**Общая информация о механизме «прикрытия».**

Понятие «прикрытия» взято из вокально-педагогической традиции. Напомним, что технология голосообразования европейской вокальной культуры имеет следующее сложное наименование. «Европейская академическая оперно-концертная смешанно-прикрытая манера пения». Термин «смешанно-» в этом тексте уже разобран выше. Разберём термин «прикрытая». Выражение в французском варианте выглядит «voix mixte sombree» («голос смешанный, затемнённый»). Это неточный перевод на русский язык французского слова «sombree» звучащего как «сомбр***е***», что означает буквально «затемнённая» («***o***mbra» на итальянском языке – «тень»). Не касаясь истории происхождения самого термина, и его адекватности, примем его как данность, чтобы не создавать нового, добавляя путаницу. Важен физиологический механизм, его акустический результат и отражение того и другого в регулировочном образе собственного голоса поющего. Далее не будем употреблять кавычек при термине, договорившись о его условности и традиционности.

Как правило, механизм прикрытия связывают с мужской технологией. Эта точка зрения является, во-первых, чисто мужской, во-вторых – ошибочной. Если в традиции (и то, не во всех «школах» и не у всех преподавателей, особенно женщин!) не применяется сам термин, то это не значит, что не работает механизм. Без этого механизма невозможен двухоктавный (как минимум!) диапазон и оперная звучность академического вокалиста – как мужчины, так и женщины, поскольку это, прежде всего, защитный механизм, состоящий из двух компонентов: физиологического и фонетического. Оба компонента работают синхронно и целостно. Оба они являются акустическими приспособлениями, дающие определённый компонент тембра. Названия этих компонентов в ФМРГ вообще и в данном тексте в частности – также условны и отражают только особенности их формирования. Физиологический компонент связан с действием неосознаваемой мускулатуры и формируется косвенно, за счёт определённого физиологического акта – интенсивного выдоха в особых условиях. Фонетический компонент связан с осознаваемыми – фонетическими – действиями артикуляционной мускулатуры (языка) и формированием особой специфической фонемы – нейтрального гласного.

При включении прикрытия возникает реакция всего организма вокалиста, опять же, как мужчины, так и женщины. Далее везде под термином «вокалист» или «певец» будут пониматься в равной степени оба пола. При необходимости половой дифференциации также будет просто упоминаться пол: «мужчина», «женщина», подразумевая вокалиста. Эта реакция в традиции называется «углубление опоры» и связана с активизацией выдыхательной мускулатуры, автоматически вызываемой включением прикрытия.

Реакция выражается в рассеянных ощущениях непроизвольного расширения в нижних отделах туловища: над лобковой костью, в боках и спине под нижними рёбрами, иногда – по всей длине передней стенки живота, иногда эта реакция направлена вертикально вниз вплоть до тазовой диафрагмы, то есть до промежности. Эти ощущения весьма индивидуальны и у каждого вокалиста локализуются по-разному. Отслеживая эту реакцию и эти ощущения важно знать, что они являются *следствием, а не причиной* прикрытия и что они ни в коем случае не связаны с активной работой мышц упомянутых отделов туловища, то есть, с напряжением (и, в результате, «затвердением») этих мышц. К сожалению, причинно-следственные отношения между прикрытием и телесной реакцией на него не всегда понимаются правильно, что вызывает «методическую установку», когда преподаватель требует от вокалиста произвольного напряжения мышц живота, утверждая, что это и есть «опора». Другое дело, когда преподаватель апеллирует к естественным физиологическим актам, например, к натуживанию, или к непроизвольным голосовым реакциям – стону. Как будет видно далее – эти рекомендации имеют смысл, так как направлены не на конкретные произвольно управляемые мощные мышцы, а на целостное действие всего организма. Вспомним первый принцип ФМРГ: апелляция к генетически исходным экспульсивным актам, непроизвольным голосовым реакциям и голосовым сигналам доречевой коммуникации (см. методическую разработку).

Существуют разные точки зрения на участки диапазона, где должно работать прикрытие. На тоны, которые надо «прикрывать», или «открывать», или «открывать в прикрытой позиции». На то, какие тоны можно петь «натурально» или «открыто», можно ли это делать вообще, а если можно, то нужно ли, и так далее и тому подобное. Различно относятся преподаватели и авторы научных и методических работ к переходным участкам диапазона, вплоть до полного их отрицания и утверждения так называемой «единорегистровости» певческого голоса. Особенно сложно обстоит дело с переходными тонами женского голоса. Всё это является следствием исторически сложившейся теоретической и терминологической путаницы, возникшей в результате отождествления *музыкально-акустического понятия «регистр»* как часть звуковысотного диапазона (не важно чего – голоса ли, инструмента) *с физиологическим понятием «режим работы гортани»* и *с субъективными вибрационными ощущениями* вокалистов (см. выше: п. 3). Этот вопрос подробно разобран в методических разработках ФМРГ и книге автора «Развитие голоса. Координация и тренинг».

