

Общероссийская общественная организация
«Российская общественная академия голоса»

К 10-ти летию Российской общественной академии голоса

VI Международный фонологический конгресс

«Голососберегающие технологии:
клинические, гигиенические
и педагогические аспекты»

17-19 АПРЕЛЯ 2017 ГОДА,
МОСКВА

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

Москва
2017

УДК 616
ББК 56.8
С623

Ответственный редактор:
канд. мед. наук., доцент Л. Б. Рудин

Редакционная коллегия:
Агин Михаил Суренович (канд. пед. наук, профессор),
Бруссер Анна Марковна (канд. пед. наук, профессор),
Лепёхина Татьяна Васильевна (канд. мед. наук, доцент),
Орлова Ольга Святославна (д-р пед. наук, профессор)

С623 **Сборник научных трудов VI Международного фоно-
логического конгресса «Голососберегающие технологии:
клинические, гигиенические и педагогические аспекты».
17-19 апреля 2017 года, Москва. М. : Граница, 2017. 100 с. : ил.**

ISBN 978-5-94691-926-5

УДК 616
ББК 56.8

ISBN 978-5-94691-926-5

© Российская общественная академия голоса, 2017
© Издательство «Граница», 2017

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Время бежит неумолимо быстро! Как будто только вчера специалисты, болеющие за здоровый голос, за профессиональное взаимодействие, собрались в здании Ансамбля имени Александрова в Земледельческом переулке в Москве на Первый международный междисциплинарный конгресс «Голос и речь». В рамках его работы состоялась учредительная конференция, на которой было принято решение о создании национального сообщества специалистов, чья деятельность связана с голосом и речью (врачей-фониатров, вокальных и речевых педагогов). Так 30 ноября 2007 года родилась Общероссийская общественная организация «Российская общественная академия голоса».

Не успели мы оглянуться, как прошло уже 10 лет!

2017 год стал для нас юбилейным. Большой это срок или малый? Думаю, что ответ на данный вопрос определяется теми делами, которые мы реализовали за истекший период!

Академия предельно активно ведёт свою работу. Проводится уже шестой Конгресс, проведено девять вокально-чтецких конкурсов-практикумов, около двух десятков Школ здорового голоса, многочисленные просветительские мероприятия в различных городах России (Альметьевск, Великие Луки, Волгоград, Москва, Оренбург, Ставрополь, Тула, Хабаровск), курсы повышения квалификации совместно с Театральным институтом имени Бориса Щукина и Академией хорового искусства имени В. С. Попова объёмом 72 академических часа, дважды проводился Международный конкурс вокальных и речевых педагогов.

В 2015 году Академия получила лицензию на образовательную деятельность по дополнительным профессиональным образовательным программам. Это дало возможность значительно расширить перечень и количество проводимых мероприятий

по повышению квалификации специалистов в области голоса и речи. В рамках собственной лицензии проведено семь курсов повышения квалификации.

С марта 2009 года Академия является коллективным членом Международной ассоциации логопедов и фо尼亚тров (IALP). Представители Академии активно участвовали в международных мероприятиях – Всемирном конгрессе логопедов и фо尼亚тров, Всеевропейской голосовой конференции.

С 2010 года Академия издавала мультидисциплинарный журнал «Голос и речь», который с 2011 по 2015 гг. входил в Перечень ВАК по пяти отраслям наук. Издано семь сборников научных трудов, учебное пособие «Основы голосообразования» Л. Б. Рудина, монография З. И. Анисеевой.

Мы встречаем Юбилей и гордимся нашими победами! Мы надеемся на дальнейшее плодотворное сотрудничество со всеми нашими партнёрами и коллегами, которые всей душой болеют за здоровый голос нации, за просветительство, за образование, за междисциплинарную интеграцию! Желаем всем неугасимого творческого подъёма, взаимопонимания и новых побед!

Мы вместе, мы идём намеченным курсом и не собираемся с него сворачивать!

С праздником!

**Президент Академии
Л. Б. Рудин**

МЫШЕЧНЫЕ, РЕЗОНАТОРНЫЕ И ДЫХАТЕЛЬНЫЕ ОЩУЩЕНИЯ

Агин Михаил Суменович

(Заслуженный деятель искусств РФ,
заслуженный работник высшей школы РФ, канд. пед. наук,
профессор, зав. кафедрой сольного пения РАМ имени Гнесиных)

Мышечное чувство (двигательный контроль) стоит на втором месте после слухового среди обратных связей, принимающих участие в контроле за голосообразованием у певца. Великий русский физиолог И. М. Сеченов справедливо назвал мышечные чувства «тёмными чувствами». Однако при тренировке кинестетический (от греч. kineo – двигаюсь) контроль может быть в высшей степени точным. У певца двигательный контроль обычно в полной мере проявляется на поздних этапах освоения певческих движений. Начальный этап осуществляется в основном под контролем слуха.

Мышечный контроль занимает большое место в певческой функции. Подтверждением этому являются эксперименты, проведённые В. П. Морозовым. Он установил, что одни певцы контролируют пение в основном по слуховым ощущениям («слуховой тип» певцов). Они сильно зависят от акустической обстановки, у них слабо развито мышечное чувство, плохая мышечная память. Другой тип певцов («мышечный тип») имеет хорошо развитую мышечную память, они уверенно поют в любой акустической обстановке. Разумеется, разделение это условно. Обычно каждый обладает и тем и другим видом контроля, но выражены эти системы контроля у разных певцов в разной степени. Наилучшим типом следует считать певца, у которого хорошо развит слух и мышечное чувство.

При систематической тренировке певец может научиться хорошо различать дыхательные мышечные движения, гортанные и артикуляционные.

Мышечные движения играют большую роль в распознавании звуков. Можно сказать, что мышцы помогают слуху. Слушая певца, мы обязательно воспроизводим внутренним слухом то, что он поёт, и по закону «представление рождает движение» – в действие голосовой аппарат. Поэтому после слушания хорошего певца у нас в горле возникает приятное ощущение, а после пения исполнителя с зажатым голосом мы чувствуем неудобство в горле. Слушатель-певец включён в исполнение, и это отражается в незначительных движениях его мышц. Таким образом, всякое пение «про себя» обязательно вызывает двигательную реакцию со стороны голосового аппарата. И. М. Сеченов писал: «...человек, умеющий петь, знает, как известно, наперёд, то есть ранее момента образования звука, как ему поставить все мышцы, управляющие голосом, чтобы произвести определённый и заранее назначенный музыкальный тон».

Каждый певец хорошо знает, что при пении у него начинает вибрировать грудная клетка и область лицевой части головы. Резонаторные ощущения весьма ярки, хорошо ощутимы и входят в формирование «телесной вокальной схемы» певца. Многочисленные рецепторы, воспринимающие вибрационные явления, расположены во всех тканях тела. Вибрационные явления помогают певцу в управлении процессом голосообразования. Поэтому необходимо фиксировать внимание учеников на тех резонаторных ощущениях, которые у них возникают при том или ином характере звучания. Для многих певцов резонаторные ощущения являются ведущими и очень развиты.

К головным резонаторам относятся полости, расположенные выше голосовых складок. Они заключены в костные или хрящевые стенки, т.е. не способны менять свой объём, за исключением ротоглотки; не имеют прямого сообщения с наружным пространством.

Грудные резонаторы сопровождают звукообразование на протяжении полутора октав диапазона мужского голоса, а также на нижнем и центральном участках женского. В акустическом понимании ими могут быть трахея и крупные бронхи.

Профессор Л. Б. Дмитриев справедливо подчёркивал, что культура мышечных и резонаторных вокальных ощущений, безусловно, необходима для певца.

Система дыхания напрямую связана с певческими ощущениями и имеет два способа управления со стороны нервной системы: произвольное и произвольное.

Дыхание при фонации значительно отличается от обычного спокойного дыхания, которое применяет человек во время разговора. Дыхательный цикл певца может быть произвольно удлинён или задержан. Вдох при фонации, как правило, совершается активно и быстро. В таких условиях наиболее целесообразно брать вдох при открытом рте. Главное – исключить перебор дыхания. Помните о том, что чем больше берёшь дыхания, тем быстрее оно хочет выйти. Фаза выдоха в пении может значительно удлиниться и составлять от 15 до 40 секунд.

Певческое дыхание – это необычное ощущение, которое имеет особенность часто варьироваться. Оно может изменяться несколько раз даже в одном произведении, если, например, меняется его темпо-ритм. Может варьироваться от смены силы звукового посыла (f или P), от применения тех или иных динамических красок, от различной тесситурной нагрузки, от пения в мажоре или миноре и т. д. Певец должен помнить о том, что дыхание может зависеть и от его душевного состояния в момент исполнения произведения.

«До тех пор, пока дыхание не свободно, голос будет зависеть от напряжения в горле и мышцах рта, компенсирующих эту слабость дыхания»

(К. Линклэйтер)

Работа дыхательного аппарата должна быть энергичной и очень эластичной. Его энергичность заключается в том, чтобы вдыхательные мышцы (главным образом, диафрагма) не прекращали своей работы при фонации до тех пор, пока не вступят в действие мышцы-выдыхатели (межрёберные и брюшной пресс). Они, поддерживая необходимое для звукообразования давление воздуха в лёгких, должны расслабляться постепенно и равномерно, уступая сильнейшему действию мышц-антагонистов.

На основе практического опыта можно с уверенностью сказать, что певец-профессионал должен владеть не только мышечными и резонаторными ощущениями, но и дыхательными. Для этого необходимо следующее:

- а) каждый певец должен научиться петь опёртым звуком, который производит впечатление бодрого и активного, имеет металлический призыв;
- б) певец должен прилагать усилия для формирования правильных дыхательных ощущений, требующих создания большего давления воздуха в груди; тогда певческий аппарат будет работать более экономно и энергично;
- в) певец должен научиться тому, чтобы его гортань имела устойчивое певческое положение (среднее или несколько ниже спокойного); незначительные отклонения гортани могут наблюдаться при переходе от низких тонов к высоким и наоборот, а также при перемене гласных (от «У» к «И»), но они не должны вызывать никаких изменений в характере звука, кроме обычного прикрытия верхних тонов;
- г) складки во время фонации должны быть достаточно плотно сомкнуты;
- д) опёртые звуки берутся, как правило, только при твёрдой или мягкой атаках (придыхательная атака исключена).

В целом перед певцом-профессионалом стоит много задач, но овладение мышечными, резонаторными и дыхательными

ощущениями поможет ему надолго сохранить свой голос и использовать все его возможности.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М., 1968.
2. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. М., 2008.
3. Ярошевский М. Г., Сеченов И. М. Л., 1968.
4. Линклэйтер К. Освобождение голоса. М., 1993.
5. Материалы всесоюзной конференции по вокальному образованию / Отв. ред. А. Б. Гольденвейзер. М.-Л., 1941.

ПРИЧИНЫ ДИСФУНКЦИИ ГОЛОСОВЫХ СКЛАДК ПО ГИПОТОНУСНОМУ ТИПУ

Анготоева Ирина Борисовна

(канд. мед. наук, доцент кафедры оториноларингологии
ФГБОУ ДПО РМАНПО Минздрава России)

Мушьян Ирина Александровна

(ординатор кафедры оториноларингологии
ФГБОУ ДПО РМАНПО Минздрава России)

Актуальность. Дисфункция голосовых складок по гипотонусному типу является одним из самых распространённых функциональных нарушений голоса [1, 2, 8]. По результатам зарубежных исследований, распространённость функциональных расстройств голоса составляет от 4 до 7% [10], в отечественных же источниках данные очень разнообразны и варьируются от 3,7 до 48% [3, 6, 9]. Расстройство голосового аппарата по гипотонусному типу встречается в 60% случаев [4, 5]. Несколько лет назад считалось, что в основе возникновения данной патологии лежат частые респираторные заболевания верхних дыхательных путей, перенапряжение голосового аппарата, гормональные дисфункции [3]. В настоящее время в связи с ростом заболеваемости гастроэзофагеальной рефлюксной болезнью (ГЭРБ) [7] ещё одной причиной появления гипотонуса голосовых складок, возможно, является ларингофарингеальный рефлюкс (ЛФР) как одно из внепищеводных проявлений ГЭРБ.

Цель исследования: выявить причины дисфункции голосовых складок по гипотонусному типу.

Материалы и методы. В течение 5 лет нами было осмотрено 400 пациентов, из которых 169 (42,25%) мужчин и 231 (57,75%) женщин в возрасте от 18 до 65 лет, со средним возрастом $39,75 \pm 4,6$ года, с основной жалобой на осиплость от лёгкой степени до полной афонии, а также с дополнительными жалобами на частую или постоянную беспричинную боль в горле, кашель, ощущение инородного тела в горле, ком в горле, чувство першения, саднения в горле, стекание слизи по задней стенке глотки, частую заложенность носа, частые простудные заболевания, начинающиеся с боли в горле. В то же время оценивалась приверженность их профессии к частой голосовой нагрузке.

Всем пациентам проводилась эндоскопическая ларингоскопия при помощи ларингоскопа Karl Storz. Осматривались надгортанник, язычно-надгортанная складка, грушевидные карманы, черпаловидные хрящи, черпалонадгортанные складки, голосовые и вестибулярные складки, подголосовое пространство. Исследование проводилось при свободном дыхании и при фонации. Затем данные эндоскопической картины оценивались по шкале рефлюксных признаков (ШРП) до и после назначенной терапии. Также проводилось анкетирование пациентов по опроснику «Индекс симптомов рефлюкса» (ИСР), который использовался для оценки тяжести симптомов ЛФР на момент постановки диагноза и в динамике после лечения.

Статистическая обработка данных осуществлялась в программе Microsoft Excel с использованием критерия Стьюдента для оценки достоверности результатов.

Результаты. В ходе осмотра, постановки диагноза и оценки дальнейшей тактики лечения все пациенты были разделены на две группы: пациенты с ЛФР (286 человек – 71,5%) и пациенты с иными причинами заболевания голосового аппарата (114 человек – 28,5%).

В случаях, когда у пациентов диагностировались признаки ЛФР, они направлялись на эзофагогастродуоденоскопию (ЭФГДС). При выполнении ЭФГДС обращалось внимание не толь-

ко на наличие органической, но и функциональной патологии. При прохождении через пищевод оценивались минимальные изменения слизистой оболочки, состояние кардиального сфинктера и слизистой оболочки всех отделов желудка и дуоденальной зоны, брался тест на *Helicobacter pylori*, проводилась внутрижелудочная рН-метрия.

По данным ЭФГДС, у 187 (65,4%) пациентов диагностировали гастрит, гастродуоденит, у 196 (68,5%) человек выявили рефлюкс-эзофагит или косвенные анатомические предпосылки для ЛФР, у 13 (4,5%) пациентов обнаружили эктопию желудочного эпителия в слизистую оболочку пищевода.

Если пациенту в ходе осмотра был поставлен диагноз ЛФР, то ему назначалось лечение, состоящее из двух подходов. Первый подход подразумевает модификацию образа жизни больного (частое дробное питание, снижение массы тела, нормализация режима сна, поднятое изголовье кровати, отказ от курения), второй – использование антацидов, ингибиторов протонной помпы и прокинетиков. В случаях, если поражение гортани вызывалось иными причинами, тактика лечения была такова: голосовой режим, фонопедические упражнения, назначение ингаляций. Через месяц оценивалась эффективность проведенной терапии.

Среднее значение ИСР до лечения составило $16,45 \pm 4,7$ баллов, после лечения – $9,68 \pm 2,9$ баллов; по ШРП до лечения – $21,56 \pm 5,4$ балла и после лечения – $14,85 \pm 3,1$ баллов ($p < 0,05$). Снижение выраженности симптомов ЛФР у пациентов с гипотонусной дисфонией в результате антирефлюксной терапии является статистически значимым.

Выводы:

1. У большинства пациентов с гипотонусом голосовых складок выявлен ларингофарингеальный рефлюкс.
2. Антирефлюксная терапия эффективно влияет на разрешение симптомов дисфункции голосовых складок по гипотонусному типу без дополнительных назначений.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Агаджанян А. А., Василенко Ю. С., Смирнова А. И. Влияние фонационной нагрузки на показатели кардиореспираторной системы при гипотонусной дисфонии // Вестник оториноларингологии. 2005. №4. С. 5-17.
2. Бакумов В. Н., Егоров В. М., Набатова Е. А. Эндоларингеальная микрохирургия в лечении патологии гортани // Российская оториноларингология. 2002. №1. С. 15-16.
3. Василенко Ю. С. Голос. Фонологические аспекты. М. : Ди-пак, 2013. 396 с.
4. Новячкин В. Н. Исследование качества жизни в оториноларингологии // Российская оториноларингология. 2007. №3. С. 32-35.
5. Пономаренко Г. Н. Физические методы лечения. СПб. : ВМедА, 2011. 344 с.
6. Радциг Е. Ю., Богомильский М. Р. Возможности консервативной терапии нарушений голоса у детей // Вестник оториноларингологии. 2007. №5. С. 35-37.
7. Результаты многоцентрового исследования «Эпидемиология Гастроэзофагеальной рефлюксной болезни в России» («МЭГРЕ») / Л. Б. Лазебник [и др.] // Терапевтический архив. 2011. №1. С. 45-50.
8. Романова Ж. Г., Заболотная А. М. Конверсионные нарушения голоса // Российская оториноларингология. 2009. Приложение №2. С. 356 -358.
9. Структура охриплости в детском возрасте / Ю. Л. Солдатский [и др.] // Вестник оториноларингологии. 2010. №2. С. 34-36.
10. Hartnick C. J. Management of complex pediatric voice disorders // Laryngoscope. 2012. Dec.; 122 Suppl. 1 4:S. 87-8. doi: 10.1002 / lary. 23813.

МНОГОМЕРНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ЛИЧНОСТИ ПЕВЦА (методика ММРІ)

Андреева Юлия Юрьевна

(канд. социол. наук, доцент кафедры теории,
истории и педагогики искусства Института искусств
ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский
государственный университет имени Н. Г. Чернышевского»)

Современные тенденции в исследовании личности певца свидетельствуют о необходимости применения профессиональных методик, которые давно уже зарекомендовали себя с положительной стороны в области общей и специализированной психологии. Являясь дополнительным инструментом в воспитании певца, они могут содействовать его более точному психологическому самоопределению и саморазвитию.

Профессиональных методик по исследованию личности в настоящее время достаточно большое количество, однако их применение на практике требует от педагогов-вокалистов специальной подготовки или прохождения соответствующих курсов повышения квалификации, тренингов, мастер-классов профессионалами, которые не только с практической, но и научной базы уже доказали состоятельность той или иной методики.

Закончив аспирантуру на кафедре психологии и акмеологии, а затем пройдя специализированное обучение по проведению многомерного исследования личности по методике ММРІ у А. М. Князева, автор статьи начал использовать данную методику по исследованию личности певца на практике.

Методика позволяет улавливать состояние между осознанной субъективной оценкой и проективным исследованием не-

осознаваемых тенденций личности. При этом можно выявить следующее:

1. самочувствие обследуемого (реципиента), его привычки, особенности поведения, отношение к различным жизненным явлениям и ценностям, нравственную сторону этого отношения, специфику межличностных отношений, направленность интересов, уровень активности и настроения и т. п.;
2. поведенческие тенденции, сформировавшиеся на базе темпераментных особенностей;
3. степень стабильно проявляющихся поведенческих особенностей.

Опросник представлен несколькими вариантами. В практике данного исследователя применялся опросник на 377 утверждений, образующих 10 основных диагностических шкал и 3 дополнительные шкалы, в том числе и на проверку достоверности.

Данная методика направлена на многомерное исследование личности и была активно введена в практику педагога-вокалиста, так как предполагала более быстрое установление коммуникации со студентами и проникновение в их личностную структуру для более точного создания сценического образа вокального произведения.

Исследование началось более 5 лет назад и продолжается до настоящего времени. В качестве целевой аудитории были выбраны студенты, занимающиеся в классе «Сольное пение» по направлению подготовки «Педагогическое образование», профиль «Музыка» очной формы обучения Института искусств СГУ имени Н. Г. Чернышевского. Данная дисциплина в учебном плане подготовки бакалавра подразумевает обучение с 1 курса и длится практически весь период обучения с нагрузкой один час в неделю, предполагая овладение исполнительскими навыками певца академического пения.

Ежегодно в экспериментальную группу попадает от 5 до 10 студентов (в основном это девушки, юноши представлены в данном классе в количестве $\frac{1}{4}$). По качественному составу, как правило, это выпускники музыкальных школ и училищ, но по раз-

личным направлениям исполнительского искусства и крайне редко по сольному пению.

