

ВМЕСТО ВСТУПЛЕНИЯ

Главная мысль этой книги состоит в том, что пение далеко не безразлично к исполняемой музыке. Да и сам певец несколько не подобен инструменту, который долго находится в неизменном состоянии. Напротив, певец — прежде всего живой человек, который меняется со временем, особенно же быстро — в процессе обучения. Заметим, что любое обучение предполагает наличие школы. Различные методики преподавания пения в Европе связаны большей частью с развитием музыкальных стилей — от средневековой до современной музыки. История музыкального искусства указывает на то, что особенности музыкального письма определяются не только временем, в котором живет композитор, но и его творческой личностью. Если мы говорим о вокальной музыке, то реальную жизнь этой музыке дает человеческий голос. Различные композиторские стили, возникшие по ходу развития искусства, обнаруживают различные подходы к вокальному материалу, то есть, собственно, к звучанию голоса. Вслед за изменениями музыкальной стилистики менялось и пение, менялись и методики обучения искусству вокала, отношение к вокальной школе. Можно сказать, что в основе каждого искусства лежит некая «убежденность» и непосредственно связанная с этим креативным началом «техника». Если «убежденность» возникает в результате размышления и опыта, то технические возможности развиваются через способность синтезировать и изменять ранее достигнутые приемы реализации, воплощения. Применительно к вокальному искусству «убежденность» формируется наличием физической энергии, которая (увы!) покидает нас с годами, оставляя наедине с огорчениями и разочарованиями. Только вокальная техника помогает предохранять голос от преждевременного упадка. Поэтому современная система обучения, ставящая своей целью укоренить правильные вокальные навыки и придать пению ученика психологически оправданную выразительность, во многом отличается от той, которая в основном была нацелена на совершенствование голосовой подвижности, столь необходимой, например, для исполнения барочной музыки.

Преподавание пения по-настоящему начинает выполнять свою роль, когда удастся сформировать у певца навык владения тембром в равномерной звуковой «прозрачности», однородности в двухоктавном диапазоне, охватывающем все регистры человеческого голоса. Новые взгляды на предмет вокального искусства при определенных условиях звукоизвлечения не дают превращать верхний регистр в фальцет, оберегают от манеры «бесполого» звучания. В этой книге затронуты основные проблемы, с которыми столкнулась старая вокальная педагогика и которые пытается разрешить новый взгляд на предмет обучения пению. Во-первых, ощущение вокального вдоха опустилось в поясничную часть. Это означает, что воображаемые вокальные ощущения указывают на возможность соединения головного тона с грудным не только в центральном

регистре, как это было ранее, но и в верхнем отрезке диапазона, что придает звучанию голоса силу. Возникла необходимость отображать в пении психологические состояния новых оперных персонажей. Эта страстность и соответствующая эмиссия звука достигались новыми взглядами на цели исполнительства. Именно «философия» глубокого вдоха создала психологические условия для использования в верхнем голосовом регистре ранее не применявшихся здесь грудных тонов. Это породило и новые идеи о резонаторных ощущениях, которые трактовались различными педагогами по-разному. Ясно было одно: техника такого нового по вокальным ощущениям звукообразования потребовала и новых элементов в обучении пению. Что же осталось от старых принципов обучения? Даже старая школа придавала большое значение процессу освоения вокального дыхания, правда, оно было другим, без дополнительных усилий глубокого вдоха. Вдох в старой вокальной школе соответствовал возможности развивать вокальную технику, которая не требовала силы звука, а была основана на легком звукоизвлечении, которое давало голосу максимальную подвижность и ощущение легкости гортани. Для правильной атаки звука предлагалось, взяв дыхание, *задержать* его и только после этого задержания атаковать звук. Система эта, во всяком случае, эффективна всегда. Но она требует пристального внимания педагога к правильности ее практического осуществления. Голосовые *регистры* также нашли свое окончательное подтверждение в современной теории *трехрегистровости* женского голоса и *двухрегистровости* мужского голоса. В вокальном звукообразовании остались также условия применения *зевка*. Так называется искусственно создаваемый объем в ротовой полости, необходимый для успешной реверберации звука, образуемого связками и дыханием. В старой школе условия образования зевка описаны весьма просто: «Встаньте прямо, вдохните воздух с ощущением запаха розы; почувствовав внутри гортани легкий холодок, атакуйте звук». Конечно, скрупулезное представление всего этого процесса весьма условно, но мы видим, что психологическое воздействие на воображение и ранее играло немаловажную роль в процессе обучения пению.

