**Вокали́з**

Термины «вокализ» и «вокализация» имеют в музыкальной литературе и вокально-педагогической практике большую давность, будучи тесно связаны с развитием вокальной музыки (от латинского слова VOX—голос).

В различные исторические эпохи, в различных странах и вокальных школах понимание термина «вокализ» и его педагогическое использование при обучении пению несколько изменялось. Но общее понимание вокализации, как пения на гласных, является основным.  
В староитальянской школе вокализации предшествовала сольмизация примерно до середины XVIII в. Как известно, при сольмизации пелись названия исполняемых звуков (ut, re, mi, fa и т. д.). Применяемое в нашей школе сольфеджирование, которое преследует цели ладовой и метроритмической грамоты, в общем стало на место сольмизации в смысле музыкально-педагогическом. Происхождение термина «сольфеджировать» (от итальянского названия гаммы Solfa), связанного с пением гаммы, показывает эту историческую преемственность. Обычное противопоставление терминов «вокализация» (пение на гласных) и «сольфеджирование» (пение с называнием нот) и теоретически и практически является весьма условным. Известно, что вокализы, напр. XVIII в., часто назывались solteggi. Французское понимание вокализации как пения на один или несколько слогов без произношения слов или названия нот (см. P. Larousse, р. 1140) практически сближает вокализацию и сольфеджирование. Как известно, французский певец и педагог Фор рекомендовал исполнение вокализ с названием нот начальных для каждой ритмической фигуры. Фактически это приводит вокализацию к мелизматическому сольфеджированию.

Наиболее детальной разработке подвергается вокализация на слоги в немецкой школе, особенно у представителей так называемой школы примарного тона. В немецкой же школе, понуждаемой неблагоприятными для пения особенностями языка, мы встречаемся и с выработкой произношения на специальных упражнениях (см., напр., Неу)   
Таким образом, мы видим, что практика вокальной педагогики от сольмизации и вокализации (подлинной) староитальянской школы все больше и больше приближалась к наполнению вокализации речевыми элементами. Эти изменения в практике вокализации несомненно должны быть поставлены в связь с усложнением вокально-технических задач при подготовке певцов XIX в. (обучение взрослых, сокращение сроков обучения вообще, фонетические трудности, напр., немецкого языка и т. д.).  
Следовательно, гибкость в применении вокализов не является случайной. Как отражение этой многообразной практики закономерна и терминологическая условность.  
В вокально-педагогической практике нашего времени вокализ ошибочно занимает как бы промежуточное место между собственно упражнениями и пением художественных произведений. По линии музыкально-теоретического образования певца вокализы тесно соприкасаются с [сольфеджио](http://ale07.ru/music/notes/song/chorus/solfeggio.htm).

Наконец, в нашей вокально-педагогической практике вокализы исполняются на гласные, на слоги и с названием нот. Отсюда один шаг и к вокализам с текстом (см. Глинка, Ваккаи и др.), которые имеют несомненное педагогическое значение, так как при исполнении таких вокализов учащемуся дается материал, в котором вокальные и речевые моменты объединены на музыкальной основе, продиктованной определенным методическим замыслом.  
Обычная педагогическая практика, в которой вокализы имеют определенное место, к сожалению, далеко не полно оценивает все возможности их использования. Вокализ почти, как правило, рассматривается в качестве длинного упражнения с сопровождением, преследующего только вокально-технические цели. В связи с этим художественной ценности вокализов и их музыкально воспитательному значению не уделялось должного внимания. Между тем художественный вокализ, написанный талантливым вокальным педагогом или композитором, прекрасно знающим особенности голоса и его развития, может много дать учащемуся-вокалисту, так как:

1) способствует выработке вокального тона на всем диапазоне путем освоения вокальной установки и сглаживания регистров;

2) вырабатывает кантилену (основной признак вокального голосообразования), динамику, подвижность голоса, тембровую выразительность, выравнивает («нейтрализирует») гласные, дает чистоту интонации и пр.;

3) приучает к музыкальной выразительности, т. е. к эмоционально насыщенной, чисто вокальной («инструментальной») фразировке;

4) учит понимать музыкальное содержание произведения, его музыкально -исполнительский стиль и т. д.