Все испытуемые были заранее предупреждены о проведении эксперимента и давали своё добровольное согласие, так как каждый стремящийся к саморазвитию человек хочет получить результаты диагностики многомерного исследования собственной личности. Одним из факторов 100% участия в эксперименте было соблюдение правила – результаты тестирования никому не разглашались и сообщались только при личном общении.

Каждому студенту предлагалось пройти тестирование по 377 утверждениям MMPI. За небольшое и непрерывное время согласия или отрицания утверждения на специальном бланке фиксировались индивидуальные ответы, которые затем проходили компьютерную обработку и преобразовывались в аналоговые графики. Их и надо было дешифровать исследователю.

Ещё на стадии объяснения значимости прохождения тестирования можно было распознать искреннюю заинтересованность в самопознании. Студенты легко идут на подобные эксперименты, возможно, из-за высокой степени доверия к неразглашению индивидуальных результатов, поиска путей самоопределения и необходимости в психологической поддержке.

Тестирование проводилось в нескольких формах:

1. индивидуальное прохождение теста в присутствии исследователя;
2. самостоятельное индивидуальное прохождение;
3. групповое прохождение теста при озвучивании утверждений исследователем.

Наиболее адекватными формами по результатам тестирования оказались №1 и №3, так как при самостоятельном индивидуальном прохождении (без контроля исследователя) нарушались условия проведения тестирования, что приводило в некоторых случаях к увеличению времени прохождения теста, искажению личных позиций, долговому обдумыванию и попытке показаться более хорошим. В подобных случаях испытуемым было рекомендовано пройти тестирование повторно, следуя инструкции.

В связи с тем, что дисциплина «Сольное пение» предполагает индивидуальный подход, наиболее достоверным оказалось прохождение теста в присутствии преподавателя или в малых группах. Несомненным преимуществом оказалось прохождение теста, прочитанного вслух исследователем, так как испытуемые привыкали уже даже к самой речи и при последующем общении были готовы принимать любую информацию как заведомо направленную во благо развития личности обучающегося. При очном проведении можно было также наблюдать непосредственный эмоциональный отклик на лице на то или иное утверждение, что немаловажно для познания личности испытуемого. При проведении тестирования в малых группах иногда можно было наблюдать зависимость поведенческих реакций на ответы, которые исходили от неформального лидера группы.

Был также поставлен эксперимент со временем проведения тестирования. Как показала практика, если диагностика проходила во время первого же знакомства с преподавателем, то коммуникация и готовность учиться формировались сразу же. Время на привыкание друг к другу сокращалось, так как педагог уже знал позитивные качества, которые необходимо развивать, и те отрицательные, которые могут привести к нежелательным результатам. Студенту некуда было прятаться и невозможно было лукавить, так как он оказывался уже в доверительном общении. Следует сразу указать на то, что в таких условиях педагог должен указывать только позитивные пути развития, ведь за этим и приходят студенты. Манипулятивные практики психологического давления на исследуемого в подобных экспериментах запрещены.

По наблюдениям исследователя, время от проведения опроса и до получения результатов уже является плодотворным, так как запускается механизм самоанализа. Испытуемый запоминает наиболее актуальные для него утверждения и начинает их осознанно обрабатывать. Такое запоминание утверждений оказывалось в некоторых случаях долгосрочным и при напоминании о тесте актуализировалось даже спустя год. Видоизмене-

ние личностных приоритетов, их более яркое проявление можно было наблюдать даже на этой стадии.

Согласно полученным результатам, педагогом выбиралась тактика объяснения теории и практики пения, формировался репертуар, корректировались создание сценического образа и творческая концертно-исполнительская активность студентов. Эта деятельность опиралась на знание достаточно стабильной поведенческой выраженности того или иного студента в качестве использования в жизнедеятельности определённых наборов первичных и вторичных бессознательных защит, сформированных в результате ярких событий в процессе раннего развития психических структур личности. Вид стойких поведенческих состояний достаточно широко описан в теоретических работах по психологии, начиная с З. Фрейда.

На определённой стадии развития происходит своеобразная фиксация психического состояния, что в дальнейшем приводит к формированию поведенческого комплекса, называемого в клинической практике «*психопатическим*», «*истерическим*», «*маниакально-депрессивным*», «*шизофреническим*» и т. п. Методика ММРІ позволяет выявить данные поведенческие комплексы и помогает педагогу более адресно работать с вокалистом, тем более что вокальная работа – это деятельность, в том числе и по созданию и интерпретации сценическо-художественных образов, что является полем психологии и арт-терапии.

После личной беседы и получения характеристики в письменном виде с каждым студентом устанавливались безусловные контакты, особая система взаимодействия, заметно росла тяга к адекватному самоанализу и самооцениванию собственных результатов. Отрицательные черты личности становились определённой планкой для личностного роста и саморазвития. Положительные черты личности применялись как залог уверенности в своих силах, расценивались как успех при сценическом воплощении. Знание собственных особенностей приводило к конструктивным изменениям личности, а также профессиональному самоопределению.

Методика ММРІ применяется часто при профессиональном отборе на работу. Зная это, специалисты проанализировали результаты и в данном направлении. Из всего количества тестируемых к профессиональной деятельности вокалиста, предполагающей стабильную сценическую активность, было выявлено малое количество. Большой процент испытуемых был профессионально ориентирован на преподавание музыки, ежедневную работу по уже готовым и разработанным методикам. Единичными также оказались студенты, способные к ведению экспериментальной и научно-исследовательской деятельности.

Применение многомерного исследования личности в практике воспитания певца показало свою состоятельность и целесообразность. Периодичность проведения данного тестирования с одним студентом должна быть не более 1 раза в год или по требованию студента в случае попадания его в трудно-оцениваемое психологическое состояние. При более частом обследовании у студентов может возникнуть эффект педагогической манипуляции, а не помощи. Если у педагога-вокалиста нет дополнительной психолого-педагогической подготовки, то лучше обратиться к профильному психологу, в практике которого частое использование методики ММРІ.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Березин Ф. Б., Мирошников М. П., Соколова Е. Д. Методика многостороннего исследования личности. Структура, основы интерпретации, некоторые области применения / Предисл. Т. Барлас. 3-е изд., испр. и доп. М. : БЕРЕЗИН ФЕЛИКС БОРИСОВИЧ, 2011. 320 с.
2. Варианты опросника ММРІ / Портал о психологической диагностике и оценке личности [электр. ресурс]. <http://psy-diagnoz.com/typological/1-mmipi.html>.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО РЕЧЕВОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Бруссер Анна Марковна

(Заслуженный работник высшей школы РФ, канд. пед. наук, проф. кафедры сценической речи ФГБОУ ВПО «Театральный институт имени Бориса Щукина при Государственном академическом театре имени Евгения Вахтангова»)

Оссовская Мария Петровна

(Заслуженный работник культуры РФ, канд. филол. наук, проф. кафедры сценической речи ФГБОУ ВПО «Театральный институт имени Бориса Щукина при Государственном академическом театре имени Евгения Вахтангова»)

В результате политических и экономических изменений, произошедших в нашей стране, оказались утрачены речевые ориентиры. С начала 90-х годов XX столетия в Российском обществе активно обсуждаются вопросы снижения уровня культуры устной речи. Проблемы речевого образования вызывают большую озабоченность филологов, специалистов в области педагогики, психологии, журналистики, представителей науки и искусства. Эталонное произношение русского языка, звучащее в советское время в теле- и радиоэфирах, Академических театрах, государственных и общественных учреждениях, в стенах средней и высшей школы, безусловно, способствовало формированию коммуникативных навыков населения и воспитанию языкового вкуса подрастающего поколения. Сегодня можно констатировать, что значительная часть деятельного населения России испытывает определённые сложности в процессе

делового общения, не владея в полной мере культурой устной речи.

В современном обществе значительно расширился круг лиц, нуждающихся в повышении речевой компетентности. Это политики, государственные чиновники, бизнесмены, юристы, менеджеры среднего и высшего звена, теле- радиожурналисты, учителя и преподаватели, все те, кто по долгу службы связан со звучащим словом. Культуру устной речи можно рассматривать как одну из надпрофессиональных компетентностей специалиста в любой профессиональной сфере деятельности. На сегодняшний день существует реальная проблема несоответствия возросшей социальной потребности в повышении уровня речевой культуры и отсутствие достаточного количества высококвалифицированных кадров, способных удовлетворить эту потребность.

Ещё в начале XX века Л. П. Якубинский обозначил перспективные направления развития культуры устной речи. Он настойчиво подчёркивал «необходимость сочетания лингвистической теории с практическими задачами культуры речи, необходимость дать науке о языке уклон к прикладности, уклон технологический». По словам учёного, «техника речи подразумевает технологию речи; технология речи – вот то, что должно родить из себя современное научное языкознание, что заставляет его родить действительность» [1]. Сегодня очевидно, что слова этого выдающегося лингвиста определяют существующую действительность науки об искусстве речи. «Технология» (в переводе с греческого языка «техно» – мастерство, искусство; «логос» – наука) – это совокупность методов достижения желаемого результата, преобразование данного в необходимое. Если искусство субъективно и доступно избранным, то использование технологий способно значительно расширить круг пользователей. Развитие технологий устной речи является крайне актуальным. Технология устной речи – система междисциплинарных знаний, умений и навыков, направленная на улучшение качественных характеристик звучащей речи. Технология устной речи – наука, которая, основываясь на объективных знаниях и проходя через техническое совершенство и практическое освоение профессиональ-

ных навыков и умений, в итоге добивается уникального эстетического результата. С одной стороны, она интегрирует такие смежные науки, как филологию, лингвистику, педагогику, психологию, акмеологию, логопедию, фонологию, акустику и др. С другой стороны, она отражает богатейший практический опыт, основанный на законах театрального искусства. Основываясь на многолетней практике и на изучении основ междисциплинарных научных материалов, можно утверждать, что дисциплина «Техника речи» является соединяющим элементом в цепи НАУКА – ИСКУССТВО и одной из составляющих «Технологии устной речи». Развитие этой технологии открывает огромные перспективы самосовершенствования.

В системе профессионального образования актёра речевая культура является основой предмета «Сценическая речь», который, в свою очередь, является одной из профилирующих дисциплин театрального образования, а его освоение – обязательным условием профессиональной пригодности артиста.

Предмет «Сценическая речь» ставит своей целью развитие и усовершенствование природных речевых и голосовых возможностей будущих актёров; воспитание дикционной, интонационно-мелодической и орфоэпической культуры актёра; обучение процессу овладения авторским словом, его содержательной, действенной, стилиевой природой.

Значительный вклад в разработку теоретических и методических основ предмета внесли следующие специалисты: С. М. Волконский, К. С. Станиславский, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, Д. Коровяков, Ю. Э. Озоровский, В. В. Сладкопевцев, В. К. Серёжников, а также М. О. Кнебель, К. В. Куракина, Е. Ф. Саричева, О. М. Головина, В. В. Урнова, Н. П. Вербова, И. П. Козлянинова, Е. И. Леоарди, А. Н. Куницын, Т. И. Запорожец, З. В. Савкова, Э. М. Чарели, Я. М. Смоленский, А. И. Пилус. По сей день плодотворно работают А. Н. Петрова, Н. И. Калинина, И. Ю. Промптова, В. Н. Галенде-ев, Ю. А. Васильев, Е. И. Чёрная, Е. И. Кириллова, Н. А. Латышева, Л. Д. Алфёрова, Н. Н. Штода, М. П. Оссовская, А. М. Бруссер и др.

Анализ педагогической практики свидетельствует, что в театральном образовании создана уникальная комплексная мето-

дика по улучшению качественных характеристик речи. Эта методика прошла многолетнюю апробацию в различных театральных Школах страны, имеет определённую вариативность, даёт стабильные положительные результаты. Однако надо признать, что процесс развития предмета «Сценическая речь» является многоплановым и неоднозначным. Так, на фоне безусловного расширения методологических приёмов обучения будущих актёров, формирования компетентных подходов профессионального образования, появления целой плеяды молодых одарённых преподавателей (в театральных Школах идёт закономерный процесс смены поколений) существует и ряд проблемных вопросов. Остановимся на некоторых из них.

- Снижение уровня общей и, в частности, речевой культуры абитуриентов.

Это социально-экономическое и общекультурное явление требует корректировки общепедагогических, психологических, организационных и методологических приёмов обучения. Требуется внимательное изучение этой проблемы, определение дополнительных задач обучения, уточнение учебных программ, разработка новых методических рекомендаций.

- Несоответствие научно-теоретической и творчески-практической деятельности преподавателей сценической речи.

Практика значительно опережает теорию. Крайне редко новый комплекс упражнений, интересно разработанный материал, систематическая методическая работа по освоению чётко сформулированных педагогических целей и задач (на что порой уходит не один год исканий!) находят отражение в учебно-методической и научной литературе. Талантливые «пробы» остаются в рамках практики и являются, как правило, достоянием творческого коллектива конкретной театральной Школы. В то время как фиксирование педагогического опыта, его анализ, обобщение, научное обоснование вновь найденных методов и приёмов, результаты творческих поисков могут облегчить процесс передачи своих знаний следующему поколению преподавателей и преобразовать частный случай педагогической практи-

ки в разряд значимых научно-теоретических открытий, которые дополняют картину исторического развития предмета.

- Взаимодействие педагогов кафедр мастерства актёра и сценической речи.

Навыки, приобретённые на уроках по сценической речи, с трудом используются студентами в педагогических отрывках и дипломных спектаклях по мастерству актёра. Эта проблема волновала многих представителей нашего сообщества. Попытки её решения намечены и, вероятно, осуществляются в индивидуальном порядке. Однако в целом проблема остаётся крайне актуальной. На наш взгляд, только организационное и методическое единство, выработка общих критериев оценки речевого мастерства, совместный междисциплинарный контроль могут способствовать получению желаемого результата.

- Повышение квалификации артистов профессиональных театров.

Повышение квалификации может рассматриваться с двух позиций. Вариант первый – закономерное увеличение рече-голосовых нагрузок при переходе из театрального учебного заведения в профессиональный театр. В этом случае артисту требуются систематические тренинги для поддержания рабочей формы речевого аппарата и индивидуальные речевые рекомендации педагога (и / или режиссёра) в процессе репетиций драматургического материала в условиях конкретного театрального пространства. Вариант второй – приход в театр артиста без базового театрального, а соответственно, и речевого образования. В таком случае повышение его квалификации необходимо рассматривать как возможность получения первоначальных навыков по всем разделам предмета «Сценическая речь». Этот вариант часто встречается в небольших городах России, в которых при наличии театра отсутствует театральная Школа. Проблема заключается в том, что в большинстве российских театров отсутствует ставка педагога по сценической речи, а режиссёры, работая над спектаклем, не имеют времени заниматься речевыми проблемами и не всегда уделяют им должное внимание. На наш взгляд, эта проблема

имеет двойное решение: с одной стороны наличие специалиста, корректирующего речевую составляющую спектакля, а с другой – сохранение рабочей формы артиста, имеющего все необходимые знания и навыки.

- Отсутствие устойчивых межкафедральных связей.

В век развития электронных технологий кажется неестественным, что в современной театральной педагогике межкафедральное общение профессиональных педагогов по сценической речи ограничивается личными контактами и чтением специальной литературы. Работа с учебно-методической литературой (и написание, и изучение) волнует далеко не всех представителей нашего сообщества. На сегодняшний момент обмен опытом ограничивается, как правило, мероприятиями практического характера, в то время как научно-методические дискуссии могли бы систематизировать огромный практический опыт, накопленный разными поколениями преподавателей сценической речи, и лечь в основу профессионального мастерства начинающих преподавателей по сценической речи.

Однако, несмотря на перечисленные выше и некоторые другие проблемные вопросы профессионального образования, надо признать, что технологии устной речи наиболее полно разработаны именно в системе театрального образования.

Технологии устной речи могут быть использованы в качестве методологической и методической основы разработок общих принципов формирования речевой культуры специалистов рече-голосовых профессий.

К примеру, практическое освоение техники речи – обязательное условие профессиональной подготовки теле- и радиожурналиста. Этот тезис не вызывает сомнения, однако на практике мы встречаемся с неумением журналиста грамотно и выразительно прочитать написанный им текст.

Речь телевидения и радио демократична, она непосредственно связана с голосом улицы. В то же время речь человека «из телевизора» является своеобразным ориентиром для подрастающего поколения – единственным официальным критерием. Именно поэтому значительно возрастает роль ответственности

теле- радиожурналиста за сохранение чистоты звучания русского языка.

Обучение теле- и радиожурналистов – стабильный, отработанный процесс. Владение техникой устной речи, безусловно, признано одним из обязательных элементов профессиональной пригодности журналиста, работающего со звучащим словом, однако в обучении теле- радиожурналиста практическому освоению навыков устной речи отведено мизерное место. В отношениях «письменная речь – устная речь» возникает некий перевес в сторону речи письменной. «Привычный взгляд такой: писаная речь – это дело серьёзное, уважаемое. Произносимая речь – пустяковая вещь...» [2]. Основное внимание при подготовке профессионалов слова уделяется изучению и освоению основ письменной речи. Насколько грамотна, насколько адекватна устная речь ТВ и РВ современному нормативному звучанию, зависит от качества подготовки теле- и радиожурналистов.

На факультете журналистики ведущего университета России (МГУ) наряду с «Лексикой», «Морфологией», «Синтаксисом», «Стилистикой» существует и курс «Орфоэпия и техника речи». Но этот курс рассчитан только на один семестр первого года обучения. Учебная программа включает в себя лекционный курс по орфоэпии и курс по технике речи (разделы речевое дыхание, голос и дикция), который носит только «ознакомительный» характер. За столь короткое время «студенты должны получить представления о постановке речевого дыхания, голоса, об упражнениях по выработке хорошей дикции» [3].

Многолетний опыт преподавания техники речи в театральной Школе и работа с теле- и радиожурналистами на различных телеканалах позволяет нам утверждать, что для приобретения профессиональных навыков говорения необходимо *практическое освоение* всех разделов техники речи. Процесс освоения состоит не только из систематического изучения предмета, но и приобретения конкретных умений, для освоения которых может потребоваться длительное время в зависимости от индивидуальных качеств каждого.

Программа обучения должна строиться на изучении и практическом освоении базовых основ дыхания, голосообразования, дикции, орфоэпии, логики речи, а также анализе типичных произносительных ошибок теле- и радиоэфира:

- отсутствие адресной направленности текста (работа с реальным или воображаемым собеседником);
- нарушение темпо-ритмической структуры текста – неадекватное ускорение темпа речи;
- отсутствие навыков профессионального дыхания – неразвитость мышц дыхательно-голосовой опоры, неумение взять своевременный, рациональный вдох и распределить выдох;
- дикционные неточности – ошибочное произнесение отдельных звуков, звукосочетаний, словосочетаний, нарушение общей внятности и чёткости речи;
- орфоэпические неточности – постановка ударений, несоблюдение современных норм произношения гласных и согласных звуков, нарушение ритмической структуры текста;
- неверное голосообразование – звучание «на связках», нерабочее состояние резонаторной системы, отсутствие голосовой направленности текста (неумелая работа с микрофоном);
- нарушение логики звучащей речи – неграмотная расстановка логических ударений, логических пауз, нарушение интонационно-мелодической структуры текста (недостаточное или излишнее интонирование).

Анализируя проблемы, встречающиеся в эфире, можно сделать вывод: прохождение курса «Техника речи», кроме лекционной формы обучения, требует обязательного практического освоения. Только на практике студент, а затем и практикующий журналист может изучить основы техники речи и благодаря этому предотвратить появление речевых погрешностей в теле- и радиоэфире.

Надо признать, что СМИ требуют от преподавателя по технике речи не только фундаментальных, базовых основ, которыми

владеют театральные педагоги и педагоги-филологи, но и определённой их адаптации к специфике работы журналиста в условиях эфира. Так, в обязательном порядке должны быть учтены экстремальные условия прямого эфира, скорость подготовки новостных программ, условия и жёсткий хронометраж режима озвучивания, отсутствие речевого контроля и многие другие тонкости журналистской работы.