Переходные участки диапазона, как и сам звуковысотный диапазон существуют объективно, независимо от признания или непризнания их традицией, «школами», теоретиками и практиками пения. Существуют они не только у человека, но и у высших сухопутных млекопитающих. Достаточно вспомнить биоакустические соотношения рычания, лая, воя и скуления собак, и звуков кошачьих (урчание, мяуканье, вопли в период гона). Странно, что остаётся незамеченным очевидный факт способности человека однозначно имитировать вышеперечисленный звуки животных, а, например, собаки, в свою очередь охотно включаются в «пение», издавая звуки большой силы и в отчётливо выраженном фальцетном режиме, явно следуя за человеком по высоте тона. Это свидетельствует не только о сходстве строения голосового аппарата, но и сходстве его функционирования.

Пока в пении не требуется большой диапазон и большая звучность (фольклор), вокалист может использовать диапазон одного режима работы гортани – грудного или фальцетного, а при необходимости переходить из одного в другой, так, как это делают певицы северной русской манеры или мастера тирольского «йодельна». При необходимости увеличить диапазон до двух и более октав женщинам приходится использовать два режима работы гортани, а иногда и ещё один – свистковый (если надо петь тоны 3-й октавы). В результате возникает переходный участок в первой октаве, нуждающийся в особой обработке и управлении. Управляющим, точнее, регулирующим фактором является межрежимный пороговый эффект, а для обработки и применяется прикрытие, формируемое в грудном режиме. Фальцетный режим женского голоса может озвучивать как первую, так и всю вторую октаву без специальных приспособлений, что часто и делают эстрадные и джазовые певицы, пользующиеся электроусилением (микрофоном). Для академического оперно-концертного пения без электроусиления требуется большая звучность, невозможная без включения тех же защитных механизмов, работа которых интенсифицируется во второй октаве диапазона женского голоса, что и вызывает ещё один переходный участок, связанный с этой интенсификацией, то есть, прикрытием. В традиции это называют по-разному: «усилением направления голоса в маску», «звучанием в куполе», «посылом в голову», «пением на зевке», всё тем же «углублением опоры» и т.п. Всё это не более чем описание ощущений, то есть – следствий. Причина же – работа конкретных физиолого-акустических механизмов – в лучшем случае возникает чисто подражательно, поскольку алгоритма не предлагается.

По своему звуковысотному положению переходные участки совпадают у употребительного, эстетического и физиологического диапазонов. *Физиологический переходный участок* находится в зоне наложения диапазонов грудного и фальцетного режимов (нижний тетрахорд первой октавы). Его преодоление для женских (детских) голосов регулируется первым ограничением ФМРГ. *Фонетический переходный участок* у женских и детских голосов находится в зоне «*ми-бемоль****2***» – «*соль****2***» и связан с невозможностью сохранения академической эстетики звучания и безопасности голосообразования при пении с речевой артикуляцией гласных. У взрослых профессиональных певиц переходный участок может перемещаться по диапазону и расширяться в зависимости от типа голоса. *У мужских голосов* *физиологический и фонетический переходные участки диапазона совпадают по высоте, зависят от конкретного типа голоса и преодолеваются включением механизма прикрытия.*

К сожалению, даже на уровне докторских диссертаций, рассматривающих вопросы воспитания вокалистов, либо описывается биоакустический механизм прикрытия, но не даётся конкретного алгоритма его формирования (В.И. Юшманов), либо изобретаются терминологические новшества, ничего не дающие практику (И.Ю. Алиев): «Единство взаимообогащения *отембренной фонемы* и, образованного посредством её *позиционно-отражённого микстованного* оформления *певческого тона* должно полагать сущностным *вокально-эстетическим принципом методики* обучения в профессиональном академическом сольном пении» [? С. 237] (курсив автора). Подумаем, можно ли это понять вообще, можно ли это реализовать в практике, а, главное, даже если понять и применить, то это будет относиться только к голосообразованию, а ни как не к пению. Поневоле вспомнишь В.И. Ленина и его насмешки над «ноталами» и «секуриалами» Маха и Авенариуса в «Материализме и эмпириокритицизме»!

При разборе мужской технологии мы не будем затрагивать вопросы столь популярной ныне манеры пения, имитирующей женскую технологию: «мужское сопрано», «мужское меццо-сопрано», «контр-тенор». Закономерности полностью совпадают. Наличие такой манеры особенно ярко подтверждает неадекватность и запутанность регистровых определений (см. выше: п.3). Практически, любой вокалист-мужчина может более-менее успешно имитировать женский голос. Большинство скажут: «пою фальцетом». Некоторые добавят: «пою опёртым фальцетом» или «микстом». «Мудрецы» от теории и истории вокала скажут: «у женщин нет фальцета, а есть медиум, он же микст и головной». И так далее.

