она предостерегала учеников от «втягивания купола диафрагмы внутрь», то есть перевода диафрагмы после набора дыхания в несколько более высокое положение (прием, которым постоянно пользовался ее педагог—Ю. А. Рейдер), чтобы не вызвать зажима дыхания.

Дышать рекомендовала носом, как бы вдыхая аромат цветка. Такой вдох освобождает аппарат, настраивает резонаторные полости, дает возможность легче задержать дыхание, как бы затаив его.
Вместе с тем профессор предостерегала студентов от «замыкания» дыхания во время сохранения вдыхательной установки. «Не пережимайте дыхание, нельзя перегружать вдох чрезмерным перебором дыхания», — постоянно напоминала ученикам Ольга Николаевна. Вдох, подобный вдыханию аромата цветка, не дает перебора дыхания, не дает чрезмерного понижения гортани, что ведет к тяжелому, углубленному, напряженному звучанию. Сохранение вдыхательного состояния, вдыхательной установки, иначе говоря, задержка дыхания и создает опору дыхания, благодаря которой звук приобретает крепость и стойкость.
Ощущение энергичной и эластичной деятельности диафрагмы, мышц брюшного пресса, мышц спины (в области нижних ребер) помогает сохранению вдыхательной установки, особенно при пении forte и пении высоких тонов диапазона.
На первом этапе обучения вырабатывается автоматизм свободного и глубокого вдоха через нос, который сохраняет настрой в дальнейшем и в быстром темпе. Вдох через нос не сушит слизистой оболочки, поэтому им Ольга Николаевна рекомендовала пользоваться не только в упражнениях, но и при наличии больших пауз и в медленных темпах. В коротких паузах и в быстрых произведениях вдох брался через нос и рот. Ольга Николаевна считала одинаково важным моментом как вдох, организующий и настраивающий всю координации» частей голосового аппарата, так и выдох —нужное распределение дыхания на различные фразы, пассажи, интервалы.
В основном работа над развитием дыхания велась на певческом звуке при помощи медленных широких упражнений. При распевании студентов Ольга Николаевна на первых этапах занятий всегда делала большие паузы между фразами, заполняя их игрой медленных длинных арпеджио, чтобы координация полностью восстановилась после выдоха. «Не спешите, отдыхайте на паузах, чтобы мышцы могли отдохнуть и точно настраиваться на следующую фразу». Регулировка выдоха контролировалась во все время пения упражнений. «Запоминайте ощущения, контролируйте свой вдох и выдох, рассчитывайте на каждом упражнении, на каждой фразе свое дыхание— это главное в пении», — говорила студентам Ольга Николаевна.
Во время пения упражнений Ольга Николаевна следила за плавностью звуковедения, за плавной подачей дыхания на каждом звуке. Резкий толчок дыхания диафрагмой моментально отражается на качестве звука. Поэтому Ольга Николаевна не пропускала ни одного звука, спетого не на дыхании или взятого толчком дыхания. «Не выкрикивайте ноты, а пропевайте их», — напоминала профессор постоянно студентам. Плавная регулировка дыхания особенно тщательно контролировалась первое время занятий. При систематической внимательной работе певца овладение дыханием, его автоматизация приобретались довольно быстро.
Овладение певческим дыханием помогало певцу найти правильное активное состояние организма. В случае вялости дыхательного аппарата, слабо развитой мускулатуры Ольга Николаевна рекомендовала занятия дыханием без пения, по таблице Ю. А. Рейдер. Вдыхать медленно в течение 5 секунд, раздвигая ребра, задержать дыхание, как бы затаив его на 5 секунд. Постепенно количество секунд увеличивалось. Затем эта же дыхательная система упражнений сопровождалась счетом вслух, при ясном высоком произнесении слова.
С начинающими (на подготовительных и младших курсах) занятия по вокалу Ольга Николаевна начинала с несложных и недлинных упражнений, чтобы не утомлять дыхание. Постепенно упражнения усложнялись и удлинялись и Ольга Николаевна фиксировала внимание студента на равномерное распределение дыхания во фразе. Особенно большое внимание обращалось на первые звуки упражнений, так как чаще всего студенты сразу отдавали много дыхания, и на последующее развитие фразы, наиболее ответственное и требующее как раз наибольшую опору, его уже не хватало. Как правило, студент в конце такой фразы терял ровную осанку, развернутую грудную клетку, расслаблял диафрагму и тем самым ухудшал свое положение, теряя окончательно весь остаток дыхания.
Пение на пределе дыхания очень утомляет мышечную систему, и на ее восстановление нужно времени гораздо больше, чем просто на вдох. В таких случаях временно ускоряли темп в этих упражнениях или трудных фразах и при последующем впевании постепенно возвращались к настоящему темпу. Контроль за расходованием