Для понимания данной специфики преподаватели должны иметь практику непосредственной работы в электронных СМИ, чтобы их реальный практический опыт способствовал адаптации базовых методик. Можно сделать вывод: повышение уровня профессиональной подготовки теле- и радиожурналистов непосредственно связано с объединением и взаимообогащением специалистов различного профиля. Однако на практике педагоги-филологи, не владеющие полным арсеналом необходимых знаний и имея в своём распоряжении ограниченное количество учебных часов, дают студентам поверхностное теоретическое видение предмета. Для профессионального преподавания *практической* части курса «Техника речи» требуется квалификация «Преподаватель по технике речи», которую можно получить только в театральных учебных заведениях России.

К сожалению, не все преподаватели театральной Школы находят свой метод работы. Чаще всего преподаватель субъективно подходит к преподаванию своего предмета, относит его к области искусства и не задумывается над тем, что то, чем он занимается, имеет определённые научные основы. В результате этого поиски индивидуального метода находятся в области творческих исканий, через фантазию, воображение, что скорее приводит к неким творческим экспериментам, а не к точно обоснованному методу. Подготовка педагогических кадров для других учебных заведений – процесс неразработанный и неналаженный. Следовательно, подготовка педагогических кадров для «широкого потребителя» – одна из актуальных проблем современного речевого образования.

Важнейшим условием приобретения индивидуального метода преподавания является знание теоретических основ предме-

та, а именно освоение научной базы. Отрицание науки, боязнь науки не могут привести к реальным результатам профессиональной деятельности. Серьёзное, углублённое преподавание техники речи, комплекса упражнений, направленных на улучшение качественных характеристик речи, требует большого разнообразия теоретических и методических основ. А ведь теория – это хорошо проверенная практика. Позиция отрицания науки об искусстве речи, безусловно, задерживает развитие предмета и исключает возможность преемственности.

Схожая ситуация существует и в других учебных заведениях, готовящих специалистов по вышеперечисленным специальностям. В некоторых образовательных учреждениях предметы, связанные с развитием речевых произносительных навыков, отсутствуют. Специального учебного заведения, централизованно готовящего преподавателей по культуре устной речи, практически не существует.

Сделаем попытку сформулировать основные проблемы подготовки педагогических кадров:

- отсутствие общепризнанной образовательной системы подготовки педагогических кадров в области культуры устной речи;
- отсутствие единого системного междисциплинарного подхода, являющегося фундаментальной теоретической основой предмета;
- отсутствие междисциплинарного терминологического единства;
- отсутствие единых учебных программ, учебно-методических пособий по осуществлению образовательного процесса;
- отсутствие методических рекомендаций по адаптации базовых (театральных) учебных программ для их использования в работе со специалистами широкого профиля.

Для решения этих и других проблем необходима консолидация ведущих специалистов речеведческих дисциплин, профессиональное сотрудничество театральных Школ на основе междисциплинарного взаимодействия, которое при системати-

ческом проведении совместных научных конференций, круглых столов, семинаров и мастер-классов сможет выработать единые критерии подготовки педагогических кадров в области звучащей речи. Реальной базой для осуществления такого сотрудничества может стать созданная в 2007 году Российская общественная академия голоса. Деятельность Академии стимулирует специалистов заниматься разработкой учебно-методических пособий, организационно-методических рекомендаций и научных исследований в области голоса и речи.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Виноградов В. В. Проф. Л. П. Якубинский как лингвист и его «История древнерусского языка» / С предисл. и под ред. акад. В. В. Виноградова, прим. П. С. Кузнецова. М. : Учпедгиз, 1953. С. 12.
2. Панов М. В. Современный русский язык. Фонетика. М., 1979. С. 4.
3. Штудинер М. А. Учебная программа «Орфоэпия и техника речи».

АССОЦИИРОВАННЫЕ ЛАРИНГИТЫ У ЛИЦ ГОЛОСОВЫХ ПРОФЕССИЙ

Лепёхина Татьяна Васильевна

(канд. мед. наук, доцент кафедры оториноларингологии
ФГБОУ ВО ДВГМУ, врач-оториноларинголог Дальневосточного
центра эндоскопической ринологии)

Лечение хронических ларингитов у пациентов, работа которых связана с использованием голоса, нередко является сложной проблемой для врачей-оториноларингологов. Потому целью данной работы явилось уточнение причин обострений и рецидивов данного заболевания и обоснование комплексного их лечения.

В исследуемую группу было включено 34 пациента, у которых обострения ларингитов отмечались более 3-х раз в течение года.

Выявленные этиологические факторы:

- рецидивирующие острые воспаления слизистой оболочки гортани;
- профессиональные вредности, включая неправильное использование голоса;
- заболевания желудочно-кишечного тракта;
- заболевания эндокринной системы;
- аллергические заболевания;
- вегетососудистые заболевания;
- экологические факторы;
- курение.

Нередко встречается сочетание причинных факторов.

Патогенетический механизм хронического ларингита:

- подэпителиальный отёк, отёк стромы;
- нарушение микроциркуляции;
- миозит m. vokalis;

- дистрофические изменения подслизистого слоя;
- метаплазия мерцательного эпителия;
- гипертрофия подслизистого пласта;
- дистрофические изменения слизистой оболочки и подслизистого слоя.

Обследование обязательно включало эндоскопию гортани, ларингостробоскопию, аутофлюоресцентную эндоскопию, также консультации специалистов: пульмонолога, эндокринолога, гастроэнтеролога, аллерголога.

Рефлюкс-ассоциированные ларингиты.

ГЭРБ (гастроэзофагеальнорефлюксная болезнь) – одно из самых распространённых хронических заболеваний органов пищеварения (40-60%).

Это регулярно повторяющийся пассаж желудочного содержимого или содержимого двенадцатиперстной кишки в пищевод, в результате чего происходит повреждение слизистой оболочки пищевода. Также могут возникать повреждения вышележащих органов (гортани, глотки, трахеи, бронхов, слуховой трубы, полости носа).

Рефлюкс физиологичен после еды, но является патологией при нарушении барьера.

Факторы, вызывающие ГЭРБ:

- нарушение антирефлюксного барьера;
- недостаточность механизмов эвакуации;
- агрессивная среда желудочного содержимого (HCl, пепсин, соки желчных кислот);
- снижение сопротивляемости слизистой пищевода;
- повышение внутрибрюшного давления.

Частота выявления ЛОР патологии у больных ГЭРБ в 2 раза выше, чем в общей популяции.

Среди наших пациентов ГЭРБ был выявлен у 15 человек.

Диагностика ГЭРБ:

- проведение эмпирического лечения;
- рентгенологическое исследование (грыжа пищевода);
- эндоскопическое исследование (в 2/3 случаев эндоскопически отрицательный рефлюкс);

- суточная рН-метрия («золотой стандарт»);
- сцинтиграфия пищевода (оценивается пищеводный клиренс);
- импедансометрия пищевода;
- эндоскопия гортани: гиперемия черпаловидных хрящей и слизистой межчерпаловидного пространства, подскладочный отёк, сглаженность гортанных желудочков, пахидермия, контактная язва, рецидивирующая гранулёма.

Лечение ГЭРБ направлено на нормализацию кислотности и улучшение моторики и включает в себя изменение стиля жизни, медикаментозную или хирургическую коррекцию.

Для этой цели применяются ингибиторы протонного насоса (ИПН, блокаторы H²-гистаминовых рецепторов), прокинетики и антациды. Данные препараты принимаются длительное время, несколько месяцев или даже годы.

Лечебные режимы: step-up, step-down.

Применяем только второй вариант терапии: назначение наиболее эффективного лечения (PPI), позволяющего быстро купировать симптоматику, а затем снижать дозу лекарств и, возможно, переходить на более слабые препараты, то есть на поддерживающую терапию.

Исходя из хронической природы ГЭРБ, существует необходимость поддерживающей терапии. Снижение дозы медикамента или попытка проведения поддерживающей терапии менее мощным препаратом, чем тот, который использовался ранее для лечения, часто приводит к высокой частоте рецидивов.

Новые направления фармакотерапии. Баклофен – препарат, снижающий число спонтанных расслаблений нижнего пищеводного сфинктера (ингибирует 34-60% спонтанных расслаблений нижнего пищеводного сфинктера и повышает его базальное давление).

ТЭС– транскраниальная электростимуляция

Хирургическое лечение. В настоящее время среди специалистов отсутствует единое мнение в отношении показаний для хирургического лечения. Хирургическая операция проводится при таких осложнениях ГЭРБ, как пищевод Барретта, рефлюкс-эзофагит III

или IV степени, стриктуры или язвы пищевода. Для лечения ГЭРБ применяется операция фундопликации, выполняемая лапароскопическим способом. Однако даже хирургическое вмешательство не даёт гарантии полного отказа от пожизненной терапии ИПН.

Аллергические ларингиты всегда сочетались с другими проявлениями аллергии (6 пациентов), у всех наших пациентов с аллергическими ринитами.

Лечение проводилось совместно с аллергологами: предупреждение контакта с аллергенами и обучение пациентов, медикаментозная терапия, специфическая иммунотерапия, хирургическое лечение.

Но, к сожалению, в большинстве случаев полное устранение контакта с аллергенами невозможно. Поэтому меры по элиминации аллергенов должны приниматься совместно с медикаментозным лечением. Нередко стандартное лечение аллергических ринитов с применением топических кортикостероидов, антигистаминных препаратов второго поколения, дыхательной гимнастики приводило к улучшению ларингоскопической картины и голосовой функции.

Монохордиты (4 пациента). *Специфические:* туберкулёзный, сифилитический, бластоматозный.

Неспецифические: вазомоторный, травматический (послеоперационный).

Вазомоторный монохордит – одностороннее поражение голосовой складки. Наблюдается в основном у молодых певиц, причём начало заболевания связано с сильной голосовой нагрузкой, криком или сильным кашлем и наличием гормональной (овариальной) дисфункции, хронической формы гомолатерального гнойного гайморита либо наличием изменений аллергического генеза с односторонней локализацией.

При вазомоторном монохордите голосовые нарушения выявляются в певческом голосе, тогда как разговорный голос остаётся без изменений. Голосовой диапазон сужен. Быстро наступает усталость и утомляемость голоса. При ларингоскопии отмечается выраженная инъекция сосудов, с течением времени может переходить в гиперплазию слизистой оболочки с несколько сглаженной поверхно-

стью. При стробоскопии отмечается замедленность движений голосовых складок, ограничение амплитуды до почти неподвижности.

Лечение:

- Блокады с 1% лидокаином в зоны Захарьина-Геда.
- Гормональные препараты после определения гормонального фона.
- Аскорутин, Детралекс и Флогэнзим.
- Венорутон, троксевазин.

Нарушения голоса при эндокринной патологии (9 пациентов). Причины отображены в таблице 1.

Таблица 1. Причины нарушений голоса.

врождённые	приобретённые	
	физиологические	патологические
недостаток гестагенов	мутация	аденома гипофиза
гипогонадизм	в течение	гипотиреоз
гипофизарный нанизм	менструального цикла	гипертиреоз
врождённый гипотиреоз	при беременности	кастрация
врождённые	при климаксе	гормональная терапия
нарушения половой	старение	дисгормональные
дифференцировки		гинекологические
		заболевания

У наших пациенток выявлена мутационная дисфония, дисфункция щитовидной железы, дисгормональные гинекологические заболевания.

Алгоритм обследования пациентов при гормональной дисфункции:

- осмотр лор-врача и фониатра;
- эндоскопия лор-органов;
- функциональное исследование голоса и функций внешнего дыхания;
- осмотр эндокринолога.

Принципы голосовой реабилитации при дисгормональных заболеваниях:

- лечение у фониагра и эндокринолога или гинеколога;
- удаление ангиоматозных узелков и полипов;
- таблетки аскорутин;
- капсулы троксевазина или венорутон в течение месяца;
- инъекции суспензии гидрокортизона в голосовые складки;
- фонопедические упражнения.

Выводы:

1. Причины хронических и рецидивирующих ларингитов нередко связаны с заболеваниями различных органов и систем организма.
2. Обследование этой группы больных требует консультации специалистов: пульмонологов, аллергологов, эндокринологов, гастроэнтерологов и совместного лечения с этими специалистами.
3. Обязательным стандартом обследования должна быть эндоскопия и стробоскопия гортани, а по возможности и аутофлюоресцентное исследование.
4. Лечение данных заболеваний, помимо местной терапии, должно включить в себя элиминацию основного заболевания.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Лунёв А. В. Сравнительная оценка эффективности схем лечения хронического ларингита на фоне ларингеального рефлюкса // Аспирантский вестник Поволжья. 2010. №3-4.
2. Ткаченко Е. И. Терапия внепищеводных проявлений ГЭРБ. Экспериментальная и клиническая гастроэнтерология. Специальный выпуск. Итоги школы ГЭРБ. СПб., 2004.
3. Диагностический справочник педиатра Г. Ю. Лазарева Москва, АСТ, 2006. 472 с.

ПРОБЛЕМЫ ДЕТСКОГО ГОЛОСА

Лепёхина Татьяна Васильевна

(канд. мед. наук, доцент кафедры оториноларингологии
ФГБОУ ВО ДВГМУ, врач-оториноларинголог Дальневосточного
центра эндоскопической ринологии)

Созревание голоса охватывает длительный период времени – от рождения и до наступления зрелости. Развитие гортани, а следовательно, и состояние голосовой функции зависит от функционирования половых желёз и других желёз внутренней секреции.

Актуальность данной темы объясняется значительной распространённостью органических и функциональных нарушений голоса в детском возрасте и не всегда удовлетворительными результатами лечения. Немаловажное значение имеет и тот факт, что голосовые расстройства, возникшие в детском возрасте, могут в дальнейшем явиться причиной стойких дисфоний у взрослых.

Таким образом, проблема, которая волнует врачей и педагогов, занимающихся с детьми – это частота нарушений голоса. По данным разных авторов, она варьирует от 6 до 41% и с каждым годом увеличивается.

Социальная проблема «ребёнка с хриплым голосом» ведёт к нарушению речевой коммуникации.

Цель работы: обоснование наиболее рациональных методов обследования голосового аппарата у детей разного возраста в норме и при различных заболеваниях голосового аппарата для выбора рациональных методов коррекции голосовой функции.

Возрастные группы (педиатрическая классификация):

- пренатальная – до момента рождения;
- младенчество – от рождения до 2 лет;

- ранний детский возраст – от 2 до 5 лет;
- средний детский возраст – от 5 до 9 лет;
- позднее детство – от 9 лет до начала пубертата;
- ранний взрослый период – пубертат, обычно до 15 лет;
- средний взрослый период – от 15 до 18 лет;
- окончательное взросление – от 19 до 21 года.

Развитие детского голоса фониатрами условно делится на 4 периода:

- дошкольный (до 6-7 лет);
- домутационный (6-7 лет – 13 лет);
- мутационный (13-15 лет);
- послемутационный (15-17 лет).

Сведения о распространённости нарушений голоса у детей грудного и раннего возраста достаточно скудны и противоречивы. Восполняет этот пробел диссертационная работа Вязьменова Эдуарда Олеговича «Нарушение голоса у детей грудного и раннего детского возраста», в которой автор обследовал 188 детей от 4 дней до 3 лет.

Под нашим наблюдением находилось 76 детей в возрасте от 2 до 14 лет, обратившихся в фониатрический кабинет с жалобами на нарушение голоса. Максимальное число детей с патологией голосового аппарата выявлено в возрасте 5 – 8 лет.

Наиболее распространённые причины нарушений голоса следующие:

- частые воспаления слизистой оболочки дыхательных путей;
- аллергия детского населения;
- психоэмоциональные нагрузки;
- перенапряжение голоса;
- школы раннего развития;
- обучение иностранным языкам малышей;
- неоправданное увеличение голосовой нагрузки в рамках школьной программы;
- рост числа курильщиков;
- раннее применение контрацептивных средств.

Хронические ларингиты выявлены у 19 пациентов, узелки голосовых складок – у 22, борозды голосовых складок – у 3, кро-

воизлияние в голосовую складку – у 2, папилломатоз – у 6, врождённые мембраны гортани – у 2, гипотонус голосовых складок – у 9, парез голосовой складки после резекции щитовидной железы – у 1, после операции на сердце по поводу ВПС – у 1, мутационная дисфония – у 11, другие функциональные заболевания – у 23 детей.

Методы обследования, которые мы использовали, следующие:

- эндоскопия гортани;
- ларингостробоскопия;
- слуховая оценка голоса;
- электроэнцефалография;
- реография;
- консультация гастроэнтеролога (хронические ларингиты и узелки голосовых складок);
- консультация ортопеда (узелки голосовых складок).

При стробоскопии оценивали следующие показатели вибраторного цикла:

- симметричность колебаний голосовых складок;
- их амплитуду;
- смещение слизистой оболочки свободного края (слизистую волну);
- наличие или отсутствие невибрирующих частей голосовых складок;
- регулярность колебаний;
- фазы фонации (смыкание и размыкание).

Для детей раннего детского возраста характерен фальцетный механизм голосообразования. Отмечались колебания всей толщи голосовой складки, чаще малой амплитуды. В зависимости от выраженности физиологической ларингомалации, при фонации отмечается вибрация надскладковых структур (надгортанник, черпалонадгортанные складки). Вестибулярные складки участия в акте фонации не принимают. Оценивая характер смыкания свободных краёв голосовых складок, можно сказать, что в этом возрасте возможны следующие варианты: недосмыкание в задних отделах, нерегулярное смыкание, неполное смыкание го-

лосовых складок. Волнообразное движение слизистой оболочки («слизистая волна») не определяется.

При стробоскопическом исследовании здоровых детей 5-11 лет при фонации определялись колебания краёв голосовых складок при относительном покое остальной части. Складки колебались синхронно, с равной небольшой амплитудой. Голосовая щель имела линейную форму, а фаза контакта была укорочена. Такая картина соответствовала головному механизму голосообразования.

У детей 12-16 лет – *предмутационный период* – определялся головной механизм голосообразования. Иногда отмечалась умеренно выраженная гиперемия черпаловидных хрящей, колебания имели асимметричный характер. В *период собственно мутации* наиболее яркие проявления характерны для мальчиков: выраженная гиперемия входа в гортань и голосовых складок, большое количество слизи по всей их поверхности. При фонации в грудном регистре определялась треугольная щель по всей длине голосовой щели или занимавшая две трети длины. Колебания асимметричны и нерегулярны. Фаза закрытия укорочена.

У девочек мутационные проявления были менее выражены: отмечалась незначительная гиперемия и отёчность голосовых складок, большое скопление слизи в передней комиссуре, треугольная щель по всей длине или в задних отделах.

В *постмутационном периоде* завершалось формирование грудного регистра. Складки колебались симметрично всей поверхностью с большой амплитудой и хорошо выраженной слизистой волной. При фонации наблюдалось их плотное смыкание, поэтому щель отсутствовала. Длительность фазы открытия была равна фазе закрытия.

При хроническом ларингите голосовые складки выглядели розовыми за счёт усиленной инъеции кровеносных сосудов. Определялись веретенообразно утолщённые края голосовых складок. Дифференциальный диагноз между хроническим и мутационным ларингитом проводился с учётом как жалоб больного и данных анамнеза, так и клинической картины. При фонации

у большинства обследованных щель имела форму треугольника в задних отделах. Амплитуда колебаний снижена с обеих сторон. В грудном регистре у старших детей слизистая волна уменьшена или отсутствовала. У четырёх обследованных выявлена компенсаторная гиперфункция вестибулярных складок, которая облегчала процесс фонации.

Узелки голосовых складок. При фонации в узловых точках накапливалась слизь, а затем образовывался слизистый мостик. Максимальное закрытие голосовой щели было неполным, поэтому голосовая щель имела форму песочных часов. Колебания носили синхронный, регулярный характер. Если узелки были разных размеров, то складки колебались асимметрично, с разной амплитудой. При твёрдых узелках слизистая волна на краях складок отсутствовала, а при мягких была хорошо выражена. У троих детей с твёрдыми узелками выявлено западение на вдохе в просвет гортани черпаловидных хрящей. Эти патологические изменения относятся к тканевым порокам развития гортани – дисхрониям.

Бороздки голосовых складок. Это заболевание относится к тканевым порокам развития гортани – дисплазиям. При стробоскопии вдоль медиального края определялись углубления, которые располагались с одной или двух сторон. При вдохе голосовые складки дугообразно изгибались. При максимальном закрытии сохранялась овальная щель. Амплитуда колебаний уменьшена, а слизистая волна останавливалась на бороздке.

Функциональные дисфонии по гипотонусному типу. Голосовая щель имела форму широкого овала или треугольника. Колебания асимметричны, нерегулярны. Фаза закрытия укорочена, а у 2-х пациентов совсем отсутствовала. В 67% случаев хронических ларингитов и узелков голосовых складок нарушение голоса возникло после перенесённых респираторно-вирусных инфекций.