Сегодня для достижения этой позиции вполне достаточно весьма простых слов. Надо представить, что у вас во рту находится воображаемое яблоко, которое занимает место, тем самым (психологически) высвобождается или «отвоевывается» столь необходимое для реверберации «резонаторное пространство». Такой же психологический экзерсис применяется и для ощущения *абдоминального дыхания* (абдоминальными называются мышцы брюшной полости). Как же тренировать низкое абдоминальное положение вокального вдоха? Недаром такой тип дыхания называется искусственным. Каммилло Эверарди, профессор Санкт-Петербургской консерватории, для достижения правильного вдоха предлагал следующий тренаж. Он рекомендовал, лежа в горизонтальном положении, без подушки под головой, сделать медленный вдох. При таком положении тела нужно почувствовать, как воздух «забирает» пространство в брюшной полости. Далее, несколько сомкнув связки, сквозь голосовую щель медленно и ровно пропускается воздух до того, как он полностью иссякнет. Повторяя такое упражнение в течение 5 минут каждый день, можно в воображении достичь нового состояния вокального вдоха. Я предлагал несколько похожий способ осуществления этого метода в своей книге «Механика пения». Встаньте прямо, выпустите воздух. Наклонитесь, вдохните, вы почувствуете, как набранный воздух как бы занял пространство в районе брюшной полости. Выпрямитесь, подставьте палец ко рту, сомкнув плотно губы. Выпускайте плотной струей набранный воздух до

полного его исчезновения. Повторяйте раз десять каждый день. Когда условия брюшного пресса зафиксированы вашим воображением, можно не наклоняться, а проделывать весь тренаж в положении стоя. Это не простое упражнение, и уже на третьем вдохе вы почувствуете спазматическое давление струи воздуха на палец от равномерного напряжения диафрагмы. Но, привыкнув, вы будете ощущать ровное движение воздушной струи, что даст вам шанс владеть дыханием плавно и продолжительно.

Рис. 1. Левая сторона головы, шеи и груди:

A — гортань; *B* — глотка; *C* — пищеводный канал; *D* — полость рта; *E* — носовая полость; *F* — дыхательное горло; *G* — бронхи, ветви дыхательного горла; *H* — легкие; *I* — грудобрюшная преграда; *1* — голосовые связки; *2* — надгортанный хрящ; *3* — губы; *4* — зубочелюстная дуга; *5* — язык; *6* — нёбо; *7* — мягкое нёбо; *8* — язычок; *9* — миндалевидные железы.

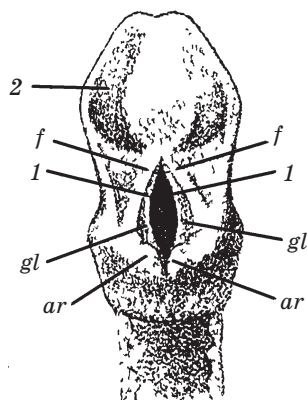
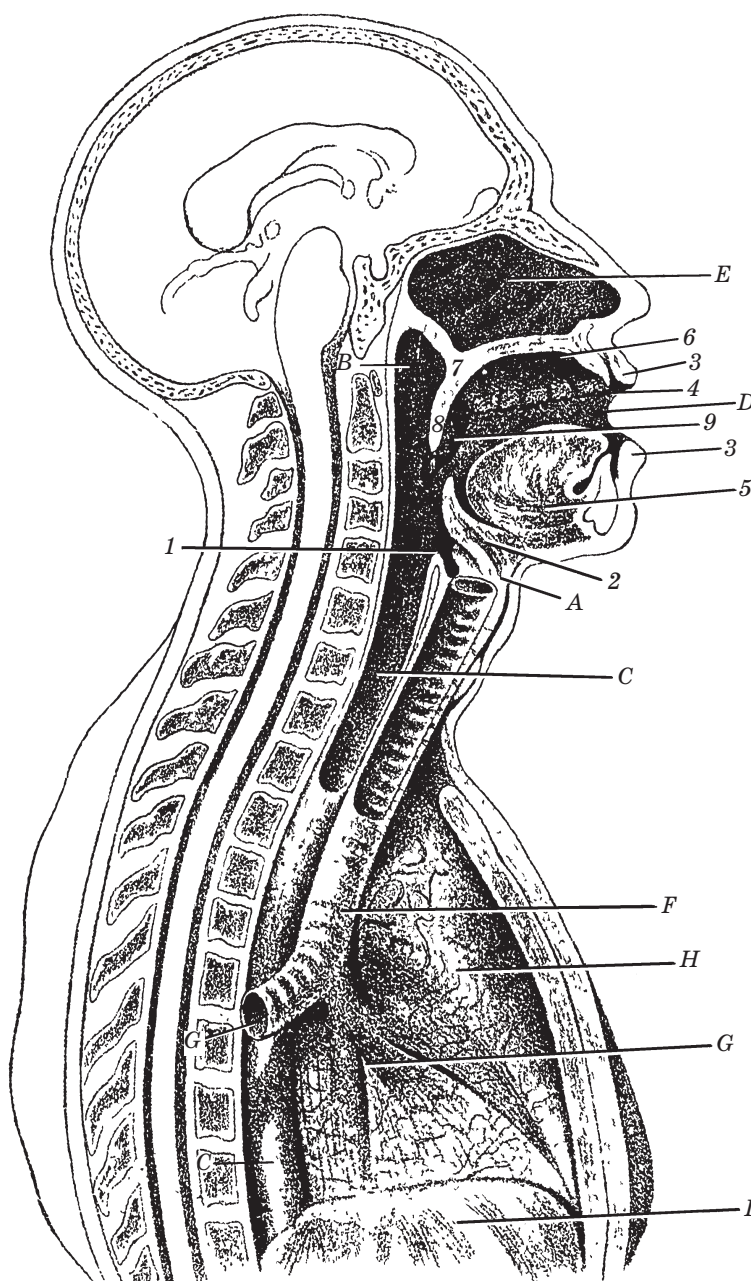