дыхания продолжался в течение всего времени обучения студента. По мере укрепления и урегулирования дыхания студент учился его распределять, чтобы при самой большой фразе оставался еще небольшой запас дыхания. «Думайте, что вам нужно еще продолжать петь фразу»,— говорила Ольга Николаевна.
Помимо выполнения функций одного из главных факторов звуковедения, дыхание является также важнейшим средством выразительности пения. Ольга Николаевна учила ощущать задержанное дыхание и умело им распоряжаться для динамических оттенков. Piano, филировка, различные приемы усиления и ослабления звучания делались исключительно регулировкой дыхания. Piano требует меньшего расхода дыхания, чем forte, но опора дыхания, затаенность должны быть еще в большей степени.
Фальшивая интонация часто бывает из-за плохого дыхания, неправильного пользования им. Если певец теряет опору дыхания, то интонация, как правило, понижается. Особенно часто это происходит при пении piano, так как оно требует особо умелой регулировки дыхания. Перебор дыхания, переопора его, особенно при пении forte, как правило, влечет за собой повышение интонации.
Для регулирования дыхания профессор Благовидова давала упражнения, чередующие пение гамм forte и piano на одном дыхании.
Опора, и сила дыхания в разных регистрах и участках диапазона голоса различна. Расход дыхания в грудном регистре значительно меньше, чем в головном. Поэтому подача слишком большого напора дыхания в грудном регистре затяжеляет, углубляет звук и, как правило, проваливает нижние и средние тона.
В то же время недостаточная подача дыхания (недостаточное подсвязочное давление) в верхнем, головном регистре приводит к тому, что звук «садится» на горло. На все эти моменты Ольга Николаевна всегда обращала серьезное внимание в процессе работы. Дыхание — фундамент профессионального пения, но оно связано с остальными факторами звукообразования; поэтому с их развитием и совершенствованием параллельно развивается и совершенствуется дыхание.

О регистрах и резонировании голоса

Ольга Николаевна избегала термина «прикрытие» голоса, так как считала, что само это слово способствует перекрытию звука и влечет за собой углубленный и тяжелый звук. Поэтому в классе фигурировал термин «округление тонов». На них не фиксировалось внимание особо, чтобы они не были нарочитыми, специально сделанными. Главным было не просто округлять переходные тона, а умело к ним подойти всем предыдущим ходом. Начинали округлять за тон, полтора до переходного. Тогда это округление или прикрытие не носило такого нарочитого характера, не выпадало из общего звучания голоса.

Округление голоса Ольга Николаевна предлагала делать с помощью гласного О, а при переходе к другим гласным звукам сохранять резонаторные полости в позиции гласного *О*. В случае еще недостаточной округленности тонов с гласным О профессор Благовидова рекомендовала прибавить к нему мысленное представление гласного *У*. При этом она поясняла, что очень важна предварительная подготовка аппарата. Когда взят плавный вдох, необходимо мысленно представить звук, который предстоит спеть, его звучание, проконтролировать резонаторные полости и ощутить необходимую «форму звука».

В то же время Ольга Николаевна всегда предостерегала от переуглубления переходных тонов и старалась, чтобы вместе с округлением тона сохранилась близость звучания. Поэтому она постоянно следила за выносом вперед гласной, которая помогала вывести вперед звук; говорила, что студенты часто далеко формируют гласную, произнося ее в заднем отделе глотки, тогда как она должна формироваться только в передней ее части и артикуляционного аппарата.