У 56% детей были выявлены аденоидиты, синуситы, у 31% – экссудативные отиты.

У 16 детей с узелками голосовых складок ортопедом была выявлена патология шейного отдела позвоночника.

28 детей с узелками и ларингитами занимались в детских хоровых и вокальных коллективах.

При электроэнцефалографии у детей с узелками голосовых складок амплитуда β -ритма была увеличена в 2-3 раза, отмечалась дезорганизация α -ритма. Это свидетельствует о перераспределении афферентных нервов и развитии состояния патологически устойчивой гиперактивации подкорково-корковых связей (ирритация) и наблюдается при гиперкинезах. Дельта-ритм у них практически отсутствовал, т.е. снижения функциональной активности коры не было.

Лечение детей с нарушениями голоса включало в себя:

- санацию верхних дыхательных путей;
- лечение патологии позвоночника при её выявлении;
- фонопедические занятия по специально разработанным с учётом возраста методикам с использованием биологической обратной связи и вокальной фонопедии;
- работа с родителями по соблюдению гигиены голоса и с педагогами детских садов и музыкальных коллективов.

Выводы:

- Здоровые дети разных возрастных групп имеют отличные друг от друга механизмы голосообразования, которым соответствует типичная стробоскопическая картина.
- Оценка показателей вибраторного цикла необходима для проведения дифференциальной диагностики между функциональными и органическими заболеваниями гортани, которые обуславливают нарушения голосовой функции у детей.
- Наиболее частыми причинами нарушения голоса у детей являются узелки голосовых складок и хронические ларингиты.
- У многих детей возникновение узелков голосовых складок связано с наличием патологии шейного отдела позвоночника. Лечение совместно с детскими ортопедами ускоряет сроки реабилитации и делает её более стойкой.

- Для стойкой нормализации качества голоса необходима работа не только с детьми, но и с их родителями по изменению механизма голосообразования.
- Частое возникновение голосовой патологии у поющих детей требует организационной работы по подготовке педагогов, работающих с детьми.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Астахова Е. С. Роль эндоскопии в диагностике и лечении голосовых нарушений у детей: дис. ... канд. мед. наук, 2004.
2. Богомилский М. Р., Гаращенко Т. И. Диагностическая и лечебная эндоскопия гортани и нижних дыхательных путей у детей // Современные методы диагностики и лечения заболеваний гортани: респ. сб. науч. труд. М., 1986. С. 17-23.
3. Василенко Ю. С. Голос. Фониатрические аспекты. М. : Энергоиздат, 2002. 481с.
4. Василенко Ю. С., Уланов С. Е. Профилактика заболеваний гортани и нарушений голоса у детей и подростков // Современные методы диагностики и лечения заболеваний гортани: республ. сб. науч. трудов. М., 1988. С. 134-139.
5. Вильсон Д. К. Нарушения голоса у детей: пер. с англ. М. : Медицина, 1990. 448с.
6. Вязьменов Э. О. Нарушения голоса у детей грудного и раннего возраста: автореферат дис. ... канд. мед. наук. Москва. 2010.
7. Дегтярева Д. В. Объективные методы исследования голосовой функции у детей: Педиатрия, 2013. №1. С. 69-71.
8. Кейко М. В. Оценка функциональных возможностей детской гортани в норме и при патологии в разные возрастные периоды // В кн.: «Актуальные вопросы клинической оториноларингологии»: тез. докл. к IX краев. ЛОР-конфер. Краснодар, 1989. С.99-101.

9. Лепёхина Т. В. Оценка функционального состояния голосового аппарата у детей и подростков в норме и при нарушении голоса: дис. ... канд. мед. наук. Хабаровск. 1992. 191с.
10. Дифференцированная система коррекционно-педагогического воздействия при функциональных и органических нарушениях голоса у детей / Орлова О. С. [и др.] // Российск. оторинолар. (прилож.). 2002. №1. С.46-48.
11. Степанова Ю. Е. Дисфонии у детей и подростков // Рос-сийск. оторинолар. 2004. №6. С. 84-86.
12. Степанова Ю. Е. Современная диагностика нарушений голоса у детей // Новостиоторинолар. и логопатол. 2000. №3. С.47-49.
13. Уланов С. Е. Нарушение голоса у детей и подростков (особенности клиники, терапии и профилактики): дис. ... канд. мед. наук. М. 1988. 156с.
14. Цветков Э. А. Микрларингоскопия и эндоскопическая микрохирургия гортани. СПб. : Элби-СПб, 2001. 16с.
15. Kittel G. Dysphonia in childhood // Laiyng. Rhinol. Otol. 1984. Vol. 63. №4. P. 208-211.

ШКОЛА НАРОДНОГО ПЕНИЯ Н. К. МЕШКО И ЕЁ ОХРАНИТЕЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ В ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ СО СТУДЕНТАМИ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКИХ ОТДЕЛЕНИЙ ВУЗОВ

Медведева Марина Васильевна

(Заслуженный работник высшей школы РФ,
канд. пед. наук, профессор, зав. кафедрой хорового
и сольного народного пения РАМ имени Гнесиных)

Непреходящая ценность национальных фольклорных традиций становится наиболее очевидной в настоящее время. Этим обусловлена необходимость перехода от просветительской направленности образования к культуротворческой, когда человек сопрягает в своём сознании различные культуры, включается в «диалог культур» (Библер В. С.). При этом целью образования призвано стать воспитание гуманно-ориентированной личности, осознающей свою этническую сущность.

В народной культуре заложена генетическая память поколений, которая получила выражение в преемственности, этнической интеграции и является синтезом особенного, национального, присущего определённой этнической группе, и общечеловеческого, свойственного другим народам (Бромлей Ю. В.). В народном искусстве нет понятия жизни для себя вне общего, нет настоящего без прошлого и будущего, оно движимо вневременными ценностями.

Система воспитания была сформирована многими поколениями людей на основе их мирозерцания, миропонимания и самосознания. Важнейшей особенностью народной педагогики выступает её духовность, «духовный лик» народного творчества (Бердяев Н. А.). Воздействие народной культуры на духов-

ную сферу личности способствует формированию эстетических идеалов во всей своей глубине, красоте и целостности. Ведущую роль при этом играет искусство народной памяти, воплощённое в устойчивых традициях, обеспечивающих функционирование и воспроизведение народного творчества в устной форме и естественной среде бытования. Неразрывность исполнительского, творческого и слушательского процессов в фольклоре обусловили многовариантность как форму и импровизационность как метод продуктивной деятельности.

В народном творчестве происходит наиболее яркое раскрытие и раскрепощение личности, проявление её потенциальных возможностей, способностей и инициативы, так как сам фольклор рождается и существует для самих исполнителей, и в этом его уникальность. Устность как форма бытования фольклора, как живая и органичная система затрудняет осмысление правил передачи самой традиции.

При воссоздании произведений фольклора особую роль приобретает комплексный характер этого процесса, учитывающий познание и истолкование этих произведений с учётом различных сторон синтетического по своей природе народного музыкального искусства. Большую роль при этом играет синтез речевой и музыкальной интонации, основанный на разносторонней образной сфере, богатой символикой и разнообразными кодами и содержащий различные виды художественной творческой деятельности: игру, хореографию, певческое, инструментальное и речевое интонирование.

Творческое воплощение произведений песенного фольклора тесно связано со стилем исполнения, который «есть выражение некоторого единства, охватывающего какое-либо множество художественных явлений». Критериями такого единства служат типология художественного содержания (тематики, образов), структурно-композиционные закономерности и музыкально-исполнительские средства. Стилиевое единство может быть нарушено в случае изменения жанрового характера произведения, которое, несомненно, повлечёт за собой изменения в исполнительских средствах.

В первой половине XIX века в связи с появлением театрализованных концертов (дивертисментов), рассчитанных на профессиональный уровень исполнения, возникает потребность в развёрнутых обработках народных песен. Эти обработки вошли в сборники И. А. Рупина, который сам являлся прекрасным певцом, и Д. Н. Кашина, чьи произведения звучали в исполнении известной певицы Е. С. Сандуновой.

В начале XX века продолжается активная собирательская деятельность, выходят сборники А. В. Маркова «Беломорские былины», Н. Е. Ончукова «Печорские былины», А. А. Григорьева «Архангельские былины и исторические песни», песенные тексты П. В. Киреевского, сборники А. К. Лядова, А. И. Рубца, Ф. М. Истомина и Г. О. Дютша, Ф. М. Истомина и С. М. Ляпунова и многие другие. Наряду с этим активно развивается хоровое и сольное концертное исполнительство: выступают крестьянские певцы и сказители – И. Т. Рябинин и И. Г. Рябинин-Андреев, И. А. Федосова, М. Д. Кривополенова; народные хоры под руководством П. Г. Яркова, М. Е. Пятницкого; народные певицы – Н. В. Плевацкая, И. П. Яунзем, а также великий русский певец Ф. И. Шаляпин.

К середине XX столетия был накоплен значительный опыт в области осмысления локальных стилей в музыкальном фольклоре, уточнения времени возникновения различных фольклорных явлений, раскрытия народной песни как синтетической образной системы, выявления взаимосвязей между различными национальными культурами. В это время народная песня широко звучит со сцены в исполнении Государственных русских народных хоров и сольных исполнителей.

В эти годы проявились две основные тенденции: торможение развития подлинных народно-музыкальных традиций в аутентичной форме из-за нарушения социально-бытового уклада деревни и образование самодеятельных народно-певческих коллективов, «вторичных» по своей форме и берущих за эталон профессиональные коллективы. Поначалу профессиональные народные хоры были «почвенными», состояли из народных самобытных певцов, а в дальнейшем в связи с социально-эконо-

мическими изменениями в стране сохранять аутентичность в народных хорах становилось всё трудней, и вместе с тем росла потребность творчески осваивать и развивать народно-песенные традиции.

В 1960 году по инициативе Министерства культуры и по приглашению А. Я. Колотиловой сначала хормейстером, а с 1961 года художественным руководителем Государственного Северного русского народного хора была назначена выпускница дирижёрско-хорового факультета Московской консерватории (класс профессора Н. М. Данилина) Нина Константиновна Мешко. Имея к этому времени опыт работы с народным хором Московского областного Дома народного творчества и с хором Всесоюзного радио и телевидения в качестве хормейстера (с 1956 г.), Н. К. Мешко привнесла в работу Северного русского народного хора новые краски, сохраняя творческое лицо коллектива и «золотой фонд» репертуара.

Особое внимание Н. К. Мешко уделяла вокальной работе с певицами, добиваясь сохранения подлинной северной манеры исполнения и овладения профессиональными певческими навыками.

В отличие от В. Г. Захарова (художественного руководителя хора им. М. Е. Пятницкого) и Л. Л. Христиансена (художественного руководителя Уральского народного хора), отрицающих необходимость заниматься постановкой голоса у певцов, Н. К. Мешко во главу угла вокально-хоровой работы поставила именно овладение всеми певческими навыками. Во многом именно при соприкосновении с народно-песенной культурой Русского Севера и в процессе её практического освоения в Северном народном хоре рождалась будущая методика обучения народному пению, включающая в качестве одного из ведущих принципов соединение регистров аналогично северному пению «на столбе». Таким образом, Нине Константиновне Мешко, обладающей академической хоровой школой, удалось применить и адаптировать её основные принципы к особенностям северной народно-певческой традиции. В связи со значительным расширением диапазона певческих голосов выросли исполнительские возможности

хора, которому стало под силу исполнение развитых партитур и обработок А. В. Мосолова, Н. П. Поликарпова, В. А. Лаптева и др.

Становление методики обучения народному пению в основном проходило в Северном народном хоре. Данная методика в дальнейшем была перенесена в условия учебного процесса и применялась со студентами, выпускниками академических хоровых отделений музыкальных училищ, как правило, не обладающих от природы ярко выраженной народной манерой пения.

В 60-е годы XX века русское народно-певческое исполнительство становится одним из самостоятельных направлений музыкального исполнительского искусства и начинает активно развиваться в профессиональной, самодеятельной и учебной формах. Данное явление во многом связано с возникшей в то время «новой фольклорной волной» в творчестве композиторов, а также с начавшейся систематической подготовкой специалистов в области народно-хорового искусства в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных (1966) и Саратовской Государственной консерватории им. Л. В. Собинова (1967).

В 1969 году вокально-хоровую работу на отделении руководителей народных хоров ГМПИ им. Гнесиных возглавила Н. К. Мешко – художественный руководитель Государственного Северного русского народного хора. Её знания, многолетний опыт в области народно-певческого искусства, энтузиазм и творческое вдохновение подняли на новый уровень хоровой класс. Началась кропотливая работа по вокальному воспитанию и в хоровом коллективе, и в классе по постановке голоса, который также вела Нина Константиновна. Певческое воспитание будущих руководителей народных хоров стало одной из целей хорового класса.

Нина Константиновна поставила своей задачей воспитывать хормейстеров, свободно владеющих всем диапазоном природного голоса. В основу впервые разработанной Н. К. Мешко методики был заложен принцип «разговорной манеры пения» – распевно-осмысленной народной речи, использование открытого грудного регистра, соединённого с высокой певческой позици-

ей и интонационно-смысловым посылом слова. Суть данного метода заключается в том, что первоосновой является не вокализация (как у академических певцов), а открытая распевная речь, организующая смысловое начало в процессе пения. Сама Нина Константиновна следующим образом характеризует методику народного пения: «В нашей методике... с самого начала ставится цель обучения ЦЕЛОСТНОМУ, РАЗГОВОРНОМУ СПОСОБУ пения. В этом способе открытая, выразительная распевная и интонационно-окрашенная речь является ведущим смысловым началом».

В практике музыкального исполнительства сложились различные типы интонаций: эмоциональные (вздоха, плача, восклицания и др.), изобразительные (например, бег коня, колокольный звон), жанровые и стилевые (передающие, например, характер пляски, игры с присущими им чертами стиля, который в народном исполнительстве определяется территориально-стилистическими особенностями исполнения). Все виды интонаций тесно взаимосвязаны. В певческом подлинно-народном и сценическом исполнительском искусстве они предстают во всей богатой палитре с определённой цветовой гаммой для каждого произведения.

В области народно-певческого искусства эмоционально окрашенная интонация является одним из самых важных компонентов исполнительского воплощения художественных образов фольклорных произведений. Не случайно многие академические певцы и педагоги считают полезным для выработки чёткой и ясной дикции у исполнителей использовать в их репертуаре произведения русского песенного фольклора. Мелодико-интонационная структура народно-песенных образов как бы специально рассчитана на задействование всех физиологических ресурсов певческого аппарата, включая глубокое дыхание, протяжное кантиленное звуковедение и отчётливую дикцию.

При определении соотношения певческой и речевой фонации в процессе исполнительского воплощения конкретных народно-песенных произведений ведущее значение имеет учёт их жанровой природы. Чёткая артикуляция и неназойливая огла-

совка согласных, свойственные в целом музыкальному интонированию в народной певческой манере, выступают на первый план в песнях, исполняющихся с движением, и, наоборот, наполнение широкораспевных по мелодике напевов внутренним пульсированием, придают внутрислоговому распеву гибкость и кантиленность.

Методические принципы гнесинской школы нашли отражение в ряде специальных публикаций. По данной методике в институте им. Гнесиных успешно обучались буряты, якуты, тувинцы, украинцы, белорусы, казахи, калмыки, татары, чувашаи и др.

Вокальная «гнесинская школа» народного пения Н. К. Мешко основывается на сочетании принципов академической вокальной культуры (правильная певческая установка, диафрагмальное дыхание, соединение грудного и головного регистров, соблюдение норм орфоэпии) и народной певческой манеры (преимущественно грудное резонирование, яркий открытый тембр голоса, близкое произнесение слова с приоритетом выразительно-смысловой интонации). Пение по школе Н. К. Мешко предполагает наддиалектную манеру исполнения, недопустимость форсирования звука, округление гласных в верхнем участке диапазона голоса, достижение его объёмного звучания и выявление естественной тембровой окраски голосов.

В противовес существующей тенденции «копирования» фольклорных записей методом подражания (зачастую с воспроизведением певческих недостатков, вызванных возрастом исполнителей) вокальная «гнесинская школа» народного пения Н. К. Мешко предполагает естественное звукоизвлечение, связанное с непосредственной речевой фонацией.

В настоящее время народно-певческое исполнительство в России представлено двумя формами передачи народно-песенных традиций: фольклорной – вторичной формой воссоздания произведений музыкального фольклора и сценической – стилизованной формой их исполнения профессиональными, самодельными и учебными народно-певческими хоровыми, ансамблевыми составами и певцами-солистами.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М. : Правда, 1989. 608 с.
2. Библер В. С. Культура. Диалог культур (опыт определения) // Вопросы философии. 1989. №6. С. 31-42.
3. Бромлей Ю. В. Очерки теории этноса. М. : Наука, 1983. 418 с.
4. Мешко Н. К. Вокальная работа с исполнителями русских народных песен // Клубные вечера. М., 1976. Вып. 11. С. 95–103.
5. Мешко Н. К. Искусство народного пения в 2-х частях. Вып. 1. М. : Луч, 1996. 42с.
6. Мешко Н. К. Искусство народного пения в 2-х частях Вып. 2. М. : Луч, 2002. 80 с.
7. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке : Ст. и фрагм. Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1990. 283 с.
8. Шамина Л. В. Народное пение – компонент традиционной культуры М. : РАМ им. Гнесиных, 2001. 40 с.
9. Шамина Л. В. Основы народно-певческой педагогики. Учебное пособие. М., 2010. 200 с.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ЧЕЛОВЕКА ПО ЕГО ГОЛОСУ

Морозов Владимир Петрович

(д-р биол. наук, профессор, главный научный сотрудник,
ФГБУН «Институт психологии Российской академии наук»)

Многолетний опыт работы по исследованию голоса и речи убедил автора этих строк, что голос человека несёт слушателю значительно больше информации, чем это обычно принято считать.

Систему речевого общения человека с человеком можно представить как состоящую из двух каналов, разумеется, не в технологическом, а в психологическом смысле. Во-первых, это собственно речевой, вербальный канал, т. е. смысл слов. А во-вторых, это неречевой, невербальный канал, т. е. интонационно-тембровые особенности голоса говорящего, которые могут существенно усилить смысл слов, или, наоборот, могут его и ослабить вплоть до полного отрицания, как, например, во фразе «я рад вас видеть», произнесённой раздражённым или насмешливым тоном.

Невербальный голосовой язык считается эволюционно более древним. Согласно Дарвину, на этом бессловесном языке разговаривали наши далёкие дочеловеческие предки, но он не утратил своего значения и для современного человека.

Существует забавная пластинка Стена Фреберга под названием «Джон и Марсия» с записью мужского и женского голоса. Мужской голос повторяет только одно слово «Марсия», но с разной интонацией, а женский – только слово «Джон», также с разной интонацией. В результате слушателю становится понятна любовная история, имеющая начало, развитие и финал.

Согласно разработанной нами классификации, голос несёт слушателю не только смысл слов, но и до семи основных видов невербальной информации и сотни их разновидностей в том числе: 1) **эмоциональную** (радость, печаль, гнев, страх, нейтрально и др.); 2) **эстетическую** (приятный-неприятный, звонкий-глухой и др.); 3) **индивидуально-личностную** (особый тембр, интонация); 4) **биофизическую** (пол, возраст и др.); 5) **социально-групповую** (национальность, акцент, ранг и др.); 6) **психологическую** (воля, темперамент, характер и др.); 7) **пространственную** (расстояние до говорящего, азимут, движение и др.); 8) **медицинскую** (больной, здоровый, заикания, дисфонии и др.); 9) **физических помех** (напряжённость голоса в шуме или под действием других физических помех).

Но обратимся к нашей теме. Почему мы называем портрет по голосу «психологическим»? Ну, прежде всего потому, что это не реальный портрет, как фото, а воображаемый, т. е. который строит слушатель в своём воображении.

При этом весьма важно подчеркнуть, что психологический портрет говорящего, который формируется у слушателя, может в большей или меньшей степени соответствовать истинным психологическим характеристикам говорящего, но, тем не менее, его роль в формировании межличностных отношений от этого отнюдь не уменьшается.

Любому человеку важно знать, какое впечатление он производит на других людей своим голосом. Например, для бизнесмена это впечатление, по-видимому, является особо важным, поскольку может повлиять на характер коммерческих отношений с его партнёрами. Любой человек, ознакомившись с собственным психологическим портретом, который формируется у его слушателей при восприятии, например, по телефону, по радио, ТВ и в жизни, может принять меры к тому, чтобы постараться изменить свой портрет в лучшую сторону. Этому будут способствовать и наши рекомендации, основанные на результатах экспериментально-психологических исследований.