Рис. 2. Гортань (вид сверху):

gl — голосовая щель; *ar* — щитовидный хрящ у голосовых связок; *f* — ложные голосовые связки; *1* — голосовые связки; *2* — надгортанный хрящ.



АТАКА ЗВУКА

Для правильного представления об атаке звука (что является чрезвычайно важным моментом в звукообразовании) вначале надо пользоваться только глубоким дыханием, лишь после того, как длительность выдыхаемого воздуха достигнет 70–80 секунд, можно обойтись без усилия и без контроля глубокого вдоха. Упражнение надо проводить до тех пор, пока ученик не будет естественно завершать звук в динамике *pianissimo*. Если аталируемый звук начнет быть дрожащим, неустойчивым, то надо волевым усилием (воображением) его выровнять. Здесь может помочь некоторая звуковая «прямолинейность» в виде стоны, чтобы активно собирать давление воздуха под связками и тем самым уплотнит звук. Мрачность или бесцветность аталируемого звука убирается представлением несколько расширенного положения гортани и ясным произношением гласного звука «а». Здесь может помочь также представление о полноте звука в ротовой полости. Перед каждой новой атакой звука педагог должен напоминать обучающемуся брать *глубокое дыхание* и делать маленькую паузу для фиксации правильного ощущения подсвязочного давления. Организм благодаря постоянному упражнению привыкает действовать инстинктивно, быстро и хорошо.

Вот простое упражнение на атаку в пределах выписанного диапазона, предназначенное для мужских и женских голосов. Для того чтобы учащийся мог ощутить, что его голос представляет простейшую сольную партию, каждый тон имеет модулирующее гармоническое сопровождение на фортепиано.

Lento

Canto

Piano

6

Musical score for measures 6-10. The vocal line (treble clef) consists of five measures, each containing a half note 'a' followed by a whole rest. The piano accompaniment (grand staff) features complex chords in the right hand and single notes in the left hand. The key signature changes from one flat to two flats between measures 7 and 8.

11

Musical score for measures 11-14. The vocal line (treble clef) consists of four measures, each containing a half note 'a' followed by a whole rest. The piano accompaniment (grand staff) continues with complex chords in the right hand and single notes in the left hand. The key signature remains two flats.

15

Musical score for measures 15-18. The vocal line (treble clef) consists of four measures, each containing a half note 'a' followed by a whole rest. The piano accompaniment (grand staff) continues with complex chords in the right hand and single notes in the left hand. The key signature remains two flats. The piece concludes with a double bar line and the text 'и т. д.' (and so on) in both the vocal and piano staves.