Попутно вокализы могут облегчить чтение с листа (задача сольфеджио). Наконец, сольфеджирование вокализов, происходящее под контролем вокального педагога, должно выработать у учащегося привычку к певческому голосообразованию при сольфеджировании.  
Следует отметить также большую показательность вокализов при оценке вокально-технического и музыкального развития учащегося. Каждый из этих пунктов может быть более детально расшифрован. Число пунктов также можно увеличить, не боясь преувеличить возможности вокализов. Говоря о возможностях вокализов, следует подчеркнуть ту мысль, что их значения в подготовке певцов отнюдь не следует преувеличивать. В частности, не следует задерживать перехода к исполнению художественных произведений с текстом наиболее легким в вокальном и музыкальном отношении. Здесь речь идет об извлечении из вокализов всей доступной педагогической пользы, чего не бывает при узко-техническом, трафаретном их применении.  
Прежде всего, должно быть подчеркнуто значение вокализации для выработки правильного певческого тона. Голоса взрослых обычно строятся на автоматизированном речевом навыке, перекрывшем вокальность детского голоса.   
Членораздельность речи, обусловливающие ее согласные, особенно так называемые афонические, т. е. беззвучные согласные (с, т, п, ф и т. д.),— способствуют качественному изменению вокальной голосовой функции ребенка. В процессе обучения пению фактически протекает как бы обратный процесс восстановления вокальной основы голосообразования, соединенной со словом. У обученного певца мы видим вокально-речевой автоматизм синтетической природы, сознательно контролируемый.  
В связи с этим вокализация на вокально-звучащих у данного ученика гласных, использование слоговых комбинаций из гласных и фонических согласных вначале, затем сольфеджирование дают в руки педагога богатый материал. Индивидуализация гласных, использование сложных гласных (я-йа, ё-йо, ю-йу, йе) для более успешной нейтрализации их и выработки ненапряженного звучного тона, комбинирование гласных и слогов при сглаживании регистров в зонах их скрещивания и пр. — вот краткий перечень известных педагогу вариантов вокализации. Вокализация, в частности подвижная вокализация, способствует устранению форсировки, обычной у начинающих. При этом особое внимание следует обращать на борьбу с чрезмерным вдохом, порождающим напряженность звукообразования. На борьбу с форсировкой должна быть направлена и экономизация выдоха.

Современное сольфеджирование имеет известные минусы, заключающиеся в том, что определенные звуки диапазона поются всегда на одни и те же гласные (напр. и-си, е-ре и т. д.), чего не было при сольмизации. Кроме того, в названиях нот три включают афонические согласные (фа, соль, си), которые, как говорилось выше, могут быть неблагоприятны для необходимой в правильной вокализации кантилены. Все же применение сольфеджирования после того, как учащийся в основном усвоит вокальную установку; следует рекомендовать. Это перенесет элемент вокальной тренировки в музыкально-теоретическую работу учащегося. Комбинирование же вокализации и сольфеджирования нейтрализует минусы сольфеджио при сохранении их значения для музыкальной грамоты певца. Использование слоговых комбинаций при вокализации также облегчит эту задачу, одновременно сближая вокализацию и пение с текстом.  
Здесь уместно заметить, что сольфеджирование певцов в музыкально-теоретических классах нуждается в вокально-методическом наблюдении (отбор музыкального материала, наблюдение за вокально-технической стороной сольфеджирования, развитие у вокалистов навыков «внутреннего пения» и т. д.). Особенно необходимо подчеркнуть ту сторону использования вокализов, на которую в наше время, в противоположность напр. XVII и XVIII вв., меньше всего обращается внимание. Речь идет о музыкально-воспитательном значении, вокализов, о выработке при их исполнении музыкальной выразительности, понимания музыкального содержания, чувства музыкального построения (формы), стиля и т. д.

Вокалисты, как правило, начинают обучение взрослыми. В связи с этим их техническое и музыкальное обучение весьма усложнено по сравнению, напр.-, со скрипачами и пианистами, которые, как правило, начинают обучение с детства. Вокально-техническая работа должна преодолеть неправильные голосовые навыки, обусловленные речью и часто плохим певческим опытом, приобретенным в школе или клубном хоре. Не меньшие, если не большие трудности встречает музыкально-исполнительское воспитание.  
Вокалист-учащийся обычно плохо понимает музыкальный «язык», средства музыкальной выразительности. Он идет к музыке и к ее исполнению обычно от текста, от декламационной выразительности. Кроме того, часто он слышит в музыкальном произведении только вокальную партию. Партию ф-п. он воспринимает главным образом метрически, не слышит гармонии, голосоведения и т. д. Все это приводит часто к н е-музыкальности исполнения, особенно ярко выявляющейся в репертуаре, который не опирается на преимущественно декламационную сторону исполнения (напр. Бах, отчасти Моцарт, Бетховен и т. д.). Взаимодействие гортани-дыхания и чрезмерная для вокального голосообразования выдыхательная функция. Исход от наиболее вокально звучащих тонов голоса, стимулирование вдыхательной установки голосового аппарата при пении, связанное с усвоением кантилены и нейтрализацией гласных, — должны способствовать выработке вокальности.