Экспериментальные методы

Суть предложенного нами метода получения психологического портрета человека по его голосу состоит в балльной аудиторской оценке группой экспертов целого ряда психологических характеристик говорящего в координатах семантически противоположных пар этих характеристик (располагающий – нерасполагающий и т. п.) и дальнейшей специальной статобработки результатов. Таким образом, в отличие от распространённых в психологии методов опроса обследуемых (где они практически характеризуют себя) в нашем методе степень выраженности той или иной психологической черты обследуемого определяют эксперты-аудиторы на основании особенностей его речи и голоса. Основанием правомочности такого подхода, как уже упоминалось, является установленная нами связь между рядом психофизических свойств и состояний человека, с одной стороны, и акустическими особенностями его речи и голоса, с другой стороны (Морозов, 1998, 2011 и др.).

Из всего многообразия психологических характеристик человека нами были отобраны такие характеристики, которые, так или иначе, значимы для портрета говорящего (доброжелательный-недоброжелательный, чистосердечный-коварный, искренний-неискренний, щедрый-скупой и т. п.). Всего таких характеристик было отобрано 62. При этом 55 из них представлены в форме семантически противоположных пар (великодушный-мелочный и др.), а 7 – в форме униполярных свойств (чувство собственного достоинства, чувство превосходства, эмоции: радость, печаль, страх и др.).

Важнейший теоретический и практический интерес представляет вопрос о том, какие особенности речи и голоса человека являются ответственными за те или иные его психологические характеристики, возникшие в сознании слушателя. С этой целью второй этап экспериментальных исследований состоял в проведении аудиторских оценок речи и голоса обследуемых по специально разработанной нами схеме. Данная схема включает

в себя оценки 82 характеристик речи и голоса говорящего, в том числе 66 в форме семантически противоположных свойств и 16 – в форме униполярных характеристик.

Все перечисленные психологические свойства и особенности речи оцениваются по нашей методике по 5-балльной шкале, как это указано в инструкциях на бланках аудиторов.

В данной работе было обследовано 11 человек, принадлежащих к двум различным профессиональным категориям: бизнесмены (предприниматели и менеджеры – 5 чел.) и представители искусства, владеющие техникой профессиональной художественной речи (драматические артисты и чтецы – 6 чел.). Каждому из обследуемых был присвоен порядковый номер, под которым все его данные записывались, обрабатывались и были представлены в форме портрета.

Группу коммерсантов составили: номер 1 – маклер одной из коммерческих фирм; номер 2 – генеральный директор крупной коммерческой фирмы; номер 3 – сотрудник этой же фирмы; номер 10 – директор Российского представительства Всемирной компании управления капитала; номер 11 – Президент крупной коммерческой фирмы.

Группу артистов и чтецов составили: номер 4 – А. Михайлушкин (отрывок из рассказов о Суворове); номер 5 – нар. арт. СССР Б. Ливанов (рассказ М. Ю. Лермонтова «Белла»); номер 6 – Н. Пеньков (рассказ «Сервиз императора»); номер 7 – засл. арт. Республики Е. Вестник (текст «Советов доктора Добсона»); номер 12 – нар. арт. СССР В. И. Качалов (сцена из пьесы Н. Островского «Лес», в диалоге с арт. В. И. Хенкиным); номер 13 – нар. арт. СССР О. Н. Абдулов (рассказ А. П. Чехова «Дипломат»).

Речевые фрагменты коммерсантов состояли из чтения отрывков текста и свободной речи – ответов на вопросы об их отношении к НЛО, экстрасенсам и т. п., а также высказываний на профессиональные темы. Указанные образцы речи были частично получены путём магнитофонной записи при непосредственном контакте с обследуемыми, а частично – из фондов Радио.

Прослушивание образцов речи обследуемых производилось аудиторами в магнитофонной записи. Бригада аудиторов состо-

яла из 6 человек (три психолога, два лингвиста, один фонопед-вокалист). Прослушивая очередной фрагмент речи, они заносили свои суждения в бланки по 5-балльной шкале оценок каждого из психологических качеств говорящего и его голоса, согласно инструкции, данной на бланках.

Статобработка результатов производилась на компьютере с использованием программы Statgraf. Вычислялись средние значения полученных результатов оценок, мода, медиана, дисперсия, стандартная ошибка и др. Вычислялись коэффициенты взаимной корреляции (по Пирсону): а) между различными психологическими показателями свойств человека и б) свойствами человека и особенностями его речи и голоса (выборочно).

Результаты исследования

Результаты статистической обработки представлены в двух вариантах: в виде компьютерных распечаток значений (среднее, медиана, мода, дисперсия и др.) всех обследованных характеристик ряда статпоказателей портрета. Средние значения аудиторской бригады представлены в баллах (по 5-балльной системе) как по каждой из обследованных характеристик каждого из портретов, так и усредненные групповые характеристики обследуемых коммерсантов и артистов (таблица 1).

Цифры в таблице означают степень выраженности того или иного качества портрета в % по отношению к его возможной максимальной выраженности (100%).

Цифра со знаком «плюс» означает, что из двух семантически противоположных значений пары качеств, например, «уверенный-неуверенный» +43,3 доминирует первое (положительное) качество (условно «плюс-качество») со средней степенью его выраженности 43,3%. Цифра со знаком «минус» означает доминирование в среднем второго, т. е. отрицательного качества. Цифры в таблицах получены как результат усреднения алгебраической суммы всех оценок аудиторов по каждой семантически противоположной паре качеств.

Таблица 1. Общая сравнительная оценка портретов коммерсантов и артистов по основным психологическим категориям свойств (средние данные % \pm стандартное отклонение)

Категории качеств	Коммерсанты (5 чел.)	Артисты (6 чел.)
Общая оценка	22,2 \pm 13,1	71,3 \pm 7,8
Отношение к собеседнику	15,9 \pm 13,0	52,2 \pm 17,9
Отношение к делу	41,2 \pm 13,5	63,9 \pm 8,8
Отношение к себе	28,5 \pm 19,6	67,3 \pm 14,9
Общая эмоциональность	-40,7 \pm 14,8	52,8 \pm 31,7
в том числе:		
радость (оптимизм)	20,0 \pm 10,8	63,3 \pm 23,5
печаль (пессимизм)	26,7 \pm 11,1	27,2 \pm 10,1
гнев (недовольство)	11,3 \pm 6,6	19,5 \pm 9,3
страх	18,0 \pm 10,2	4,5 \pm 5,4
нейтрально	58,0 \pm 12,8	21,0 \pm 13,8

Анализ всех 64 оценённых качеств портрета позволил сгруппировать их в пять основных категорий (см. таблицу 1): а) общая оценка обследуемого (располагающий-отталкивающий, образованный-необразованный и т. п.); б) отношение к слушателю, собеседнику (искренний-неискренний, доброжелательный-недоброжелательный и т. п.); в) отношение к предмету разговора, к делу (заинтересованный-незаинтересованный, энергичный-вялый и т. п.); г) отношение говорящего к себе (уверенный-неуверенный, чувство достоинства, превосходства и т. п.); д) эмоциональность (эмоциональный-рациональный, оптимизм, страх и т. п.).

Примеры описания портретов

Рассмотрим для примера портрет бизнесмена номер 2 по его основным характеристикам.

В целом данный человек воспринимается как располагающий (+40,0%), раскрепощённый (+40,0%), но не «пышущий здо-

ровьем» (+13,3%). По отношению к собеседнику он умеренно доброжелателен (+33,3%) и искренен (+40,0%), но не слишком щедр (всего лишь +13,3%). Он подозрительный, хотя и не очень (-6,7%), не жёсткий, но и далеко не мягкий (всего +3,3%). Общий балл его положительного отношения к собеседнику составляет +21,5%.

В отношении к делу энергичен (40,0%) и бодр (36,7%), увлечён делом (46,7%), инициативен (56,7%), с весьма высокими деловыми качествами (73,3%), очень серьёзен (83,3%), компетентен (73,3%) и, что важно для деловых партнёров, надёжен (56,7%). В целом, он один из всех пяти обследованных нами бизнесменов обладал наиболее высокими деловыми качествами. Его общий балл деловых качеств 56,1%.

Его отношение к себе характеризуется высоко выраженным чувством собственного достоинства (60,0%) и уверенности в себе (43,3%) при сравнительно низком чувстве собственного превосходства (20,0%) и властности (30%), что говорит о выраженном чувстве скромности.

Его доминирующее эмоциональное состояние – нейтрально (53,3%). Вместе с тем, для эмоционального портрета данного человека характерна определённая доля оптимизма (радость 26,7%) со столь же выраженным чувством пессимизма (печаль 23,3%). Ощущается некоторое присущее данному человеку недовольство (гнев 10,0%) при практическом отсутствии страха (38%). В целом эмоциональная палитра сильно сдвинута в сторону рационального отношения к действительности (-50,0%).

Другой портрет (для сравнения) из числа предпринимателей (номер 1) характеризуется самыми низкими показателями из всей группы обследуемых: общая оценка +1,9%, отношение к слушателю +10,0%, к делу +10,0%, к себе -4,15% при столь же низкой эмоциональности -46,7% и т. п.

Сравнительная характеристика портретов коммерсантов и артистов свидетельствует о том, что портреты артистов при всём их разнообразии и индивидуальных особенностях в целом отличаются существенно более высокими баллами положительных качеств (см. таблицу 1).

Общая сводная оценка по всем 64 качествам: коммерсантов $28,2 \pm 10,4$, артистов $63,7 \pm 8,3$.

Максимально высокие положительные показатели психологического портрета аудиторы дали нар. арт. СССР В. И. Качалову (номер 12):

располагающий +80,0%, общая оценка +86,7%, отношение к слушателю +78,1%, к делу +71,7%, к себе +85,9% при самом высоком (из всех обследованных) чувстве собственного достоинства +96,7%.

Выборочная компьютерная оценка коэффициентов корреляции между различными качествами обследованных людей показала сильные статистические связи основного качества – «располагающий» – с такими свойствами как доброжелательность ($R = 0,6318$), искренность ($R = 0,9617$), заинтересованность ($R = 0,8354$), чувство собственного достоинства ($R = 0,8347$) и в то же время не обнаружила достоверных связей с чувством собственного превосходства (вероятность 0-гипотезы $P = 0,2273$).

Поскольку психологические портреты составлены по особенностям речи и голоса обследуемых людей, именно эти особенности и определяют характеристики портретов. Особенности речи и голоса несут в себе достаточно определённую информацию о психологических свойствах говорящего, и эти свойства оказываются существенно разными у разных людей как по качественному разнообразию, так и по степени выраженности каждого из обследованных качеств.

У артистов речь и голос обладают, несомненно, более высокими, чем у коммерсантов, эстетическими свойствами, что и сказывается на их психологических групповых портретах: средние баллы психологических качеств артистов намного выше таких качеств коммерсантов по всем показателям, включая такие, казалось бы, специфические для деловых людей качества, как отношение к делу: коммерсанты +41,2, артисты +63,9%.

Кроме того, в пределах одной и той же профессиональной категории наблюдаются весьма значительные различия в оценке аудиторами психологических характеристик обследуемых. Так, в группе коммерсантов наиболее высокие оценки получили ру-

ководители крупных коммерческих фирм (номера 2, 11) и более низкие оценки – рядовые работники (например, номер 1).

Таким образом, человек оценивается в целом тем более высоко (по совокупности многих психологических свойств), чем совершеннее его речь и голос (по оценкам тех же аудиторов). И наоборот, чем больше речь и голос того или иного человека набирает отрицательных баллов (увеличиваются «минус-качества» речи и голоса), тем ниже общая психологическая оценка человека.

Компьютерный анализ этой важной закономерности показал, что «плюс-качества» человека коррелируют с «плюс-качествами» его голоса с вероятностью $R = 0,98$ при вероятности «нуль-гипотезы» $P = 0,0000$, т.е. практически стопроцентно и с абсолютной достоверностью. В то же время «плюс-качества» человека сопряжены с «минус-качествами» его голоса с отрицательным коэффициентом корреляции $R = 0,94$ (при уровне недоверности $P = 0,0057$), что ещё раз подчеркивает обнаруженную закономерность.

Заключение

В работе установлена весьма значимая статистическая связь между свойствами речи и голоса человека и характеристиками его портрета. Отсюда вытекает реальная возможность для людей, желающих улучшить свой психологический портрет, достигнуть этого путём совершенствования речи и голоса, улучшения их эмоционально-эстетических характеристик. Опыт артистов, мастеров художественного слова, является примером такого рода возможности.

Эстетический облик человека, воспринимаемый окружающими по его внешнему виду, является вполне естественной и привычной заботой каждого. Усилия, которые предпринимает человечество (в особенности его лучшая половина) для того, чтобы выглядеть лучше (с помощью косметики, одежды и т. п.), поистине грандиозны.

Но внешний вид – это лишь часть общего эстетического портрета человека, причём лишь его малая часть. Более значитель-

ная психологическая часть, создаваемая особенностями речи и голоса, почему-то не является у нас предметом столь же пристальной заботы. Это, по-видимому, результат длительного пренебрежения к эстетической культуре речи и голоса, как и к многим другим гуманитарным ценностям, имевшим место в нашем обществе в течение многих десятилетий.

Настоящая работа является экспериментальным доказательством наличия для каждого человека, в том числе и для деловых людей, чьё общение с другими людьми происходит в основном с помощью телефона, равно как и для всех лиц речевых профессий (дикторов Радио, ТВ, лекторов, педагогов, политических деятелей и др.) и вообще – для всех людей, желающих выглядеть лучше в глазах окружающих, наверняка нереализованной ими возможности совершенствования своего психологического портрета путем совершенствования эмоционально-эстетических характеристик собственной речи и голоса. Разработанный нами метод позволяет не только оценить количественно множество отдельных составляющих психологического портрета, но и указать, за счёт каких характеристик речи психологический портрет любого человека может быть улучшен.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Морозов В. П. Невербальная коммуникация: экспериментально психологические исследования. М. : Институт психологии РАН, 2011.

ВОЗДЕЙСТВИЕ МАНУАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ ДИРИЖЁРА НА ВОКАЛЬНУЮ ТЕХНИКУ ПЕВЦОВ В ХОРЕ

Позднякова Татьяна Ивановна

(Засуженный работник культуры РФ, почётный работник ВПО РФ, профессор, зав. кафедрой музыкального образования ФГБОУ ВО «Иркутский государственный университет»)

Статья носит методическое и практическое значение, поскольку в ней раскрывается многолетний педагогический и хормейстерский опыт работы на кафедре музыкального образования.

Понятие техника дирижирования трактуется в нашей методической литературе по-разному:

- а) как средство воплощения музыкального образа в жестах, средство выражения содержания музыкального произведения (Куликов С. А., Иванов-Радкевич А. П., Мусин И. А.);
- б) как приёмы управления оркестром или хором (Канерштейн М. И, Разумный И. В.);
- в) как объединение управленческой функции с исполнительской выразительностью (Ражникова В. Г., Дебелая Ж. М.).

Мы понимаем технику хорового дирижирования как управление хоровым коллективом посредством целесообразных, естественных и выразительных мануальных жестов, вызванных резонансными вокально-слуховыми представлениями дирижёра, воплощающим творческий замысел композитора. Хоровой дирижёр – «посредник» между автором и певцами, координатор творческих усилий хорового коллектива.

Воздействие жеста дирижёра на вокальную технику поющих можно сформулировать как вокальное дирижирование, в котором выразительность, пластика дирижёрских движений увязы-

вается не только с вокальной техникой, но и во многом воздействует на неё как очень важный организующий фактор.

Вокальная и мануальная техники сплетаются в неразрывном единстве, способствуя созданию художественного музыкального образа хорового произведения.

Дирижёрским жестом можно воздействовать как на правильное звукообразование в хоре, так и, наоборот, спровоцировать неверное.

В основе постановки дирижёрского аппарата, его мануальной техники лежит координация между вокальным слухом, мышечным чувством и голосом.

Орудием «интеллектуальной техники» дирижёра является вокальный слух и вокальное мышление (мышление вокальными образами в динамике хорового произведения), с помощью которых в процессе интонирования партитуры выявляется творческий замысел композитора и находит воплощение у дирижёра-хормейстера в его вокально-слуховых представлениях.

Вокальный слух (по В. П. Морозову) – сложное музыкально-вокальное чувство, основанное на взаимодействии слуховых, вибрационных, зрительных, осязательных, мышечных и других видах чувствительности. Сущность его заключается в умении не только оценивать определённые качественные характеристики певческого голоса, но главным образом осознавать принцип звукообразования.

Тесная взаимосвязь слуха и голоса основана на ряде умственных операций: на вокально-слуховом восприятии, на представлении и воспроизведении голосом. Решающим звеном в этой цепи являются вокально-слуховые представления.

Под вокально-слуховыми представлениями мы понимаем представления о качестве звука по интонации, динамике, тембру, дикции и ритмическим соотношениям как основным носителям смысла.

Вокально-слуховые представления рождаются только в процессе интонирования хорового произведения, т.е. погружения в его интонационную сферу, ибо «исполнитель в интонировании осуществляет музыку» [1].

«... музыка есть искусство не только звуковое, но и интонационное. Всё богатство музыкальных средств, всё многообразие

элементов музыки (мелодия, гармония, ритм и т. д.) имеет интонационную основу» [2].

Дирижёр-хормейстер получает свои вокально-слуховые представления в процессе погружения в хоровое звучание, которое в основе своей является вокальным.

Хоровая дирижёрская техника зарождается и базируется на основе той вокальной техники, которой хормейстер придерживается в процессе работы с коллективом. Именно резонансная техника пения придаёт хоровому звучанию чистоту интонации, ясность дикции и полётность звука.

Мы понимаем вокальную организацию в хоре как сознательное формирование дирижёром резонансной техники пения у хористов, в овладении которой степень совершенства является основным показателем вокальных возможностей хорового коллектива и служит базой для всех основных компонентов хоровой звучности и художественного исполнительства. Источник пластической выразительности жеста заключается во многом в понимании дирижёром технологии певческого звукообразования.

Можно остановиться на некоторых сравнительных характеристиках музыкально-исполнительских понятий в дирижёрской и вокальной техниках:

ДИРИЖЁРСКАЯ ТЕХНИКА	ВОКАЛЬНАЯ ТЕХНИКА
Хоровое дирижирование	Певческий процесс
Ауфтакт	Вдох, его фиксация или задержка выдоха, вокальный зевок
Точка прикосновения к дирижёрской плоскости	Атака звука (мягкая, твёрдая, придыхательная)
Амплитуда движения	Динамика звука
Исполнительские штрихи	Дикция, артикуляция
Постепенное увеличение или уменьшение амплитуды движения рук	Подвижная нюансировка (крещендо, диминуэндо)
Движение левой рукой от себя вверх или сверху вниз к себе	Филирование длинного звука, подвижная нюансировка

Пение партитуры по голосам способствует фиксации звукового образа, вызывая тем самым ощущение певческого звука в дирижёрских жестах. Звуковой образ в исполнении партий в хоровой партитуре рождается из музыкальных средств выразительности. Это, в первую очередь, стиль, темп, характер, ритм, фактура и тесситурные условия всех хоровых партий и особенно партии, ведущей мелодическую линию, если мы имеем дело с гомофонно-гармонической фактурой.

Воспроизводя голосом певческий звуковой образ в его тембральной окраске, мы передаём на физическом уровне все вокальные ощущения в поющую руку.

Важно дирижёру-хормейстру слышать партитуру в исполнении своего собственного «внутреннего хора». Этот «внутренний хор» и будет тем самым инструментом, с помощью которого можно моделировать любые исполнительские ситуации, которые могут возникнуть в действиях хорового коллектива.

Основным средством передачи исполнительских намерений дирижёра являются руки. Во время дирижирования их части (кисть, предплечье, плечо) гибко взаимодействуют друг с другом, образуя органичный единый механизм управленческого воздействия на хоровой коллектив. Вместе с тем каждая из частей руки имеет свои выразительные и неповторимые особенности. Наиболее подвижная, гибкая, ближе всего взаимодействующая с глазами поющих за счёт пальцев – кисть.

Благодаря гибкости и подвижности кисти, прикосновению пальцев к плоскости (особенно, как правило, среднего пальца, более длинного среди всех остальных пальцев), кисти становятся доступны все виды певческих атак (мягкая, твёрдая и придыхательная), ударные и неударные виды звуковедения (легато, нон легато, маркато и стаккато).