Ощущение головного резонирования, чувство «большой головы» достигалось путем хорошего подъема нёбного свода, ощущения «зевка». «Я избегаю очень много говорить о зевке, так как это нередко вызывает зажатие глотки, поэтому на эти ощущения навожу различными приемами, — говорила Ольга Николаевна. — Звук как бы должен отзвучивать от натянутого небного свода как от деки инструмента. Поднимаясь дальше вверх, это ощущение головного резонирования должно быть все в большей и большей степени. И если при переходных тонах это ощущение было при „вертикальной форме звука[11] (резонатора) на гласном О и У, то дальше при подходе к крайним верхам форма резонатора должна как бы увеличиваться как по вертикали, так и по горизонтали. Нёбо должно принимать как бы форму параболы. Только вертикальная форма звука ограничивает диапазон голоса и не дает развиваться предельным верхним звукам диапазона».

На крайних звуках диапазона Ольга Николаевна рекомендовала прибавлять к предыдущей настройке аппарата ощущение широкого гласного *А*. Эта позиция в сочетании с интенсивной опорой звука и полной свободой голосового аппарата давала большое и близкое, с хорошим головным резонированием, звучание. Рот раскрывался все больше с повышением звука, челюсть свободно падала вниз, как бы весом тяжести.

Профессор Благовидова говорила, что голос должен весь 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. В мужском голосе процент грудного резонирования должен быть гораздо большим, чем в женском. 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 голоса. 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 Ольга Николаевна ре

комендовала пользоваться вспомогательными, наиболее ярко резонирующими гласными. В таких случаях применялась гласная буква *И*, светлая и прикрытая, приближающаяся к французскому *I*, 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. Если у певца эта гласная была зажата, то начинали с наиболее свободно звучащей гласной. Здесь подход к студенту был всегда с учетом его индивидуальности.

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*.

Для выравнивания регистров считалось полезным петь гаммы и упражнения с различными их сочетаниями. На большом отрезке упражнения студент хорошо ощущал переход из регистра в регистр, сознательно их смягчал, регулируя переход. Упражнения пели как в восходящем, так и в нисходящем движении, как в медленном, так и в быстром темпе.

Начиная упражнения сверху, следили за сохранением настройки высокой позиции при подходе к центру диапазона и особенно на крайних низах.

Начиная упражнение с самых низких тонов диапазона, обращали внимание на настрой первого тона. Его нужно было брать легко, не перегружая дыхание, четко произнося впереди гласную.Воспитание вокального слуха студента, правильных мышечных ощущений студента играли решающую роль. «Не делайте из себя специального баса, — говорила Ольга Николаевна студенту,— он у вас и так есть в достаточной степени. Голос должен звучать естественно и легко, а не сделанным басом». Перегрузка нижних тонов затрудняет формирова**ние верхних и особенно крайних**

тонов .диапазона. «Хотите петь Бориса, значит нужно чем-то пожертвовать, вы уже не сможете петь очень низшие партии, иначе голос быстро износится», — говорила студенту Ольга Николаевна.

Женские голоса при сменах регистров ломаются менее резко, но зато самих переходов больше, и это часто представляет значительные трудности. Абсолютная сила женского голоса *меньше* мужского, поэтому качества близости, звонкости, полетности, увеличивающие относительную силу голоса, еще более необходимы.

Овладение ярким, близким, округленным звуком возможно только при условии максимального использования резонаторов и, главным образом,—-головных. Необходимо постоянно фиксировать внимание студентов на ощущении активного функционирования резонаторов, что наводит на ощущение высокой позиции звука.

Ольга Николаевна требовала от студентов положения аппарата как при «внутренней улыбке». Мягкое нёбо должно быть поднято, маленький язычок втянут, голосовой аппарат должен находиться в положении легкого полузевка, который особенно ощущается при восхождении к верхним тонам. Открывание рта при восхождении к верху должно увеличиваться как внешне, так и внутренне.