Художественный вокализ может приучить студента именно к музыкальной выразительности, к выразительности чисто вокальной (динамика, тембровая выразительность, эмоциональная вокальность, акценты, фразировка вообще и т. д.). Кроме того, использование вокализов различного стиля (напр. XVII, XVIII, XIX—XX вв.) дает в руки педагога большие возможности в смысле выработки у учащегося чувства стиля исполнения. Развитие у учащегося чувства музыкально-исполнительского стиля должно быть особенно успешным при параллельном использовании вокализов и художественных произведений с текстом, объединенных музыкально-стилевым признаком (напр. одновременная работа над вокализами и ариями неаполитанской школы XVII—XVIII вв.). При этом условии будет возникать и та связь между вокально-технической и музыкально-исполнительской стороной обучения, необходимость которой в художественном исполнении недооценивается большинством педагогов. Обычно употребляемые в вокальных классах вокализы мало отвечают подобным задачам. Прежде всего, они весьма однообразны в смысле стиля (XIX в.) и дают мало материала для художественного воспитания вокалистов. Эти вокализы бедны в смысле гармонии и голосоведения, не воспитывают у учащегося чувства ансамбля с фортепиано, и очень часто по своему художественному уровню неспособны вызвать у вокалиста потребности в музыкальной выразительности.  
Таким образом, мы приходим к заключению, что подлинно художественные вокализы, написанные композиторами, хорошо владеющими вокальной спецификой, или знаменитыми певцами прошлого, бывшими одновременно хорошими композиторами,— могут дать в руки вокального педагога средство объединения вокально-технической и музыкально-исполнительской сторон в формировании певца. Кроме того, расширение педагогических задач вокализации будет весьма сильно стимулировать вокальную и музыкальную культуру, которая стоит у огромного большинства певцов на весьма низком уровне.  
Все перечисленные выше положительные возможности вокализов не должны маскировать их недостатков, известной педагогической ограниченности вокализов, особенно на тех этапах обучения, когда учащийся уже удовлетворительно справляется с вокальной техникой. Констатация недооценки вокализов в нашей вокально-педагогической практике отнюдь не должна приводить к их переоценке, даже на ранних ступенях обучения.

Совершенно несомненно, что наша бытовая речь по своему механизму, по линии психофизиологической и фонетической — противоположна певческим установкам. Поэтому мы должны говорить о вокально-речевой культуре, а не только о вокальной, так как иначе бытовая речь, которой мы пользуемся несравненно больше, чем пением, неизменно отрицательно будет сказываться на вокальной работе учащегося. Необходимость вокально-речевой культуры вытекает из методических соображений, продиктованных теми требованиями, которые предъявляет исполнительство к советскому певцу. Он должен владеть средствами и вокальной и декламационной выразительности. Переоценка же вокализов нанесет ущерб декламационной выразительности и вообще сделает менее эффективной работу учащегося. На эти недостатки вокализации указывал в свое время Вагнер, педагоги школы примарного тона, и особенно подробно (несколько преувеличенно) ограниченность вокализов вскрывается педагогами новейшей французской школы (Дюгамель). Отрыв от слова, от его динамической фонетики, от эмоционального воздействия и пр., разумеется, дают почву для серьезной критики увлечения вокализами. Эта теневая сторона может быть прекрасно восполнена использованием на сравнительно ранних ступенях обучения художественных произведений с текстом, тщательно отбираемых в смысле трудности. Этот же пробел кроме того, на мой взгляд, должен заполняться культурой бытовой речи вокалиста, сближения ее в смысле голосовых установок с пением. Отрицание же пользы художественно-ценных вокализов в обучении певца догматично и закрывает возможности борьбы за подлинное вокально-исполнительское, музыкально-культурное мастерство, необходимое вокалисту.