Углублению певческого дыхания во время вдоха способствует настрой на состояние лёгкого удивления, восхищения, радостного изумления. Одновременно это состояние, фиксируемое дирижёром в аутфакте округлой кистью в форме купола, зрительно воздействует на увеличение формы и объёма ротоглоточного

рупора у хористов (инструмент дирижёра-хормейстера), создаёт необходимую певческую установку.

В дирижёрской практике кисть используется не только с другими частями рук, но и самостоятельно. Кистевые движения характерны для подвижных темпов и штриха стаккато.

Все кистевые движения связаны с подвижностью кисти в запястье и с активным ударом пальцами по дирижёрской плоскости. Кистевыми движениями исполняется штрих стаккато, которым передают музыку лёгкого, грациозного, изящного и воздушного характера.

Чем легче часть руки, тем она более подвижна, а значит, и более уместна в быстрых темпах.

В хоровом исполнительстве штрих стаккато связан с близкой вокальной позицией и мелкой артикуляцией. Очень важным для дирижёра является момент прикосновения к плоскости, которое непременно должно происходить пальцами, а не запястьем, иначе вокальная энергетика звука не сможет подкрепиться активным ударом пальцев по плоскости. Перенос удара по дирижёрской плоскости с пальцев кисти на её внутреннюю часть мешает на визуальном уровне сохранять в процессе пения активность артикуляции.

Для кистевого жеста подходят динамические оттенки от пианиссимо до меццо пиано, поэтому кисть главенствует там, где нужно создать атмосферу тишины, покоя, сосредоточенности в штрихах легато и нон легато. Очень важную роль в легато имеет пальцевое звуковедение, энергию которого необходимо сохранять до последующего взятия певческого дыхания.

Визуально образ пальцев, ведущих звук на легато, создаёт представление о неразрывности звуковой линии. В целом кистевой звук ассоциируется с лёгким головным звучанием и близкой позицией звука.

Предплечье, средняя часть руки, является соединяющей частью между кистью и плечом. Использование кисти с предплечьем характерно для динамики меццо пиано, меццо форте и штрихов нон легато и легато. Подключение к кисти предплечья позволяет дирижёру увеличить амплитуду движений, при этом

роль кисти неизменно занимает ключевую позицию, так как является ведущей в процессе звуковедения, особенно на легато.

Для тембральной ровности, переноса высокой позиции с верхних звуков на нижние возможно в дирижёрском жесте использовать линиарность, что будет способствовать представлению о неизменности певческой установки.

Очень важно в ударном штрихе на стаккато и нон легато не проваливать кисть ниже плоскости, поскольку активное прикосновение пальцев к плоскости определяет верную исполнительскую атаку звука. Проваленные, неактивные пальцы кисти могут спровоцировать поющих в хоре на вялую, придыхательную атаку.

Плотность и сила звука, увеличивающаяся за счёт подключения предплечья и соответственно изменения амплитуды дирижёрского жеста, ассоциируется с микстовым и грудным звучанием певческого голоса.

Плечо – наиболее сильная и массивная часть руки.

Чтобы плечо наиболее полно раскрывало свои возможности для показа яркой динамической наполненности звукового вокального потока, необходимо свободное триединство дирижёрского механизма. Наши представления о певческом процессе связываются в большей степени с процессом расслабления, нежели напряжения.

Свободное падение руки дирижёра вниз способствует снятию нежелательных мышечных напряжений у поющих. Основываясь на парадоксальности высказывания вокалистов о певческом процессе («Чем выше, тем ниже»), связанном с образным представлением певцов о механизме «опоры звука на диафрагму», жест дирижёра тоже должен отражать вертикаль свободно падающей руки. Это способствует созданию представления о направленности «опоры звука» по вертикали вниз. Полнокровный дирижёрский жест по вертикали особенно важен в кульминационных моментах хоровых произведений, связанных с нарастанием экспрессии, насыщенности звука в высоких тесситурных условиях.

Для свободы дирижёрского аппарата очень важную роль играет локоть, который являет собой опору для руки в целом.

Плечо должно падать на локоть, который под тяжестью плеча направляется вертикально вниз. Если локоть начинает сморщиваться в сторону, то тогда зажимы в области плечевого сустава будут сопровождать дирижёра в процессе его управленческой деятельности.

Положение дирижёрской плоскости связано с рождением звука (атака звука).

Её наиболее оптимальный уровень для дирижёра возможно рассматривать на уровне сгиба локтя от положения свободного виса руки вдоль туловища. Тогда свободное падение руки на плоскость совпадает с певческими ощущениями «опоры или поддержки певческого звука».

Особое место в процессе управления хором занимает владение одним из важнейших приёмов вокальной техники – приёмом филирования звука. Этот технический приём предполагает умение усиливать (крещендо) и уменьшать (диминуэндо) силу голоса на одном звуке, умение слышать длинный звук в его потенциальных возможностях (или энергетически наполняя его жизненной силой, или, наоборот, слушая его отзвук на затихании). Без владения приёмом филирования невозможно осмысленное эмоциональное пение как сольное, так и хоровое.

В чём же будет заключаться процесс управления филированием звука в дирижёрской технике?

Если в функции правой руки входят тактирование и показ инструментального сопровождения, то в функции левой руки входят передача подвижной нюансировки (крещендо, диминуэндо) и показ филирования звука на длинных нотах.

Для этого используется движение левой руки от себя вверх на крещендо и сверху вниз к себе на диминуэндо. Для того чтобы левой рукой передавать энергию усиления звука и энергию уменьшения звучности, что для поющего ещё более активный процесс, необходимо после отскока кисти от плоскости на небольшую амплитуду вывести наполненную мышечной энергией руку вперёд от себя на амплитуду, соответствующую динамике крещендо. В случае показа диминуэндо тоже необходим отскок от удара в верхнем положении руки и постепенное мышечно-на-

полненное движение сверху вниз к себе в амплитуде динамики этого подвижного нюанса. Одновременно внутренним слухом дирижёр в процессе филирования активно слушает отзвук в его развитии на ту или иную динамику.

Основная задача дирижёра-хормейстера – «озвучить руку», сделать так, чтобы у руки был тесный контакт с певческим звуком. Руки должны быть «звучащими». Только в этом случае мы можем говорить о «вокальном дирижировании», когда выразительность и пластика рук не только созвучны вокальной технике, но и способствуют её воспитанию в процессе работы с хором.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая: Интонация. М. : Музыка, Ленинградское отделение, 1971. 373 с.
2. Борисов Ю. П. Техника дирижирования. Свердловск, 1987. 98 с.
3. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. 2-е изд. доп. и перераб. М. : Музыка, 1979. 536 с.
4. Морозов В. П. Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров. Сольное, хоровое пение, сценическая речь. М. : Когито-Центр, 2013. 440 с.

ФОНИОЛОГИЯ

Рудин Лев Борисович

(канд. мед. наук, доцент по специальности
«Болезни уха, горла и носа», ведущий научный сотрудник
ФГБНУ «Научно-исследовательский институт медицины труда»,
президент Российской общественной академии голоса)

Голос человека является уникальным природным феноменом. Голосом с различных позиций занимаются многие науки. Однако ни одна из них не формирует целостного представления об этой функции организма. Все они ограничиваются лишь определённым спектром проблем, затрагиваемым той или иной областью знаний.

Так, например, **фониатрия** – наука, изучающая причины нарушений голоса и разрабатывающая методы их лечения и профилактики; **гигиена голоса** – раздел фониатрии о профилактике заболеваний голосового аппарата и продлении профессионального долголетия лиц вокальных и речевых профессий; **вокальная методика** – наука о постановке певческого голоса; **лингвистика** (языкознание, языковедение) – наука, изучающая языки, наука о естественном человеческом языке вообще и обо всех языках мира как индивидуальных его представителях; **логопедия** – раздел дефектологии, занимающийся недостатками речи и их исправлением; **психоллингвистика** – дисциплина, которая находится на стыке психологии и лингвистики и изучает взаимоотношение языка, мышления и сознания; **фонетика** – это раздел языкознания, изучающий звуки речи (в отличие от фонологии, фонетика изучает физический аспект речи: артикуляцию, акустические свойства звуков, их восприятие слушающим (перцептивная фонетика)); **фонология** – раздел лингвистики,

изучающий структуру звукового строя языка и функционирование звуков в языковой системе (основной единицей фонологии является фонема, основным объектом исследования – противопоставления (оппозиции) фонем, образующие в совокупности фонологическую систему языка) и т. д.

Как это ни парадоксально звучит, но отсутствие единой базовой науки о голосе было выявлено в процессе деятельности Российской общественной академии голоса. Мы привыкли именовать мероприятия по их научно-отраслевой принадлежности. А вот мероприятие, посвящённое голосу, мы не могли именовать иначе, как «Голос».

Необходимо обратить внимание на тот факт, что все научные и прикладные направления, тем или иным образом имеющие дело с голосом, основываются на 3-х базисных составляющих: анатомии органов голосообразования, их физиологии и гигиены. Так, постановка голоса не может осуществляться без точного понимания педагогом происходящих при вокализации процессов, а постановка диагноза врачом-отоларингологом, фоониатром и дальнейшее лечение не будут компетентными без комплекса междисциплинарных знаний, которые зачастую помогают избежать ошибок и дать пациенту исчерпывающие рекомендации.

Отсутствие единой базовой науки, единой терминологии ведёт к формированию профессиональной безграмотности в вопросах анатомии, физиологии, причин возникновения патологии голосового аппарата, гигиены голоса, сохранения профессионального долголетия лиц вокально-речевых профессий. Это в одинаковой степени касается как медицинских, так и педагогических работников. В большом проценте случаев представления о фонации лишены научности, системности, основаны на личных ощущениях, носят обывательский, стереотипичный характер.

Как показывает практика, изучение студентами творческих вузов, вокальными или речевыми педагогами физиологии фонации в объёме, предлагаемом медицинской литературой, представляется задачей не из лёгких. Большой объём информации, избыточный медицинской терминологией, не может быть ос-

мыслен человеком без специальной подготовки. Так же и врачу сложно сориентироваться в основах вокальной методики. Отсутствие адаптированной литературы и низкий уровень самомотивации в необходимости освоения междисциплинарных знаний привели к той критической ситуации, которая имеет место в настоящее время в сфере диагностики и лечения патологии голосового аппарата, профессионального вокального и речевого образования, профессиональной деятельности лиц вокальных и речевых профессий.

На основании изложенного участники II Междисциплинарного конгресса «Голос» 15 мая 2009 года поддержали инициативу Л. Б. Рудина о введении в практику термина **голосоведение**, означающего науку о голосе.

В том же 2009 году было издано небольшое учебное пособие «Основы голосоведения», которое до сих пор пользуется определённой популярностью.

Однако следует отметить, что русскоязычная терминология может иметь некую ограниченность распространения, в частности на международном уровне. Л. Б. Рудиным в 2014 году был сформулирован грекозамещающий термин – **фонология**. Он происходит от двух греческих слов: φωνή [fō nī] (голос, речь, звук, крик, говор) и λόγος [lógos] (слово, мысль, смысл, понятие, учение).

Фонология – это наука о голосе человека.

Фонология даёт общенаучные и общезначимые понятия о голосе, к которым относятся следующие: голос с различных точек зрения, функции голоса, виды голоса, типы голоса, манеры и техники голосообразования, генетика голоса, анатомо-функциональная организация голосового аппарата, физиология фонации, акустика голоса, методы исследования голосового аппарата, эволюция голоса, основы гигиены труда лиц голосо-речевых профессий, голос детей и подростков, понятия о патологии голосового аппарата, научные основы вокальной и речевой педагогики и пр.

Каждый из этих разделов должен быть доступен для понимания специалистам различных областей, но содержать в себе

объём информации, достаточный для формирования научных представлений о голосовом аппарате. Обязательным является употребление специфических терминов, их трактовка (объяснение) должна быть адаптирована к широкому кругу специалистов, унифицирована. Это является принципиальным условием для устранения той «терминологической катастрофы», которая имеет место в настоящее время в сфере голоса. Терминологическое единство должно стать профессиональной этической нормой и показателем уровня специалистов, работающих с голосом вне зависимости от направления этой деятельности.

Безусловно, в процессе развития данной специальности её разделы могут уточняться и дополняться, однако базовые положения следует формировать вышеописанным образом.

Нынешние инициативы творческих вузов по преподаванию основ фониарии и гигиены голоса являются чрезвычайно важными для укрепления и совершенствования системы профессионального образования. Однако данный предмет по сути своей является не чем иным, как преподаванием основ фониаологии. Остаётся лишь определить объём преподаваемого материала для студентов средних специальных учебных заведений, вузов, а также циклов повышения квалификации педагогических кадров в области вокального и речевого образования.

На уровне министерств следует добиваться обязательного повышения квалификации практикующих вокальных и речевых педагогов России по фониаологии. Более того, без наличия удостоверения о повышении квалификации по фониаологии не следует допускать к соответствующей педагогической деятельности. Особое внимание должно уделяться физиологии фонации, гигиене голоса, терминологии, а также научным основам постановки голоса.

Курс фониаологии должен быть обязательным и для врачей-фониаатров, которые должны ориентироваться в вопросах вокальной методики и техники речи, а также в основах коррекционной педагогики. Вопросам анатомии, физиологии и профилактики заболеваний (гигиены) голосового аппарата долж-

но уделяться особое внимание. Врачебный контингент должен иметь исчерпывающие знания по этим разделам.

В профессиональном сообществе должно сформироваться чёткое представление о том, что голос не является достоянием какой-либо одной науки – фониарии, вокальной педагогики, логопедии и т. п. Явление это чрезвычайно сложное и носит междисциплинарный характер. Предлагаемый базис должен быть обязательным для всех подобных специальностей, каждая из которых в рамках своей компетенции занимается теми или иными проблемами голоса (профилактикой и лечением голосовых расстройств, воспитанием, коррекцией и пр.). При этом, обогащая определённую отрасль знаний, обогащается фониаология в целом.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Рудин Л. Б., Оссовская М. П., Бруссер А. М. Официальный отчёт о проведении II конгресса Российской общественной академии голоса // Российская оториноларингология. 2009. №4. С. 160-164.
2. Рудин Л. Б. Голосоведение как основа подготовки специалистов в области голоса // Российская оториноларингология. 2009. №5. С. 141-145.
3. Рудин Л. Б. Голосоведение. Голос: междисциплинарные проблемы. Теория и практика: сб. тр. / Российская общественная академия голоса. М. : Граница, 2009. С. 29-34.

ЭКСТРЕМАЛЬНЫЕ ТЕХНИКИ РОК-ВОКАЛА

Рудин Лев Борисович

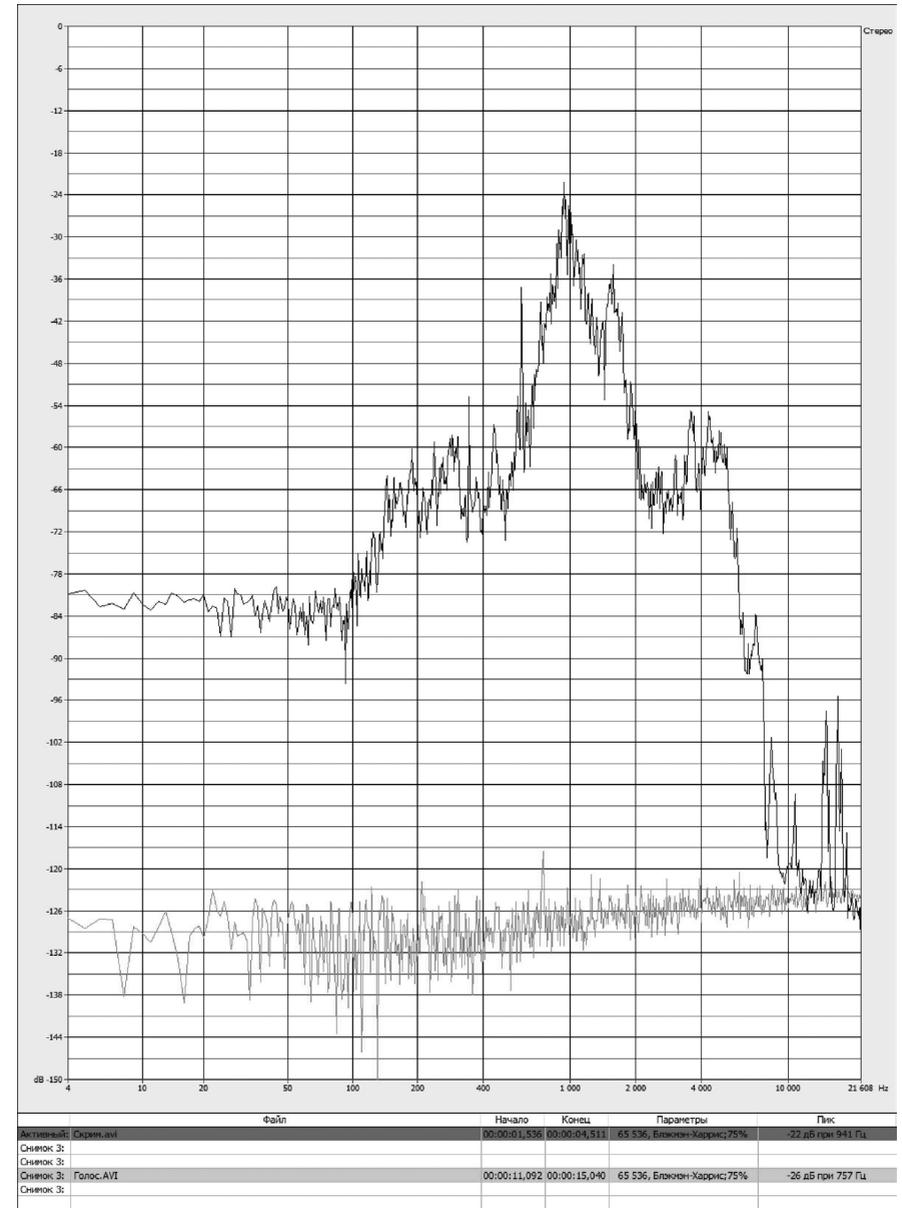
(канд. мед. наук, доцент по специальности
«Болезни уха, горла и носа», ведущий научный сотрудник
ФГБНУ «Научно-исследовательский институт медицины труда»,
президент Российской общественной академии голоса)

Иванова Вера Александровна

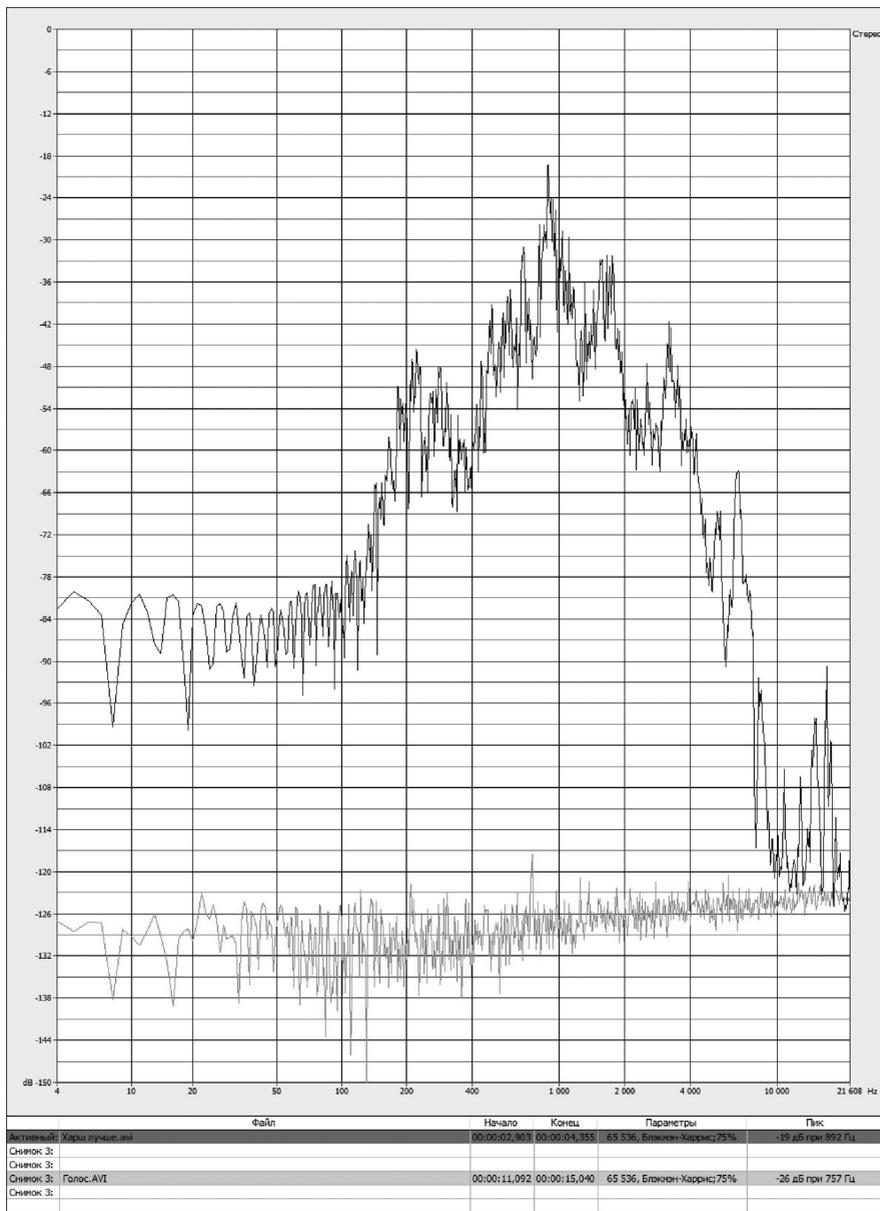
(основатель и педагог Школы рок-вокала
Fox Sound)

Рок-музыка существует как автономный музыкальный жанр уже более 60 лет. За годы существования была также сформирована определённая манера вокального исполнения. Одним из ценнейших признаков хорошего рок-вокалиста стали считаться «хрипотца», «треск» в голосе, «расщепление» звука. Чем больше развивался сам музыкальный стиль, тем больше «расщепление» получало различные интерпретации. Для их классификации были придуманы определённые названия, по которым и сейчас принято отличать тот или иной приём, использованный в композиции. На данный момент существуют как классические виды расщеплений, наиболее часто используемые (гроул, скриминг, драйв, рэتل), так и симбиозы звука, применяемые только в определённых стилях (скримо, шрайк, гутурал), в основе своей звучащие близко к основным, но имеющие отличие либо по частотам, либо по мышечному исполнению.