В случае слишком притемненного звука рот следует открывать на легкой полуулыбке, свободно и непринужденно. Чаще всего это требование относилось к высоким легким женским голосам. 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. исключались.

На переходных тонах у сопрано — *ми, фа, фа-диез* второй октавы, у меццо-сопрано — *ре, ми-бемоль, ми* второй октавы *А* произносилось более округленно, как бы с добавлением гласной *О*. Позиция звука оставалась такой же *близкой*—-у передних зубов верхней челюсти, — чтобы избежать углубления переходных тонов (перекрытия), которое особенно пагубно для высоких женских голосов. Эта округленная форма помогала переходу в головной регистр.

На крайних верхних тонах Ольга Николаевна рекомендовала к округленной форме прибавить ощущение чистой и светлой гласной *А* (ощущение как бы внутренней улыбки).

Высокое произнесение гласной Ольга Николаевна считала наиболее понятным определением для студента ощущения головного резонирования.

Высокая гласная очень помогала овладению головным (колоратурным) звучанием верхних тонов, а также округленным пиано, способствовала высокой позиции звучания, снятию легкого зажима на центре.

К приему «мычания», то есть fie закрытым ртом, Ольга Николаевна прибегала очень редко, т. к. считала, что этот прием часто ведет к зажиму и переуглубленному звучанию.

Переход к грудному регистру (у сопрано: *фа — ми — ми- бемоль* первой октавы, у меццо-сопрано: *ми — ми-бемоль*— ре первой октавы) часто представляет значительную трудность, особенно у низких женских голосов — меццо-сопрано и контральто. Часто этот переход сопровождался провалом звучания и затем слишком резким переходом в грудной регистр, отчего низы звучали слишком надсаженно. Для выравнивания регистров профессор Благовидова давала петь гаммы и упражнения как в восходящем, так и в нисходящем движении на каждом уроке. В восходящем движении произнесение гласной как бы повышается, поэтому Ольга Николаевна обычно говорила о плавном восхождении звука по ступеням к вершине.

В нисходящем движении Ольга Николаевна рекомендовала сосредоточить внимание студента на сохранении высокой позиции резонирующей гласной *А*, которая при переходе к нижнему регистру должна быть округлена и приближена к гласной О. У меццо-сопрано переход к грудным низам Ольга Николаевна рекомендовала делать очень осторожно, при мягкой атаке звука и не очень большой силе звучности голоса.

Начиная от *ми — ре* первой октавы все время следовало ощущать как бы две точки опоры («две ноги») звука, в головном и грудном резонаторах. В случае вялого центра, надсаженных грудных низов, ломающегося звука при переходе из одного регистра в другой профессор Благовидова начинала упражнения в нисходящем мелодическом рисунке с наиболее звучащего тона на центре, особенно внимательно следя за подстраиванием опускающихся тонов к верхнему и строя тональность по ступеням

вверх только после того, как высокое звучание укрепилось. Позиция звука в нижней части диапазона должна быть максимально собранной, звук сконцентрированный. Для нахождения близкого и высокого звучания на центре пользовались вспомогательными гласными Я и О, светлыми и прикрытыми. Эти вспомогательные гласные Ольга Николаевна рекомендовала лишь в начале упражнений. Они брались легко, на эластичном дыхании, ощущая позицию у верхних зубов (как бы сдувая с губ). Переход на гласную *А* осуществлялся в кульминационной точке упражнений.

Если у певицы гласные Я и *Е* были зажаты и формировались неправильно, то упражнения начинали с наиболее свободной и правильно формирующейся гласной. Индивидуальный подход к каждому певцу подсказывал наиболее рациональные методы работы с ними. Если природное звучание гласной *А* было более яркое, чем Я и О, то ее использовали как вспомогательную.

Для точного и близкого начала звука в грудном и среднем регистре Ольга Николаевна рекомендовала пользоваться сонорными *(М, Н, Л)* и звонкими *(Б, Д, З)* согласными. Согласные часто применялись в сочетании с вспомогательными гласными. В работе с женскими голосами Ольга Николаевна очень редко прибегала к гласной У, так как считала, что она почти всегда приводит к углубленному звучанию.