УДАР ГОЛОСОВОЙ ЩЕЛИ

Откройте рот так, чтобы нижняя челюсть опустилась вследствие собственной тяжести, немного отодвиньте углы рта назад (рот не должен принимать форму овальной «о»). Правильное раскрытие (рта) слегка прижимает губы к зубам, придает рту правильный размер и приятную форму. Держите язык расслабленным и неподвижным, не поднимая его ни у корня, ни у кончика. Когда вы таким образом приготовились и когда легкие полны воздуха, — не напрягая глотку и другие части тела, спокойно и с легкостью атакуйте звук очень точно маленьким, быстрым, коротким ударом голосовой щели на очень ясный гласный звук «а». Это «а» следует взять в самой глубине глотки (*au fond du gosier*), так чтобы не было никаких препятствий эмиссии звука. При этих условиях звук получится ярким и округленным. Следует подготовить артикуляцию голосовой щели, закрыв ее. Это мгновенно остановит (соберет) и уплотнит струю воздуха перед ее выходом. Затем надо открыть голосовую щель коротким энергичным движением, похожим на движение губ при артикуляции согласного звука «п». Здесь Гарсиа описывает артикуляцию, подготавливающую фонацию, при которой черпаловидные хрящи плотно сомкнуты, глоточные ткани жесткие, и имеет место лишь легкое увеличение давления под глоткой.

В своих «Советах певцам» (1894) Гарсиа еще раз пытается объяснить свою концепцию «удара голосовой щели» *coup de la glotte*. Он описывает это явление как «четкую артикуляцию голосовой щели, обеспечивающую точное и чистое начало звука»: «Удар голосовой щели в какой-то степени похож на кашель, но отличается от кашля тем, что требует только слабого движения губ и не толкает воздух. Цель — уже с самого начала звучания освободить голос от шума, производимого дыханием».

Чем сильнее и плотнее смыкаются связки, тем больше препятствие для струи воздуха, выходящего из легких, и тем меньше воздуха нужно, чтобы начали вибрировать голосовые связки. Одинаковое и непрерывное давление воздуха на вибрирующее тело вызывает равномерные вибрации и сохраняет ровный звук на всем его протяжении». Другими словами, качество атаки определяет качество последующей фонации голоса: «Для хорошего звучания голоса необходимо иметь хорошее ухо. Оно управляет голосом. Образ желаемого звука рождается в мозгу, а голосовые органы затем подстраиваются под эту модель. Сигнал передается по нервной системе от мозга в мышцы голосообразующего аппарата, который выполняет соответствующие действия. Голосообразующие органы реагируют на эту команду мгновенно». Разумеется, полемика такого рода есть попытка самоутверждения через голое отрицание всех достижений, которые имела история преподавания пения в мире.

Пожалуй, будет уместным здесь коснуться современных представлений об атаке звука. Принято считать, что атака звука может осуществляться тремя способами. Первый — «мягкая атака». Голосовая щель перед фонацией (звучанием) открыта, и на нее не оказывается никакого воздействия (или есть только частичное воздействие). Фонация начинается с короткого выдоха, который иногда на слух воспринимается как звук «х».

Затем связки сближаются, чтобы произвести певческий звук. *Второй* — «твердая (жесткая) атака». Перед фонацией этот вид атаки требует сильного воздействия на вокальный аппарат, с медиальным сжатием гортани и сильным сжатием самих связок. Голосовая щель не пропускает воздуха, и образуется подсвязочное давление воздушной струи. В момент фонации голосовая щель внезапно и резко раскрывается, и воздух устремляется в нее, начинается фонация. *Третий* способ — «мгновенная (одновременная) атака». Эта атака требует полной, идеальной одновременности начала работы дыхательных мышц и начала работы мышц гортани.

Поскольку атака звука в процессе пения происходит множество раз, оценка ее как одного из факторов, влияющих на функциональное состояние голоса, оказалась весьма существенной.

ГОЛОСОВЫЕ РЕГИСТРЫ

Наличие в человеческом голосе нескольких способов образования звука отмечено с древнейших времен. В самом этом факте нет никаких тайн. Наличие у одного человека «нескольких голосов» становится предметом обсуждений с того момента, когда музыкальное искусство подошло к проблеме вокального озвучивания нотных текстов (мелодий) с использованием верхней части звукового диапазона. Тут-то и выяснилось, что петь мелодии, диапазон которых превышает октаву на несколько тонов, невозможно, если не прибегать к разным способам голосообразования. Собственно, тогда-то и возникла образная аналогия между человеческим голосом и органом, применительно к которому используется термин *регистр* (от *лат. registrum* — перечень), обозначающий группу труб различной настройки, но одинакового тембра. Наверное, желание использовать в вокальном исполнении разные регистры и явилось тем «озарением», которое открыло дорогу для дальнейшего развития музыкального искусства. Практика двинулась вперед, а как на это отреагировали теория, методика и эстетика?