Исходим из того, что независимо от типа голоса мужчина поёт всегда в грудном режиме работы гортани, используя фальцетный режим редко как характерную краску или для имитации женского голоса. О первом басовом переходе уже говорилось. Он тоже связан с прикрытием, поскольку физиологический компонент прикрытия в академическом пении работает практически постоянно. Меняется только мера его действия. Так как первый басовый переход связан с активизацией общей энергетики и активизацией фонационного выдоха, то можно считать, что физиологический компонент прикрытия включается именно в этой зоне, особенно у баса и баритона.

Полностью прикрытие осуществляется в первой октаве. Традиционно у баса это зона «до1» – «ре1» и выше, у баритона это зона «ре1» – «ми1» и выше, у тенора это зона «фа1» – «соль1» и выше. Есть весьма обоснованная точка зрения, что прикрытие надо включать примерно на тон ниже указанных зон, т.к. это способствует ровности тембра. Есть точка зрения, что голос должен быть прикрыт на всём диапазоне. Безусловно, это даёт идеально ровный тембр и субъективное ощущение отсутствия переходных участков, но несколько обедняет красочную палитру вокалиста. Такая технология больше подходит лирическим тенорам и тенорам «спинто», у которых музыка и персонажи не требуют характерных красок и широкого мощного тона.

В ряде школ и ответвлений традиции есть термин «*натуральный тон*» (или «звук» или «голос») он же – «открытый». Это антиномия «микстованному» или «прикрытому» тону. В данном случае применения термина надо подразумевать профессиональный эстетически полноценный певческий тон с сохранением функционального равновесия и управляемости. В аспекте упомянутых физиологического и фонетического компонентов прикрытия это значит, что до определённых тонов певец не включает фонетический компонент, а поёт на так называемых «чистых гласных» (фонетический термин, как антиномия «редуцированным гласным»: вспомним немецкий «умляут» или русские безударные гласные). В результате получается мощный яркий тон, пригодный для выражения соответствующих эмоциональных самочувствий как радости, так и трагедии.

Термин «*натуральный*» (природный естественный) ни в каком случае не подразумевает пение речевым тоном или в народной манере. Термин «открытый тон (звук, голос)» может вызвать путаницу с аналогичным фонетическим термином «открытый гласный» (в антиномии с «гласным в закрытой форме»), поэтому его использование нежелательно. Путаница может возникнуть при традиционных рекомендациях «открытый рот» или «открытое горло (глотка)». Певец может петь с широко открытым ртом, с ощущением открытого горла (глотки), петь гласный открытой формы, но при этом петь «прикрытым тоном». Встречаются и такие рекомендации для исполнения тонов верхнего участка диапазона: «петь открытым звуком в прикрытой позиции» или «открывать звук на базе прикрытия». В мемуарах крупных вокалистов итальянской традиции (например, Т. Руффо) используется этот термин «*натуральный тон*». Его и будем придерживаться.

Итак, в традиции при упоминании о «*натуральном тоне*» речь идёт о полноценном академическом оперном певческом тоне, которым исполняется нижняя и центральная части диапазона до возможных безболезненных пределов его использования. Обычно пределы эти располагаются в зоне «*до****1***» – «*ре****1***» у басов, «*ре****1***» – «*ми****1***» у баритонов, «*фа****1***» – «*соль1*» у теноров. Разные национальные варианты традиции, разная насыщенность голосов предписывают разные границы использования «натурального тона». Эти вопросы решаются индивидуально и границы использования «натурального» и «прикрытого» звучания могут меняться у одного и того же певца в зависимости от возраста и исполняемого произведения. Особенно ярко это проявляется у так называемых «промежуточных голосов», например «бас-баритон». Такой певец, исполняя баритональную партию, может петь «натурально» «*ми-бемоль****1***» и «*ми****1***», а исполняя басовую – «прикрывать» уже «*до****1***». Очень важно соотношение «натурального» и «прикрытого» звучания в динамической палитре вокалиста. Часто для достижения особо мощного звучания певец идёт на «натуральный» тон, используя его как особую краску крайне редко выше установленных пределов. Так, бас может «открыть» «*ми-бемоль****1***», а баритон даже «*фа****1***». Наоборот, достижение в тембровом отношении полнозвучного пиано, меццо-воче достижимо только в технологии «прикрытия» и басы и баритоны поют в малой октаве в технологии верхних тонов. Получается пиано.

История вокального искусства имеет много примеров, когда выдающиеся, ярко одарённые от природы певцы раньше времени сходили со сцены из-за злоупотребления ярким «натуральным» тоном выше и больше допустимого, например, Дж. Ди Стефано [Дм.]. Тем не менее, в дидактических целях целесообразно под наблюдением преподавателя на упражнениях постепенно доводить «натуральное» звучание до допустимых границ: тенор – «*соль1*», баритон – «*ми1*», бас – «*ре****1***». Именно такая работа способствует устранению *неравномерности развития голосового аппарата и голосовой функции* (см. методическую разработку).