В работе над выравниванием регистров женского голоса Ольга Николаевна считала особо важным моментом укрепление среднего (смешанного регистра) центра диапазона. Только после достаточного укрепления на высокой позиции центра диапазона голос хорошо выравнивался вниз с постепенным прибавлением грудного резонатора и вверх прибавлением головного резонатора.

Гласные и согласные в пении. Дикция

Дикция

«Правильное формирование гласных, сохранение их в одной позиции и их протяженность создают тот льющийся, непрерывный характер звука, который отличает профессионального певца и который на языке итальянцев называется belcanto», — говорила Ольга Николаевна.

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 этих гласных западает и получается глухой и малозвучный.

Ольга Николаевна с первых же шагов работала над выравниванием гласных.

В самих «сочетаниях вокалов» самой природой заложены все качества звука: *И, Е* — близость, Л —широта и наполнение голоса, *О* — округлость, собранность, У — закрытость. Поэтому дело педагога умелым сочетанием и комбинацией гласных, требуемых для данного студента, найти наиболее красивое полное и свободное звучание голоса и это звучание сохранять на всем диапазоне на всех гласных при эластичной работе артикуляционного аппарата. Это сохранение формы звука Ольга Николаевна считала обязательным условием для одинакового резонирования и отзвучивания гласных. 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.

Гласный звук *А* — должен звучать округленно, как бы с небольшим прибавлением О. Гласный *И* — должен приближаться к французскому «О». Гласный *Е* должен произноситься более собранно и ближе к *Э,* с большим раскрытием рта. Гласный *О* следует произносить не слишком узко, чтобы губы не сжимались узкой дудочкой. Гласный *У*— стараться произносить более открытым ртом и как можно ближе,

объясняла Ольга Николаевна студентам.

Благородству звучания гласных профессор Благовидова уделяла большое внимание и много работала над устранением плоского произношения, которое совершенно меняет тембр голоса и придает ему совершенно другую окраску. Она его признавала только как выразительное средство для передачи определенного характерного персонажа.

Ольга Николаевна работала с самого начала с наиболее удобным гласным звуком (чаще всего это был *А)* и подключала к нему все остальные. Для выравнивания звучания голоса она применяла протяжные упражнения на одном звуке на *А, Э, И, О, У в* различных сочетаниях и комбинациях. Звучание голоса должно было быть непрерывным, и каждый новый гласный должен вливаться совершенно незаметно, как бы на- низываясь один на другой. Высокое произнесение гласных давало возможность формировать их очень близко и способствовало высокой позиции звука.

Над близостью произношения Ольга Николаевна особенно много работала. Часто на уроке можно было услышать: «Глубоко формируете буквы, они у вас звучат где-то в глотке, а не произносятся впереди».

Работая над кантиленяыми произведениями, профессор Благовидова обращала особое внимание на непрерывность звучания гласных. Две рядом стоящие согласные рекомендовалось не разделять, а относить обе к последующей гласной, произнося их как можно короче и максимально дотягивая предыдущую гласную. Например: «У-сну-ли голубые, сего-дня ка-к вче-ра».Такое произношение согласных не дает размыкания линии звука. Ощущение сочетания слогов, идущих как бы по разворачиваемой ленте звучания, помогает соединению их в слова без малейших пауз.

Столь же большое внимание уделяла Ольга Николаевна четкому произношению согласных, постоянно повторяя студентам, что гласные — это «река звука», а согласные «его берега». Согласные в пении помогают выносу вперед гласной и звука, а их четкое произношение делает ясной и понятной дикцию. Иногда, прослушав студента, Ольга Николаевна говорила: «Слова нет, все расплывчато, и это в классе. А что же останется в зале? Сцена требует ясного, выпуклого, отточенного произношения».

В другой раз, слыша утрированное, скандированное слово, она разъясняла: «И это плохо, нет пения — слишком жестко произносите слова. Все нужно делать в меру. Важно звуком опираться на согласные, а не отделять их от него».