Преподаватели пения на протяжении более чем трех столетий обращались к вопросу о регистрах.

Самый больной вопрос в практике пения и методике обучения пению — это необходимость «инструментализации» голоса, устранение неровности звучания при переходах от одного регистра к другому. Педагоги старой итальянской школы предлагали «объединять» или «выравнивать» регистры, чтобы избежать изменения в качестве голоса при переходе из одного регистра в другой, но они не давали советов, как это осуществлять на практике. Многие певцы получали упреки со стороны критиков за отсутствие достаточной, по их мнению, выровненности, сглаженности регистров.

В тесной связи с теорией регистров находятся те приемы пения, которые позволяют преодолевать регистровую разобщенность полного диапазона голоса, в среднем составляющего около двух октав.

ВООБРАЖЕНИЕ РЕЗОНАНСА

Голос, не имеющий достаточной силы, не может претендовать на внимание публики. В обычном понимании «резонанс» означает «вторичное звучание», «ответное звучание», то есть звучание, возникающее как звуковая реакция на какой-то независимый источник звука. Не будем касаться многочисленных переносных значений слова «резонанс», но что такое «резонанс» применительно к технике пения? Этот термин давно используется традиционной вокальной педагогикой, которая до сих пор стояла и стоит на применении условной терминологии. Одним из таких распространенных условных терминов и является «ощущение резонанса», которое, по мнению педагогов традиционного направления, необходимо приобрести ученику для достижения хорошего качества певческого звука. Физиологический смысл «ощущения резонанса» должен сводиться к ощущению места вибрации озвученной струи воздуха, проходящей через певческий аппарат. Десятилетиями нарабатывалась сложная терминология, которая должна была способствовать процессу обучения, однако она оказалась столь же условной, как и «ощущение резонанса». Например: «местоположение голоса», «фокусировка звука», «пение в маску» и т. д. Может быть, некоторую конкретизацию этой терминологии дает попытка более четко установить те места в певческом аппарате, куда следует «направлять голос»? Места эти следующие: «на носовую перегородку», «в носоглотку», «в синусы скул», «за зубы», «в твердое нёбо» и т. п. Трудно сказать, насколько это делает менее условной всю эту многообразную систему применяемых понятий, поскольку все равно и здесь требуется расшифровка, анатомические и физиологические уточнения условных терминов. Вся эта многообразная терминология затрагивает не только техническую сторону процесса пения — так или иначе, косвенно или напрямую — все это связано с окраской, *тембром* (от *фр.* — *timbre*) звука. Понятие *тембра голоса* в научных текстах возникло далеко не сразу, хотя в эстетических оценках и в живой певческой практике тембр, «окраска голоса» — вероятно, присутствовал всегда, ибо это качество голоса находится «на поверхности». Даже неискушенный в искусстве слушатель может для себя составить мнение о голосовом тембре: «приятный», «неприятный», «плохой», «хороший», «глухой», «звонкий» и т. п. Для того чтобы более подробно осветить эту проблему, остановимся на некоторых фундаментальных понятиях вокальной педагогики, которые латентно затрагивают и тембровые характеристики вокального звучания.

Скрытое обозначение тембровой характеристики певческого звука дает теория *регистров* человеческого голоса. Что это такое и когда возникли достаточно устойчивые представления о регистрах? Издавна было известно, что доступный человеческому голосу диапазон музыкальных тонов не един по звукообразованию. Голосовой аппарат мужчины, например, может издавать басовитые звуки, и он же может «пищать» наподобие женского или детского голоса. Эти характерные приемы голосообразования также издавна получили название «грудной» и «головной» голос. Точнее следовало бы сказать «грудной» и «головной» *тембр* (окраска) голоса, поскольку голос есть функция,