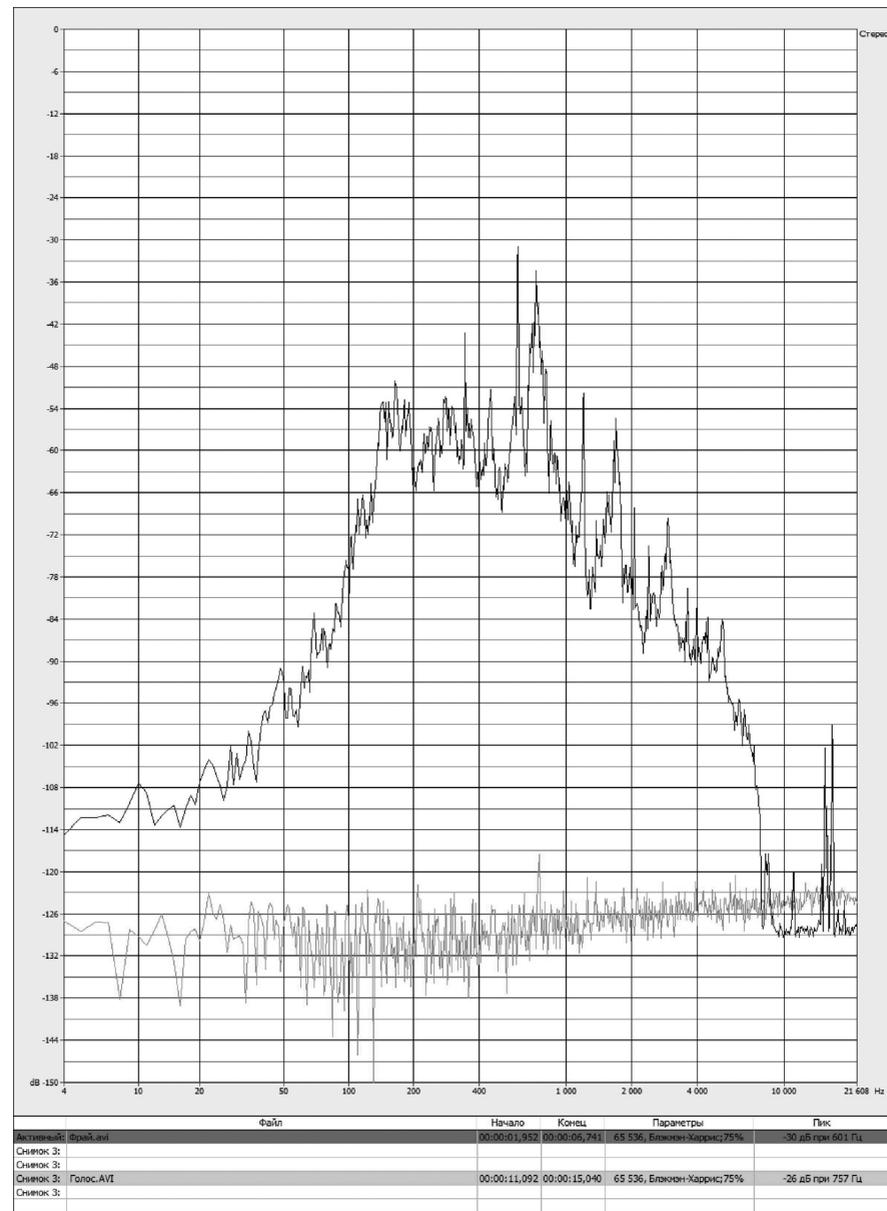
Мы рассмотрим несколько самых основных звуков, наиболее часто встречающихся в рок-музыке как начала 60-70-х (LedZeppelin, DeepPurple и т. д.), так и нашего времени (Godsmack, Nickelback).



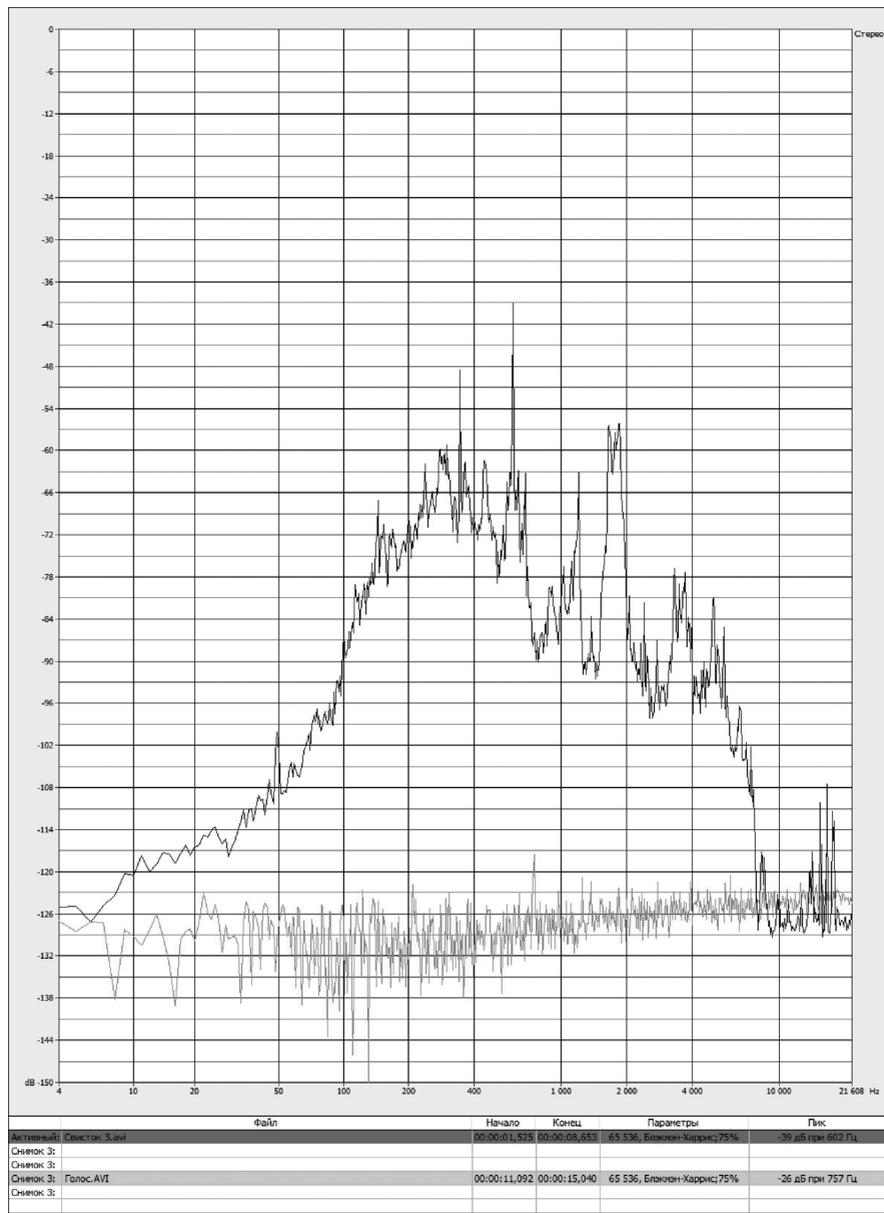
Скрим



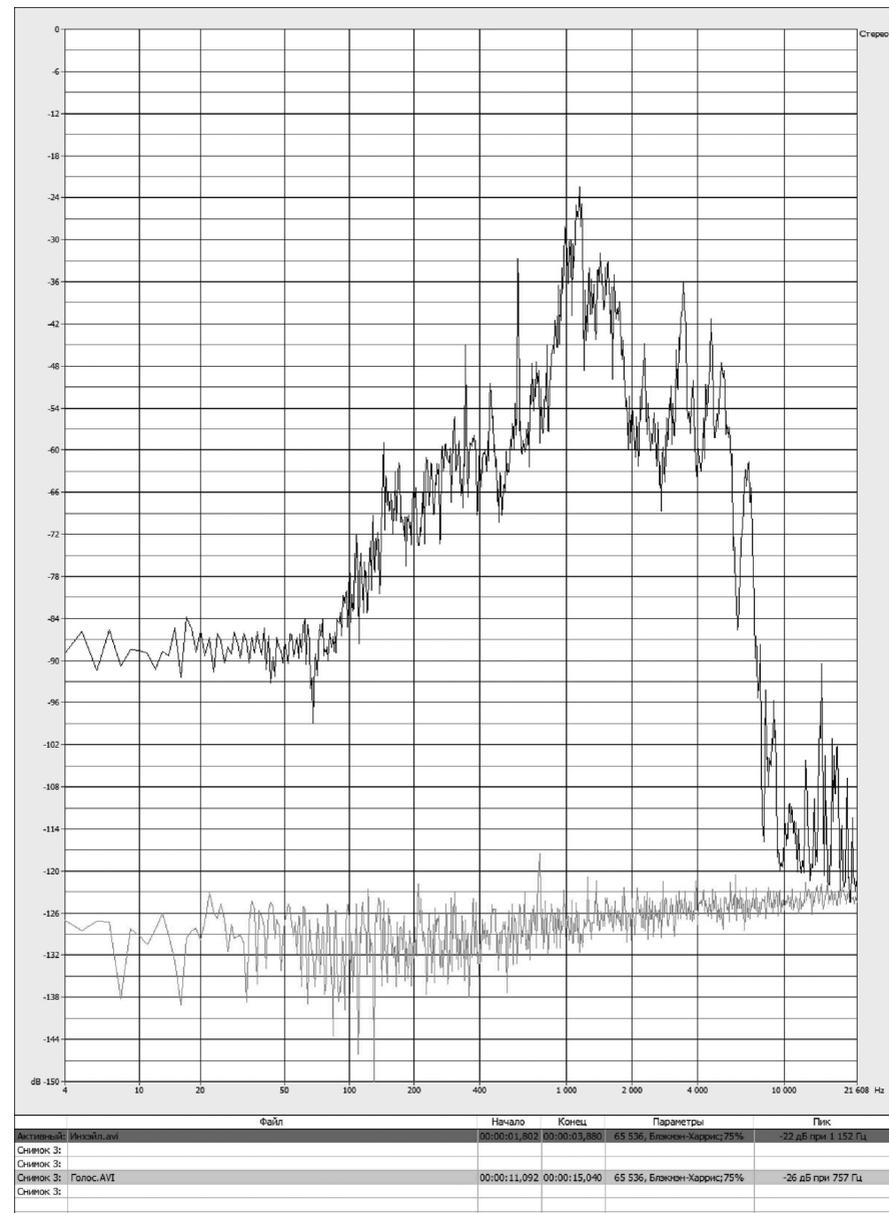
Харш



Фрай



Свисток



Инхэйл

Скриминг или скрим (от англ. scream – кричать) – вокальный приём, основанный на технике расщепления. Применяется часто в таких стилях музыки, как блэк-метал, грайндкор, дэт-метал, металкор, эмокор, дэткор, спид-метал (редко). Правильный скрим можно охарактеризовать как крик или, скорее, хрипящий вопль с очень высокой тесситурой, а неправильный звучит как визгливый крик. Впервые был применён на одноимённом дебютном альбоме шведской блэк-метал группы Bathory в 1984 году. Для создания этого звука голосовые складки сжимаются, перестают работать в привычном колебательном режиме. Сам же звук обретает свою звуковысотность и насыщенность благодаря свистковому механизму. Обладает высокочастотными обертонами.

Харш (от англ. harsh – «хриплый») – разновидность скриминга, напоминающего скорее просто высокий и очень агрессивный хриплый крик. Употребляется в таких стилях, как трэш-метал, грув-метал, металкор, хардкор и ню-метал. Типичные представители – LinkinPark, Mudvayne, Slayer, Pantera. При правильном использовании этого звука голосовые складки не участвуют в процессе. Основную функцию берут на себя вестибулярные складки, смыкаясь плотно и издавая звук, подобный обычному голосу, но лишенный ярких тембральных особенностей. Потому зачастую невооруженным ухом сложно отличить, мужчина или женщина издаёт этот звук.

Штробас, также известный как **Фрай**, является самым низким видом расщепления и производится при помощи расслабленных голосовых складок и небольшого количества воздуха, благодаря которому на выходе получается грохочущий звук с очень низкой частотой. В переводе с английского это означает «жареный», так как на выходе получается характерный потрескивающий звук. Верхний предел диапазона штробаса совпадает с нижним пределом грудного регистра (примерно ми большой октавы).

Свисток – самый высокий регистр человеческого вокала, лежащий выше фальцета и напоминающий звук свистка. Развит чаще всего у женщин и детей. Непрофессиональное немзыкальное



Скрим



Фрай штробо



Харш



Свисток



Харш 2



Инхейл



Голос

звукоизвлечение в свистковом регистре называется «визг». Используется как при создании такого вида расщепления, как скриминг, так и автономно. Звук создаётся при помощи плотного сжатия голосовых складок, максимального их натяжения и небольшого количества воздуха, что при точном попадании в резонаторы даёт достаточно плотное звучание.

Инхэил – техника расщепления, при которой звук генерируется через плотно сомкнутые голосовые складки не на выдохе, а на вдохе.

Данное направление мало изучено как с научной, так и с педагогической точек зрения. Настоящий обзор является предварительным для дальнейшего изучения этой чрезвычайно интересной темы.

Представляем эндоскопические снимки гортани в процессе звукоизвлечения и спектральные огибающие «акустические портреты» описанных техник в сравнении с обычным голосом.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПРИКРЫТИЯ ГОЛОСА

Филиппов Аркадий Владимирович

(канд. пед. наук, доцент СПО Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова)

Читая лекции по методике вокального обучения, консультируя и обучая студентов академическому пению, постоянно встречаешься с определённым кругом вокальных проблем, которые интересуют начинающих певцов. Феномен прикрытия как раз входит в этот круг. Несмотря на то, что понятие существует уже почти 200 лет, студенты, а также некоторые педагоги с трудом воспринимают как теорию, так и практику этого важного элемента вокальной техники. В данной статье сделана попытка раскрытия сущности понятия на основе исторического и библиографического обзора. Кроме того, здесь же даны некоторые практические рекомендации, основанные на опыте автора для облегчения освоения данного приёма.

По мнению Taylor L. Ferranti, теория вокальной педагогики базируется на трёх китах: вокальном дыхании, голосообразовании, регистровом строении [3]. Значимость каждого из этих фундаментальных факторов по-разному воспринималась по мере развития педагогики голоса. В период *Bel Canto* основополагающим звеном педагогики голоса являлся *training the vocal registers*. В середине XIX века обучению пению на основе регистровой концепции из-за развития романтической эстетики приходит конец. На первый план выходят теории вокального дыхания. Пение становится его функцией. Вместе с этим поднимается и значимость местоположения голоса (*voice placement*), связанное как с его производством, так и эффективностью его

внешней отдачи (резонансы). Всё это приводит к необходимости изучения понятия прикрытия как средства увеличения диапазона голоса без смены регистра, необходимого для эстетики романтического пения.

Если говорить более точно об истории развития понятия «прикрытие», то, скорее всего, оно начало формироваться при переходе от двухрегистровой концепции строения голоса к трёхрегистровой. Уже в двухрегистровых теориях периода *Bel Canto* звучат категоричные требования однородного звучания голоса. Констатируя наличие двух регистров («*voce di petto*» и «*voce di testa*»), старые педагоги настаивают на их соединении, без которого невозможно формирование профессионального звучания верхнего участка голоса.

Този, признавая наличие двух регистров, требует их гладкого соединения, в то же время говоря, что верхние ноты надо петь в головном регистре или потеряешь голос [2, с. 61]. Манчини предлагает для сглаживания двух регистров усиливать головной и ослаблять грудной [2, с. 62].

Постепенно по мере увеличения силы звука при пении пришло понимание, что сглаживание регистров при интенсивном пении является большой вокальной проблемой. Приходит убеждение, что выравнивание двух регистров должно проходить в некоторой особой зоне, которой даётся название сначала *a little Bridge* (Isaac Nathan, 1790–1864), а затем медиум (Ferrari, 1763–1842). Так складывается теория трёхрегистрового строения, окончательно оформленная Мануэлем Гарсиа, и начинается история понятия «прикрытие».

В XIX веке, когда актуальность головного регистра в виде фальцета в связи с уходом кастратов с оперной сцены падает, усиливается особая роль медиума для воспитания высоких нот без использования фальцета у мужских голосов. Теперь медиум становится не средством перехода в следующий регистр, а способом безопасного исполнения предельно высоких нот. Наиболее ярко эта проблема отразилась в воспитании высокого мужского голоса. Технологию пения верхних нот тенора в начале XIX века стали называть *voce di mezzo petto* или *half-chest voice*. Осо-

бенно эта технология была характерна для опер Россини, где от верхних нот требовалось «неземное очарование». Уже было понятно, что данная технология вступает в силу с нот «E – F#» первой октавы у тенора и возможна до «C», «D» второй октавы. Некоторые исследователи, например Garaude (1830), стали называть подобную технологию *voix mixte*, однако полностью связывая её с грудным регистром, или словами того же Garaude «немного другим ракурсом» грудного регистра [2, с. 73]. Эстетика пения тенора того времени не предполагала силового пения верхних нот. Известно, что Россини приходил в бешенство, если слышал слишком громкое пение верхних нот в своих операх. Очень неслучайно он отзывался о пении Дюпре, который считается основоположником новой романтической эстетики тенорового пения, сравнивая его верхнее «C» с пронзительным криком каплуна, которому режут горло [3]. Тем не менее технология взятия верхних нот через безопасное расширение вверх грудного звучания за счёт использования опоры дыхания и округления со временем завоёвывает всё новые позиции. Верхние ноты, взятые подобным способом, получают название *covered high notes*, или прикрытые верхние ноты.

К сожалению, советы по воспитанию прикрытия или затемнения нот имеют иногда спорный характер, например совет М. Гарсиа по сжатию глотки (*pinch the glottis*), или Маркези, рекомендовавшего медиальное сжатие для затемнения гласных [1, с. 77]. Всё это не совсем, на наш взгляд, подходит для воспитания современного певца. Тем не менее знание истории становления данного понятия имеет огромную ценность для действующего педагога.

Впрочем, и в современной вокально-педагогической литературе физиология данного понятия излагается не совсем ясно, так же, как и сущность процесса не всегда точно понимается педагогом.