Применяя сонорные согласные в начале упражнений, Ольга Николаевна рекомендовала их выпевать, то есть как бы удваивать: *мма, нна, зза* и т. д. Для большей четкости текста согласные на стыке двух слов разделялись и удваивались.

Особое внимание обращала Ольга Николаевна на удвоение согласных в середине слов и на сочетание нескольких согласных в конце одного и в начале другого слова. Для особой выразительности и значимости текста она рекомендовала их четко выговаривать, как бы удваивая. Например: «Сей-чаС С ДРугиМ СМеялаСЬ» или «ПуСТЬ Ви-тяЗЬ ВЛастью вашей ЗавлечеН- Ный».

Правильное формирование гласных и согласных, развитие артикуляционного аппарата, с одной стороны, организовывало работу всего голосового аппарата, способствовало звуковеде- нию, с другой — придавало слову остроту, четкость и выразительность.

Дикция тесно связана с развитием техники звукообразования, и, как правило, недостатки голоса моментально отражаются на ее качестве. Ольга Николаевна с первых же шагов обращала внимание на хорошее, ясное слово и много над этим работала. Вместе с тем она всегда предостерегала от чрезмерной утрировки слова (особенно на первых этапах обучения), перехода на «говор», отчего сразу теряется вокальная линия. Поэтому Ольга Николаевна придавала большое значение самостоятельной работе над словом вне звука, с тем чтобы во время пения можно было больше сосредоточиваться на процессе звукообразования. Она требовала отдельно прорабатывать текст произведения (как работают драматические актеры), отработать ясность произношения каждого слова и фразы, ища смысловые кульминации. «Нужно говорить на пении,— говорила студентам Ольга Николаевна. — Но эти слова нельзя понимать буквально. Речь должна быть вокальная, но произносить слова нужно так же естественно, как и в речи».

Для развития дикции в классе давались упражнения с большим количеством согласных на *МА, ДА, ЗА, РА* и т. д. и с постепенным ускорением темпов упражнения.

Большой и планомерной работой в классе добивались ясной дикции, легкости произношения слова, которые помогали донести текст вокального произведения, его содержание до слушателя.

«Мы все отлично знаем, какое неприятное чувство возникает у каждого из нас, когда приходится напрягать слух и внимание для того, чтобы понять, о чем, собственно говоря, поет певец», — говорила Ольга Николаевна. «В нашу эпоху, когда во- жально-техническое мастерство призвано быть средством выражения идейности произведения, его музыкального и текстового образа, роль выразительного слова так же велика, как и роль музыки».

При исполнении произведений оперного репертуара Ольга Николаевна добивалась более крупной дикции. Это связано с более крупным оформлением звука, с большим открыванием рта, со стремлением вывести звук и слово через оркестр.

На одном из уроков профессора при работе над арией Да- лилы из оперы Сен-Санса «Самсон и Далила» нам пришлось слышать следующее: «Не мельчите слово, не цедите его сквозь зубы. Такую арию нужно петь широким дыханием. Здесь звуку помочь должно более крупное оформление слова».

При работе над камерными произведениями Ольга Николаевна требовала дикцию и артикуляцию менее крупную, но зато добивалась большей выразительности каждого слова. Большая градация динамических оттенков обусловливала и динамику дикции. При медленных темпах широкого дыхания добивались более крупной артикуляции; при исполнении вокальных произведений в быстром темпе, при скороговорках Ольга Николаевна требовала произношения слов «мелким планом»: артикулировать, не открывая сильно рта, стараясь ближе и острее выговаривать *гласные* и согласные.

Очень много работали над умением передавать характер слова определенного персонажа. *Например: «В арии* Кончака слово следует произносить проще, менее округленно, более резко выговаривать согласные. Кончак — это дикарь, хотя и благородный, — объясняла студенту Ольга Николаевна. — А вот в партии Гремина слово совсем другое — благородное и округленное, слова произносятся более плавно, согласные более мягко».