общая для организма в целом. Небезынтересно, что из всех возможных в этом характерных случаях пар понятий выбраны именно те, которые указывают на части организма. В техническом смысле пара «низкий — высокий» или «толстый — тонкий» ничем не хуже. Между этими двумя способами звучания есть ярко выраженная граница, которая в вокальной педагогике была обозначена как «разрыв», «брешь» (от *um. rottura*), а сами однородные по звучанию отрезки диапазона получили название «регистр» (от *lat. registrum* — перечень). Слово «регистр» перешло в вокальное искусство из практики органного строительства и исполнительства. Многовековое развитие музыки и композиторского письма, использование в нотных текстах все более широких мелодических диапазонов натолкнуло вокальных педагогов и практиков пения на мысль использовать максимально доступную человеческому голосу высотную шкалу звуков. Для этого нужно было научиться преодолевать «разрыв» между регистрами, которых, кстати, в женских голосах оказалось более двух («грудной», «медиум», «головной»). Педагоги старой итальянской школы пения предлагали «выравнивать» звучания регистров, то есть достигать искусственным путем некоего единства звучания, объединяющего весь голосовой диапазон. Упражнения и соответствующие методики, используемые для «выравнивания» регистров, породили понятие «школы» в узком смысле. Это и на самом деле есть «школа», с помощью которой велось многолетнее обучение и которая в конечном итоге давала миру обученного певца. Из этого следует, что уже несколько столетий теория вокального искусства включает в себя четко осознанное понятие регистровой структуры человеческих голосов, которое привело к созданию соответствующих педагогических методик.

С конца XVI века начали появляться работы, посвященные искусству пения в целом. В них давались советы петь чисто, хорошо артикулировать, со вкусом и изяществом исполнять мелодические украшения — орнаменты, выдерживать ритм и т. д., но практически ничего не говорилось об окраске певческого звука. В этих трудах также обращалось внимание на необходимую ровность звука, красоту и плавность звуковедения. Однако эти моменты никак не соотносились с тембром, «окраской» голосов. Великий вокальный педагог Мануэль Винсенте Пополо Гарсиа (1805–1906) подошел к проблемам вокальной педагогики совершенно с другой стороны. Гарсиа и его последователи считали, что вокальный голос есть следствие согласованной работы дыхания, голосовых связок и артикуляционного аппарата, через который проходит озвученная связками струя воздуха. Такая «безрезонансная» концепция послужила исходным тезисом для построения всеобъемлющей теории вокального процесса и для разработки соответствующих практических методик. В конце своей долгой жизни Мануэль Гарсиа все-таки пришел к выводу, что поток воздуха, разбиваясь о твердое небо, создает определенный вид звука, который отличается от звука, образованного с участием мягкого неба. В изданных в 1894 году «Советах певцу» Гарсиа писал по поводу способа взятия вокального дыхания при поднятой груди и опущенной диафрагме: «Этот двойной прием, на котором я настаиваю, увеличивает емкость легких сначала вниз, затем в стороны и позволяет им раскрыться до предела и принять столько воздуха, сколько они могут вместить. Советовать исключительно абдоминальное дыхание (дыхание с помощью мышц живота) было бы равносильно желанию свести на нет половину наиболее необходимой для певца силы — дыхания». Гарсиа описал полный вдох (от *um. respiro*), и полувдох (от *um. mezzo-respiro*). Он предостерегал певцов от излишнего набора («перебора») дыхания, так как оно в этом случае слишком быстро расходуется. По

его мнению, во время пения должно сохраняться постоянно регулируемое давление диафрагмы, которое в то же время выталкивает ее для создания звука. Таким образом, устанавливается равновесие между этими двумя действующими силами, которое называется *lotta vocale*. От эффективности этой «борьбы» как раз зависит эмиссия голоса.

Ламперти говорил по этому поводу, что на всем протяжении звук должен быть менее сильным, чем дыхание, а вся энергия вокальной голосовой эмиссии должна использоваться при пении *forte*; также и при пении *piano* напряжение мышц живота не должно уменьшаться, чтобы «окрашивать и оживлять голос». О чем здесь идет речь? В этой своеобразной формулировке Ламперти, вероятно, содержится понятие о постоянной «опоре» (от *um. appoggio*) певческого звука на дыхание.

Франческо Ламперти, отмечая иллюзорность понятия резонаторного фактора, писал: «Строго говоря, нет таких вещей, как “носовой голос”, “головной голос”, “грудной голос” и т. д. И хотя мы часто о них говорим, термины эти неправильные. Голос образуется в гортани, а дыхание, идущее в различные полости, вызывает различные ощущения».