На наш взгляд, при объяснении сущности прикрытия нужно исходить из упругих свойств голосовых складок. На это как раз и делал упор при физиологическом анализе механизма прикрытия Р. Юссон [7]. Он обратил внимание на связь механизма при-

крытия с особым натяжением голосовых складок. Однако возможности натяжения он соотносит не с увеличением диапазона собственных частот колебаний складок как автоколебательной системы, а с их возбудимостью и способностью ответа на нервный импульс.

Важность механизма изменяемой жёсткости голосовых складок подтверждена в исследованиях, проведённых В. Н. Сорокиным [5] и опубликованных в 1985 году. В них прямо прослеживается связь между собственной частотой натяжения складок и высотой извлекаемого звука. Исходя из этих исследований, важнейшей, если не главной задачей вокальной педагогики, является задача обучению умению управления натяжением (жёсткостью) голосовых складок как единственного средства оптимизации вокального интонирования. Извлекая звук определённой высоты, мы стараемся подогнать собственную частоту колебания складок, определяемую их массой и натяжением, под высоту нужного нам тона, включая при этом автоколебательный механизм. Автоколебательный механизм характеризуется резонансным характером колебаний, т.е. колебаниями с наименьшим расходом энергии. Вокальная педагогика как раз и стремится к этому: максимальному звуковому эффекту при минимальных затратах энергии. К сожалению, прямого механизма управления натяжением голосовых складок не существует. Процесс натяжения, а это именно процесс, требует постоянного внимания и сосредоточенности через включение элементов системы дыхания и артикуляции как единственных, влияющих на характер натяжения.

Таким образом, современная педагогика прикрытия связана в большей степени с механизмами опоры, округления, опускания гортани и т.п. С этих позиций интересно практически проследить процесс прикрытия во время пения.

Итак, при движении по диапазону голоса снизу вверх где-то в средней его части возникают ощущения необходимости корректировки взаимосвязи опоры дыхания и звука. Прежде всего, это касается направленности звука и характера работы диафрагмы. Опора дыхания возрастает, жёсткость складочной системы при-

обретает новое качество, что увеличивает возможности варьирования динамики извлекаемого звука; ощущения движения диафрагмы становятся более низкими, резонансные ощущения сдвигаются, наоборот, ближе к зубам.

Зона взаимодействия дыхания и звука в верхнем участке диапазона совпадает с прикрытым участком диапазона голоса. Она характеризуется наиболее сильным стремлением к максимальному раскрытию глоточной части часто за счёт понижения гортани, увеличения объёма лёгких. Всё это приводит к активизации дополнительного натяжения складок за счёт «наклона (вниз и вперёд) щитовидного хряща» [7, с. 67]. Увеличение из-за механизма прикрытия жёсткости складок создаёт резонансные условия для автоколебаний складочного осциллятора. Бесспорно, что нахождение прикрытия идёт через механизмы дыхательной установки и именно зевка и сопровождается значительным увеличением глоточной области во всех направлениях. Также для понимания понятия прикрытия как вокально-педагогического приёма, ценность которого увеличивается по мере исторического развития вокально-педагогических представлений, необходимо разбираться в регистровом строении голоса.

Достаточно подробно останавливаясь на регистровом строении голоса в статье из сборника научных трудов V конгресса Российской общественной академии голоса [6], мы писали о зоне перекрытия или участке диапазона голоса, где возможно пение как в грудном, так и в фальцетном режимах. Обычно певец различает начало этой зоны по некоторому фонационному дискомфорту, выражающемуся в ослаблении возможности управления голосом, потере некоторых характеристик тембра и небольших болезненных ощущений в области гортани, которые нарастают по мере увеличения частоты колебаний складок. Как правило, на начальном участке зоны достаточно простого округления, чтобы снять напряжение в области гортани, но затем необходим переход к новому качеству звукоизвлечения, которое хотя и не является механизмом колебаний, отличным от грудного, но требует значительных мышечных и психологических усилий для своего достижения.



Рисунок 1. Регистровое строение высокого мужского голоса

На рисунке 1, представляющим собой схему регистрового строения высокого мужского голоса, как раз и отражены основные характеристические аспекты понятия, в том числе и зона наложения или перекрытия регистров, в которой (в нашем случае зона начинается с ноты С 1 октавы) возникает необходимость при движении снизу вверх сначала лёгкого округления, а затем полноценного прикрытия.

Данный анализ характера прикрытия для думающего педагога уже является руководством вокально-педагогического воспитания голоса студента. Тем не менее взгляд на проблему с точки зрения истории развития периода «тембровой» вокальной педагогики – важный фактор успешности работы вокального педагога.

Этот период характеризовался слабым наполнением научных знаний как в области физиологии голоса, так и в области педагогики. Вокальная педагогика развивалась в основном методом проб и ошибок, т.е. отбором приёмов, наиболее эффективно развивающих голосовые данные, в основном тембровые, и без их увязки с анатомией, физиологией и психологией. Впрочем, некоторые педагоги всё же пытались создать систему, увязывая вокальные способности то с длиной шеи, то с толщиной губ, то с формой груди. Однако, оставив в стороне некоторые вокально-педагогические курьёзы того времени, следует отметить достижения периода «тембровой» эпохи или, как принято выражаться в научной литературе, периода «*chiaroscuro*».

В современной вокальной педагогике методы тембровой настройки и корректировки голоса являются рядовыми: им

отводится важное, но несколько второстепенное место, особенно в сравнении с методами постановки голоса на основе воспитания опоры дыхания, опоры звука и освоения дыхательной установки. Напротив, традиционные школы, особенно итальянская, расцвет которых пришёлся на XVII, XVIII века, использовали в основном методы, непосредственно изменяющие тембр или, по выражению Р.Юссона, «окраску гласных певца путём систематического изменения этой окраски в том или ином направлении» [5, с. 179]. В тембре гласных выделялись две тембровые компоненты: светлая и тёмная. Их соотношением определялось качество певческого звука. Метод получил название «*chiaroscuro*», в переводе с итальянского: контраст, светотень (английский вариант «*bright-dark tone*»). Очевидно, что цветовая аналогия хромает применительно к качествам звука, тем не менее эта связь до сих пор является определяющей как в научных исследованиях, так и в традиционных вокально-педагогических подходах.

Впервые, по мнению James Stark [2], цветовая аналогия возникла в работе Zacconi (*Prattica di musica*, 1592), в которой обсуждаются различия между певцами из ряда хористов и теми, кому можно поручить виртуозное соло. Первые описывались как голоса тусклые, невыразительные (*obtuse, mute*), вторые – как острые и кусающие (*biting' or 'stinging*). При этом предпочтение отдавалось грудному голосу перед фальцетом, и именно грудной звук сопровождался такими эпитетами, как яркий и звонкий (*bright and ringing*). В научный период исследований голоса последнее качество получило название высокой певческой форманты (ВПФ).

Что касается второй определяющей характеристики певческого голоса, такой как темнота, то она описывается в различных работах и как «круглая и богатая», и как «объёмная и глубокая», и как «тёмная или прикрытая». По мнению Р. Юссона, объём голоса определяется «величиной и объёмом глоточной полости» [7, с. 96], по-другому – «резонансом голосового тракта, т.е. воздушного пространства или «резонансного патрубка» между голосовой щелью и началом рта» [2, с. 35]. Очевидно, что

затемнение связано с удлинением голосового тракта и, следовательно, некоторым понижением гортани.

Авторский метод естественного прикрытия как раз и связан с этим наблюдением. По нашему методу развитие голоса основывается на пении округлой гласной «А», причём степень округлости увеличивается по мере движения голоса вверх. На рисунке 1 обозначена зона наложения регистров, которая у тенора совпадает с «С» первой октавы. Именно с этой ноты возникает необходимость осознанной установки на округление звука. Важным условием данного метода является то, что округление при движении к верхним нотам не должно сопровождаться заглублением звука и ослаблением ВПФ, а лишь её некоторым понижением в точке окончательного перехода на прикрытия.

В западной педагогике (Ж. Дюпре «Искусство пения») применялся интересный приём округления одной из самых певческих гласных, гласной «А», петь которую рекомендовалось как в слове *Ате*, а не как в слове *Ами*. Похожее мы наблюдаем у Ламперти, для которого гласный звук «А» – основа его певческой школы, и который рекомендует этот звук петь так, как он произносится в слове *l'anima* [4].

К сожалению, в любом случае эталон степени округления определяется ухом педагога, его звуковым и мышечным опытом и, как правило, не может передаваться информативным путём и в отрыве от педагога является «вещью в себе».

Также необходимым аспектом метода естественного прикрытия является дыхательная установка или зевок. Характеристика зевка хорошо описана у того же Ламперти: «При медленном вдыхании воздуха наступает момент, когда горло испытывает ощущение холода, и именно в это мгновение нужно взять ноту...» [4, с.15]. Именно он отметил важность работы диафрагмы (мышцы вдоха) для контроля певческого выдоха. Как правило, студентом и даже педагогом понимание того, что пение происходит так, «как будто процесс вдыхания продолжается» [4 с. 15], осознаётся с большим трудом. По частному мнению Алессандро Сваба (Alessandro Svab), художественного руководителя Академии Лирика Санта-Кроче в Триесте и много работающего со студентами

Российских консерваторий, более 60% обучающихся студентов не понимают дыхательную певческую установку и поют, хотя бы в части диапазона голоса, обычно сверху, на выдохе.

По нашему мнению, контроль процесса зевка во время пения с ощущением движения диафрагмы вниз и фокуса звукового потока в области переднего отдела рта на слегка открытые зубы является достаточным для естественного формирования прикрытия звука.

Автор против волевых установок на понижение гортани: её искусственное понижение приводит лишь к заглублению звука и потере полётности, форсировке и широкому вибранто.

Итак, подводя итог вышесказанному, хочется выделить основные аспекты естественного прикрытия звука:

- весь процесс вокальной работы должен опираться на всём участке диапазона на округлую гласную «А» (принцип Ламперти), когда другие гласные выполняют роль корректировщика степени этой округлости;
- прикрытия звука в виде округления следует начинать непосредственно в начале зоны наложения регистров (как правило, за кварту до точки слома);
- степень округления гласной «А» по мере движения вверх по диапазону возрастает;
- важным аспектом прикрытия является зевок или раскрытие глоточной и надгортанной части во время фонации, причём степень раскрытия увеличивается по мере продвижения вверх;
- раскрытие рта не является синонимом раскрытия глоточной части – рот раскрыт естественно, зубы слегка открыты, челюсть свободна;
- если глоточная часть управляет степенью объёма голоса, то передний отдел рта фокусирует звук, не даёт ему заглубиться и потерять звонкость;
- важнейший аспект успешности прикрытия – это работа над дыхательной установкой, связанной с коррекцией фонационного выдоха за счёт работы и активизации мышц вдоха, основной из которых является диафрагма.

Комплекс этих мер, на наш взгляд, и позволяет осуществить мягкий, иногда незаметный для студента переход на прикрытие звука и обретение полноценных высоких нот.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Pleasants Henri. The Great Singers / New York; Simon and Schuster, 1966.
2. Stark James A. Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy / reprinted university of Toronto in Canada, 2003.
3. Taylor L. Ferranti. A historical approach to training the vocal registers: can ancient practice foster contemporary results? Louisiana State University, 2004.
4. Ламперти Ф. Искусство пения. М-Пг., 1923.
5. Сорокин В. Н. Теория речеобразования. М. : Радио и связь, 1985. 312 с.
6. Филиппов А. В. Некоторые аспекты теории регистрового строения голоса и вокально-педагогическая практика: сб. тр. V Международного междисциплинарного конгресса «Голос и речь». М. : Граница, 2015. 96 с.
7. Юссон Р. Певческий голос. М. : Музыка, 1974, 179 с.

ГЕНЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СТАНОВЛЕНИЯ ГОЛОСА У ПЕВЦОВ

Шульга Игорь Андреевич

(Заслуженный врач РФ, доктор медицинских наук, профессор кафедры оториноларингологии ГБОУ ФПО «Оренбургский государственный медицинский университет МЗ РФ»)

Давидян Енок Давидович

(канд. мед. наук, врач больницы ООБВЛ)

Садретдинова Рима Минибариевна

(канд. мед. наук, врач больницы ООБВЛ)

Проблема профотбора лиц, поступающих на вокальные отделения творческих вузов, напрямую связана с риском развития профессиональной заболеваемости лиц голосо-речевых профессий.

В связи с этим особую актуальность приобретает изучение, в первую очередь, специфических свойств и способностей, которые отличают индивида от других представителей человечества. Сохранение и укрепление здоровья студентов-вокалистов имеет высокую социальную значимость и входит в число важнейших задач государства. На сегодняшний день в литературе имеются лишь отдельные сведения о том, что часть абитуриентов, поступающих на вокальные отделения творческих вузов, не готова по медицинским и психофизическим критериям к обучению (Рудин Л. Б., 2004-2012; Сизова А. Г., Мещерякова Р. В., Тиунов С. Д., 2012).

Любые признаки живого организма определяются его генотипом и в ряде случаев наследственно обусловлены. Певческий голос, строение голосового аппарата не являются исключением.

Остаётся открытой проблема генетической расшифровки причин, определяющих снижение адаптационных резервов организма студентов-вокалистов, выявления отдельных звеньев механизма «поломки» приспособительных реакций, негативно влияющих на формирование голоса.

Указанный комплекс нерешённых вопросов определил актуальность и необходимость проведённого исследования.

Задачи исследования: установить причинно-следственные связи и зависимости между вокальными способностями студентов-вокалистов и медико-биологическими факторами их формирования.

Нами сформировано целостное представление о глубине и разнообразии межсистемных связей фенотипологии пальцевой дерматоглифики в структуре прогностических вокальных возможностей у студентов вокальных отделений творческих вузов. Показано классифицирующее значение признаков пальцевой дерматоглифики с дифференциацией их относительно профильной специфики вокальной деятельности (патент №2413456 от 10.03.2011).

На основании корреляционного анализа показана зависимость между количественными показателями пальцевой дерматоглифики и изменениями уровня работоспособности; адаптационными резервами организма студентов-вокалистов, что позволяет использовать полученные данные в определении профессиональной пригодности на этапе поступления абитуриентов и профессиональной надёжности при обучении на вокальных факультетах творческих вузов.

Объём исследования. Для выполнения поставленной цели в исследовании участвовали 54 студента вокальных отделений Оренбургского государственного института искусств им. М. и Л. Ростроповичей и Оренбургского музыкального колледжа в возрасте 16-26 лет, а также 46 певцов-профессионалов в возрасте 22-54 года и 100 человек группы сравнения, не занимающихся вокальным искусством.

Дана характеристика вокальных способностей на основе данных генетического анализа и фониатрического обследования. У

исследуемых собирался семейный анамнез и были составлены родословные с целью определения максимального числа родственников, а затем выявления среди них вокально одарённых лиц с помощью анкеты-опросника. В каждой из родословных определялось общее число родственников первой и второй степени родства, число поющих родственников. Затем определялось общее число поющих родственников и вычислялось их процентное отношение.

Результаты исследования и их обсуждение. При анализе родословных установлено, что в семьях вокалистов достаточно высокий показатель такого признака, как певческих голос. В группе вокалистов общее число родственников I и II степени родства составило 1426 человек, из них поющих – 28,5%. При этом профессиональных вокалистов, окончивших вокальное отделение среднего специального или высшего учебного заведения, 14,3% от числа поющих. Общее количество родственников I и II степени родства в группе студентов, не занимающихся вокальным искусством, составило 302 человека. Количество поющих родственников у данного контингента лиц составило 3,6%. Выявлено, что среди вокалистов процент поющих родственников был выше в 7,9 раз, чем в группе студентов, не занимающихся вокальным искусством.

Существуют определённые закономерности и тенденции наследования вокальных способностей. Только 25-40% признаков наследуется через прямое действие генов, которые передаются потомству (Рудин Л. Б., 2011). В связи с этим можно предположить, что существует ген или гены, определяющие способность человека к пению. Именно при их наличии приобретается данная способность.

Выводы:

1. Показано, что в родословных вокалистов в 7,9 раза больше поющих родственников, чем в группе студентов, не занимающихся вокальным искусством.
2. Выявлены способности показателей отпечатков пальцевых узоров у студентов-вокалистов по сравнению со

студентами-невокалистами, что проявляется в высоких значениях индекса Полла на правой руке (22,1%); индекса Фуругаты на правой руке (120,6%); индекса Волоцкого на правой и левой руках (11,2% и 9,4% соответственно), а также увеличением дуг и завитков, уменьшением сложных узоров, ульнарных петель и отсутствием радикальных петель на 1 и 2 пальцах вокалистов.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Рудин Л. Б. Значение семейного анамнеза для фониатрической диагностики голоса, профориентации, профотбора и профпрогноза: автореф. дис. ... канд. мед. наук. М., 2004.
2. Рудин Л. Б. Значение семейного анамнеза для фониатрической диагностики голоса, профориентации, профотбора и профпрогноза // Российская оториноларингология. 2004. №5. С. 155-159.
3. Рудин Л. Б. Первичная профилактика дисфонии у вокалистов: определение ориентировочных норм вокальных нагрузок // Голос и речь. 2011. №3 (5).
4. Рудин Л. Б. Основы голосоведения. М. : Граница, 2009. 98 с.
5. Сизова А. Г., Мещерякова В. В., Тиунов С. Д. Оценка качества голоса лиц, страдающих дисфонией. Труды СПИИ РАН. 2012. №1. С. 138-152.
6. Садретдинова Р. М., Сетко Н. П., Шульга И. А. Способ прогнозирования вокальных способностей индивидуума. Патент №2413456 от 10 марта 2011г.

Содержание

Рудин Л. Б. ПРЕДИСЛОВИЕ.....	3
Агин М. С. МЫШЕЧНЫЕ, РЕЗОНАТОРНЫЕ И ДЫХАТЕЛЬНЫЕ ОЩУЩЕНИЯ.....	5
Анготоева И. Б., Мушьян И. А. ПРИЧИНЫ ДИСФУНКЦИИ ГОЛОСОВЫХ СКЛАДОВ ПО ГИПОТОНУСНОМУ ТИПУ.....	10
Андреева Ю. Ю. МНОГОМЕРНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ЛИЧНОСТИ ПЕВЦА (МЕТОДИКА ММРІ).....	14
Бруссер А. М., Оссовская М. П. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО РЕЧЕВОГО ОБРАЗОВАНИЯ.....	20
Лепёхина Т. В. АССОЦИИРОВАННЫЕ ЛАРИНГИТЫ У ЛИЦ ГОЛОСОВЫХ ПРОФЕССИЙ.....	31
Лепёхина Т. В. ПРОБЛЕМЫ ДЕТСКОГО ГОЛОСА.....	37
Медведева М. В. ШКОЛА НАРОДНОГО ПЕНИЯ Н. К. МЕШКО И ЕЁ ОХРАНИТЕЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ В ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ СО СТУДЕНТАМИ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКИХ ОТДЕЛЕНИЙ ВУЗОВ.....	45
Морозов В. П. ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ЧЕЛОВЕКА ПО ЕГО ГОЛОСУ.....	53
Позднякова Т. И. ВОЗДЕЙСТВИЕ МАНУАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ ДИРИЖЁРА НА ВОКАЛЬНУЮ ТЕХНИКУ ПЕВЦОВ В ХОРЕ.....	63
Рудин Л. Б. ФОНИОЛОГИЯ.....	71
Рудин Л. Б., Иванова В. А. ЭКСТРЕМАЛЬНЫЕ ТЕХНИКИ РОК-ВОКАЛА.....	76
Филиппов А. В. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПРИКРЫТИЯ ГОЛОСА.....	85
Шульга И. А., Давидян Е. Д., Садретдинова Р. М. ГЕНЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СТАНОВЛЕНИЯ ГОЛОСА У ПЕВЦОВ.....	95

Общероссийская общественная организация
«Российская общественная академия голоса»

К 10-ти летию
Российской общественной академии голоса

VI Международный фонологический конгресс

«Голососберегающие технологии:
клинические, гигиенические
и педагогические аспекты»

17-19 АПРЕЛЯ 2017 ГОДА,
МОСКВА

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

Подписано в печать 12.04.2017 г.
Формат 60х90/16. Объем 6,25 п.л.
Тираж 300 экз. Заказ № 1045

Отпечатано в ООО «Издательство «Граница»
123007 г. Москва, Хорошевское шоссе, 38
Тел.: (495) 941-26-66, факс: (495) 941-36-46