Студенты класса профессора Благовидовой отличались большой культурой языка, на котором они исполняли произведения, культурой речи. Большое внимание уделялось правильной орфоэпии. С учащимися много работала преподавательница по культуре речи, которая всегда присутствовала на *всех* концертах. Она устраняла дефекты речи, работала над устранением вялости произношения или излишней жесткости, контролировала правильность специфики языка. Особенно большое внимание уделялось украинской орфоэпии, с ее очень твердыми согласными.

Ольга Николаевна следила за культурой речи не только» своих студентов, но и учащихся всего факультета. Помиме разбора и анализа концертных выступлений на кафедре в этом плане она специально обсуждала эти вопросы на факультетских собраниях, зачитывая при этом список студентов, которым нужно обратить особое внимание на дикцию и прибегнуть к помощи преподавателя по культуре речи.
В классе было принято петь произведения на языке ориги
«ала, особенно на старших курсах. Сама Олька Николаевна владела французским, немецким и итальянским языками и помогала студентам в работе над иностранным текстом, а кроме того, заставляла обращаться за помощью к преподавателям иностранных языков для полного совершенствованил произношения.

Помимо воспитания грамотности и культуры речи, выработки четкой и ясной дикции, предметом особого внимания профессора являлся вопрос выразительности слова, его осмысливания, эмоциональной окрашенности, скульптурности. В своей работе *она* всегда исходила из содержания произведения. Из глубокого понимания и осмысливания текста вытекали и соответствующие средства выразительности слова — тембральная окрашенность, стилистичность.

Составляя рабочие планы своих студентов, компонуя программы классных концертов, Ольга Николаевна всегда в одинаковой мере оценивала произведения как с музыкально-вокальной стороны, так и в отношении текстового содержания. Особенно придирчиво она относилась к современной литературе, где прежде всего искала содержательность, идейность, которые и проводила основным стержнем в исполнительской практике. Очень любила и ценила Ольга Николаевна поэзию Гёте, Гейне, Пушкина, Тютчева, Блока, Плещеева, Толстого, Кольцова, Фета, Шевченко и многих современных поэтов.

Необычайно интересным и показательным в этом плане был концерт из произведений на тексты А. С, Пушкина, посвященный 175-летнему *юбилею поэта (13* апреля 1974 г.)

Секрет притягательности поэзии Пушкина в ее музыкальности, говорила студентам Ольга Николаевна. К концерту готовились с большим энтузиазмом и очень тщательно. Ольга Николаевна заставляла отдельно декламировать тексты произведений. На репетициях она, ассистенты и рецензенты сидели в самом конце зала и придирчиво слушали каждое слово. Иногда Ольга Николаевна обращалась к присутствующим и спрашивала, всем ли понятен текст. Не все исполнители были равноценны по уровню вокального мастерства, так как в концерте принимали участие студенты разных курсов. Но это был вечер, полный искреннего чувства, настоящего вдохновения, прекрасной поэзии, донесенной мастерски отработанным, выразительным, красочным, подлинно пушкинским словом.

О развитии техники голоса

Развитию техники голоса, его диапазону в классе профессора Благовидовой уделялось большое внимание с первых шагов и в течение всего периода обучения. Ольга Николаевна всегда говорила ученикам о необходимости большой самостоятельной работы над техникой голоса и после окончания консерватории.

Техника делает гортань крепкой, выносливой и гибкой. Поэтому развитие ее было обязательным для всех голосов — как для высокого сопрано, так и для низкого баса. Вместе с тем считалось важным само качество техники, ее доброкачественность, тщательность «выпевания на позиции» каждого звука.

Подключение технических трудностей происходило очень постепенно. Темпы упражнений Ольга Николаевна в начале брала очень медленные, с тем чтобы были точны впеты все звуки, как позиционно, так и интонационно. Трудность упражнений зависела от степени подготовленности студента.