Как видим, мнения разных вокальных педагогов расходятся относительно понятий резонанса, применяемых к пению. Самыми продуктивными в методическом отношении оказались теории, рассматривающие вокальное дыхание и координацию мышц гортани. Думается, теория резонанса и основанный на ней метод не заслуживают той полемики, которую он вызвал, ибо основа его никак не соотносится с понятием незыблемого физического закона, это субъективное ощущение, и только. Результативная методика преподавания такого сложного искусства, как пение, не может целиком базироваться на субъективных ощущениях. Критерием правильности методики может служить только правильный, а значит, и «красивый», хорошо управляемый вокальный звук. Этот звук, естественно, сопровождается какими-то ощущениями, вот они-то и есть необходимые вокальные ощущения, которые всегда будут помогать настраивать и — во всех отношениях — эффективно эксплуатировать голос для исполнения музыки. Воображение певца, как и всякого вообще человека, вполне индивидуально. Для того чтобы оно приносило плоды в сфере исполнительского искусства, оно должно правильно соотноситься с реальностью, я имею в виду голос, его возможности, звуковое наполнение, силу, — если воображение хорошо направлено, в противном случае оно может и навредить, увести с правильного пути.

Безусловно, к сфере воображения относятся те ощущения, на которых базируется сложное понятие «объема», или «носкости», голоса. Примитивный взгляд на эти проблемы приводит к тому, что в процессе исполнения певец ориентируется только на акустические эффекты зала, в котором он выступает. Разумеется, акустика может быть разной: благодарной, «легкой» для пения и, наоборот, «тяжелой». Есть залы, которые, несмотря на «гулкость», не дают голосу распространяться, что приводит певца к ложному ощущению хорошего звучания его голоса. На самом деле для публики голос в такой акустике «не звучит». Что можно противопоставить всем этим реальным затруднениям? Только способность ощущать свой голос внутри певческого аппарата. Не забудем, что всякое музицирование и пение — в особенности — есть многосоставный психологический процесс. Его комфортность есть залог успеха. Задача певца и его педагога состоит в том, чтобы выработать ощущения полноценного певческого процесса и контроля над всеми его элементами: правильный вдох, атака звука, соответствующая работа дыхания, необходимое положение гортани, «зевок», настройка артикуляционного аппарата, наконец, красота

вокального звучания (*chiaroscuro*). Не слыша своего голоса со стороны, певец должен уметь «слышать» его внутренне, через эти ощущения. Над психологией настройки этих навыков вокальная педагогика бьется уже несколько столетий. Можно назвать эти ощущения «ощущениями резонанса» или как-то иначе, главное, что это есть обобщенный образ правильной вокальной техники, укорененный в психике. Педагог вокала и должен заставить (или настроить) своего ученика сделать его вокальную технику высокопрофессиональной, устойчивой, пригодной для демонстрации искусства в любых акустических условиях.

MESSA DI VOCE

В начале XVII века во Флоренции возникла школа пения, созданная Джулио Каччини, который обучил несколько десятков талантливых певцов. В ее основе лежало предпочтение грудного пения. Техническая ориентация Джулио Каччини направлялась в сторону развития подвижности, колоратуры. «Флорентийская школа» получила признание также в других районах Италии, в частности Рима. Однако развитие исполнительских критериев вскоре поставило под вопрос эстетику вокализации, утвердившуюся в искусстве флорентийцев. Известный поклонник вокального искусства того времени Пьетро делла Валле (*Pietro della Valle*) уже в 1640 году высказывался о певцах «флорентийской школы» весьма критически. Он писал: «Все эти певцы, кроме хорошо поставленных голосов и умения исполнять трели и пассажи, не владели *piano* или *forte*, не делали *crescendo* или *diminuendo*». Это был серьезный эстетический упрек. Ответ на него дали итальянские вокальные педагоги XVIII и последующих столетий. Возникла идея целенаправленной тренировки голоса для развития динамической гибкости, то есть для овладения динамическими оттенками, а также и переходами между ними. Система упражнений, способствовавшая развитию этих навыков, получила красивое название *messa di voce*, то есть «служба голоса». Все значительные педагоги XIX столетия уделяли этому тренажу огромное внимание, ибо оно прививало певцу стремление к выразительности исполнения.

Для овладения приемами *messa di voce* существует определенная последовательность действий. Звук должен начинаться в «головном» тоне с жесткого смыкания голосовой щели при опущенной гортани, что притемняет тембр. Усиление звука требует «толчка» голосовой щели (от. *фр.* coup de la glotte), характерного для грудного голоса. Поднятие гортани придает звучанию яркость, «блеск». Мощность звучания достигается, вероятно, усилением давления воздушной струи. При последующем ослаблении звука (*diminuendo*) плотность смыкания голосовой щели уменьшается, и гортань поднимается. Иначе говоря, выполнение рекомендации Гарсиа по овладению приемами *messa di voce* требует четко контролируемой координации работы голосовой щели, давления воздуха, положения гортани по вертикали и напряжения мышц глотки. Совершенно ясно, что Гарсиа имел в виду также и модуляцию голосового тембра, поскольку для упражнения привлекалось использование разных регистров.