Особенно пагубна обычная погоня за верхами, а также разучивание и исполнение непосильного репертуара (трудных оперных арий). По моему мнению, огромное большинство педагогических ошибок и неудач обусловлено переоценкой вокально-технических возможностей учащегося. Молодой музыкальный певец, обладающий свежим, крепким голосом, на первых порах справляется с непосильным репертуаром, преждевременно обольщая «успехами» педагога, себя и слушателей. Отсутствие школы, систематической и упорной вокальной тренировки, скороспелость, — вот причина частых неудач в профессиональном обучении пению. Профессиональная школа материально обеспечивает вокалисту срок, достаточный для систематического обучения, поэтому спешка в подготовке певца, порожденная условиями быстро развивающегося мира, должна быть решительно преодолена и заменена планомерной, всесторонне методически организованной учебой.

**Вокали́з** (от [фр.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%83%D0%B7%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) *vocalise* от [лат.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) *vocalis* — звучный, гласный — от *vox* — голос) —[**пение**](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5)**без слов**, так же [пьеса](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%8C%D0%B5%D1%81%D0%B0) для [голоса](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%81) без слов, из одних [гласных звуков](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BB%D0%B0%D1%81%D0%BD%D1%8B%D0%B5_%D0%B7%D0%B2%D1%83%D0%BA%D0%B8). Используется в том числе для развития голоса: в отношении его количественных характеристик и голосовой техники.

Вокализ появился в середине восемнадцатого века. Первыми произведениями, исполняющимися голосом без слов, стали упражнения [композиторов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%BE%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%BE%D1%80) [Люлли](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%8E%D0%BB%D0%BB%D0%B8,_%D0%96%D0%B0%D0%BD_%D0%91%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%81%D1%82) и [Рамо](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D0%BC%D0%BE,_%D0%96%D0%B0%D0%BD_%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BF%D0%BF). До девятнадцатого века упражнения, написанные в технике вокализа, широко применялись в учебных целях.

Вокализы представляют весьма ценный музыкальный материал как для обработки голоса, так и для развития музыкального вкуса обучающихся пению. Итальянские певцы XVII—XVIII веков делились на две группы: antichi — «древние» (в смысле старые) и moderni (новые). Искусство первых отличалось как мастерским владением голоса, так и глубокой музыкально-человеческой выразительностью. Искусство вторых было доведено до феноменальной виртуозности в ущерб глубине внутреннего идейно-художественного содержания.

В девятнадцатом веке вокализ становится популярен благодаря многочисленным [этюдам](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D1%82%D1%8E%D0%B4_(%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0)), в которых голосу [аккомпанировало](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BA%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82) [фортепиано](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B8%D0%B0%D0%BD%D0%BE). Большой популярностью пользовались, например, вокализы [Джузеппе Конконе](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B5,_%D0%94%D0%B6%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%BF%D0%BF%D0%B5).

Во второй половине ХХ века в СССР были опубликованы и нашли широкое применение в вокальной педагогике вокализы [И. Н. Вилинской](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F,_%D0%98%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B0) (1920—1986), дочери известного композитора [Н. Н. Вилинского](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87).

Наиболее известные музыкальные произведения, основанные на вокализе — «[Вокализ](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7_(%D0%A0%D0%B0%D1%85%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2))» [Рахманинова](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D1%85%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2,_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B9_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87), «[Хабанера](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%80%D0%B0)» [М. Равеля](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D0%BB%D1%8C,_%D0%9C%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81), «[Бразильская бахиана № 5](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%91%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B5_%D0%B1%D0%B0%D1%85%D0%B8%D0%B0%D0%BD%D1%8B&action=edit&redlink=1)» [Вилла-Лобоса](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D0%BB%D0%BB%D0%B0-%D0%9B%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%81,_%D0%AD%D0%B9%D1%82%D0%BE%D1%80) и Концерт для голоса с оркестром [Р. Глиэра](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BB%D0%B8%D1%8D%D1%80,_%D0%A0%D0%B5%D0%B9%D0%BD%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%B4_%D0%9C%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%86%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87). В индийской классической музыке используется прием *aakaar* — голосовые упражнения перед пением.

Вокализы представляют весьма ценный музыкальный материал как для обработки голоса, так и для развития музыкального вкуса обучающихся пению. Итальянские певцы XVII—XVIII веков делились на две группы: antichi — «древние» (в смысле старые) и moderni (новые). Искусство первых отличалось как мастерским владением голоса, так и глубокой музыкально-человеческой выразительностью. Искусство вторых было доведено до феноменальной виртуозности в ущерб глубине внутреннего идейно-художественного содержания.