Первые этапы работы над голосом обычно были связаны с выравниванием вокальной линии, укреплением середины голоса, с выработкой широкой кантилены. Упражнения брались небольшие, чтобы не утомлять дыхание. Рабочий диапазон их зависел прежде всего от природы свободно звучащих тонов. Если диапазон студента был достаточно большой и свободный, то Ольга Николаевна использовала его весь, исключая только предельные верхние и нижние тона. Верхние тона брались только в проходящем движении вверх, не задерживаясь на них специально. Низкие звуки захватывались в основном в обратном движении упражнений, «чтобы не забывались». Предельные звуки диапазона захватывались только в очень хорошей вокальной форме, но специально над ними не работали.

Диапазон голоса и его сила развиваются постепенно с развитием техники, поясняла профессор Благовидова. Для выработки диапазона очень важной считалась работа над гаммами и гаммообразными упражнениями (в восходящем движении) в быстром темпе на легком и эластичном дыхании. Столь же полезным считалось пение широких арпеджио вверх и вниз, сначала в медленных, а затем в более быстрых темпах. В этих упражнениях следили за правильной настройкой и точной атакой нижнего тона и старались сохранить ее при подстраивании верхних тонов.

Ольга Николаевна считала, что голос должен иметь определенный запас прочности диапазона. Поэтому если даже в произведениях у студентов была относительно невысокая тесситура, то в упражнениях захватывались более высокие тона (на тон, два выше). В отличие от многих педагогов, которые долго выдерживают голоса на середине и не ведут дальше переходных тонов, Ольга Николаевна, если в этом не было особой необходимости, любила работать на полном объеме голоса и путем специального подбора упражнений и комбинаций гласных выравнивала весь диапазон голоса. Упражнения в классе пели полным голосом (но без форсировки), пока голос не окрепнет и не выравняются регистры.

Так, присутствуя на техническом уроке со студенткой третьего курса Ш. (меццо-

сопрано), при подходе к верхний тонам мы услышали следующее замечание: «У вас мало места во рту для звука. Нужно больше ощущать высоту нёба, как бы пропуская по нему дыхание. Гласную произносите ближе». В середине упражнения Ольга Николаевна вновь делала замечание: «Мало связи звука с дыханием. Нужно больше увязывать вдох с резонатором, с высотой нёба. Колите верхний звук как бы от головы и как можно острее. Намечайте точно позицию каждого тона».

Распевке студента Ольга Николаевна уделяла 15—20 минут, иногда чуть меньше, если нужно было основательно работать над программой. Она пользовалась огромным количеством упражнений, которые играла мастерски. Начинающим студентам подыгрывала мелодию. Для более подвинутых студентов проигрывала упражнение один раз, а затем давала только тональные гармонические переходы, а во время пения поддерживала гармоническими аккордовыми фигурациями или пассажами. Само упражнение проигрывалось очень выразительно, подчеркивая ритмическую точность, акценты и фразировку. Подбор упражнений для каждого студента был сугубо индивидуальный в зависимости от требований и задач, стоящих на данном этапе перед ним.

Начинался урок с коротких, несложных упражнений, которые рекомендовалось петь на mezzo-fortebез форсировки. Затем переходили к широким гаммообразным и арпеджирован- ным упражнениям. Часто их начинали со вспомогательной гласной, наиболее ярко резонирующей, чаще всего Я. Так при «пении гамм пятерками вверх» профессор Благовидова часто напоминала: «Не нажимайте на гласную Я, ее нужно пропеть легко, чтобы ощутить близость и точность начала. Не отяжеляйте темп первой пятерки, больше стремитесь к верхнему тону. Нужно хорошо разбежаться, а дыхание придержать, чтобы не было толчка».

Между упражнениями делалась пауза для отдыха студента, с этой же целью и переходы из одной тональности в другую тоже игрались медленно. Нередко после настройки Ольга Николаевна заставляла ученика спеть упражнение без гармонического сопровождения, сосредоточивая все внимание на интонации. В конце распевки она давала упражнения в быстром темпе, на полном диапазоне.

В сложных упражнениях считалось полезным ставить задачу наполнения звука содержанием, то есть петь в разных настроениях, что помогало развитию тембровых красок голоса, его выразительности.

Упражнения, которыми пользовалась профессор Благовидова, представляют собой целую систему—продуманную и детализированную. Мы приводим их с комментариями в приложении к данной книге.