Франческо Ламперти очень кратко описал прием *messa di voce*. Он, как и Гарсиа, считал, что этот прием предназначен для продвинутых учеников: «Последним и самым важным и трудным методом является *messa di voce*, к нему нужно приступать только тогда, когда ученик хорошо владеет вокализацией. И этот метод состоит в том, что нота в динамике *pianissimo* усиливается до максимальной громкости, а затем постепенно ослабляется до изначальной динамики голоса, причем с сохранением одинакового качества звука». Тихий звук, по мнению Ламперти, должен иметь ту же глубину, тот же характер, то же качество звука. Он считал, что если при эмиссии небольшого количества голоса уменьшить напряжение диафрагмы, *piano* потеряет свою «жизнь», будет иметь меньше красок.

Поэтому, как он утверждал, не следует ослаблять мышцы брюшного пресса. Самым основным в пении Франческо Ламперти считал контролирование дыхания. Он уделял большое внимание давлению воздуха под голосовой щелью (компрессии). Компрессия способствовала исполнению певцами вокально «тяжеловесных» партитур Майербера, Верди и Вагнера. Здесь оркестр и сама музыка требовали более мощных голосов и соответствующей техники пения. Именно это объясняет внимание Франческо Ламперти к удержанию дыхания в тонусе и сильному сопротивлению мышц голосовой щели. К этим взаимодействиям следует добавить и внимание Франческо Ламперти к резонансному фактору.

CHIAROSCURO (МЕШАЙТЕ КРАСКИ)

Как уже упоминалось выше, знаменитый певец-кастрат и вокальный педагог Джамбаттиста Манчини опубликовал в 1776 году книгу «Мысли и рассуждения об искусстве пения», в которой попытался дать практическое истолкование некоторых эстетических категорий, которые к этому времени уже утвердились в обсуждениях пения. Видимо, книга представляла значительный читательский интерес, поскольку несколько раз издавалась и была переведена полностью и частично на французский и немецкий языки. Манчини предлагал петь упражнения, применяя различные голосовые тембры. По его мнению, универсальной тембровой окраской обладает голос *chiaroscuro* («светлый-темный»). Несмотря на всю противоречивость термина, он существовал в практике еще до Манчини и дожил в ряде вокальных школ до XX века. В принципе, можно сказать, что *chiaroscuro* есть образная обобщенная характеристика голоса и вокального искусства в целом, как искусства оперного пения.

Но этот «светлый» элемент — только часть *chiaroscuro*. Голос должен иметь также округлость и глубину, что обусловлено «темным» тембром. Это «темное» свойство создается резонаторной трубой (начинающейся от голосовой щели и располагающейся во рту и носу). Джованни Баттиста Ламперти считал: «*Chiaroscuro* — это качество голоса, который имеет необыкновенную динамику. Его можно сравнить с контрастами серебристо-белого цвета и темно-красного на лепестках розы. Даже если между голосами певцов есть различие, все равно одно качество присуще всем — это светлый и темный тембр, то есть *chiaroscuro*». Конечно, образные красоты этой тирады остаются на совести автора, но важными остаются сравнение с необработанными (народными) голосами, а также указание на то, что красочное богатство оперного голоса есть результат огромной работы над тембром.

ВЗГЛЯД НА ПРЕДМЕТ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСА

Воздух — материальный носитель голоса. Сам звук голоса в воздушном потоке порождается большей или меньшей вибрацией краев голосовой щели. Эта вибрация и определяет высотные характеристики отдельных звуков, которые могут быть более или менее интенсивными, более или менее «широкими» (объемными). Это зависит от силы выталкиваемого из легких воздуха и от того, как сужается и расширяется полость глотки. Таков, скажем, грубый эскиз голосовой механики. Но в теоретическом плане этот эскиз не дает никаких объяснений по поводу тех реальных качеств звука, которые можно назвать «оттенками» голоса. Каждый звук и каждый регистр голоса могут приобретать различные черты. Можно их сравнить с листьями одного и того же дерева, очень похожими друг на друга, но невозможно меж ними найти два абсолютно одинаковых. Различные оттенки звуку, выходящему из гортани, придает глотка и надставная труба. Метафорически голосовые оттенки есть звуковая палитра певца, который должен, как художник, владеть ею безукоризненно во имя того, чтобы уметь создавать в своем пении многообразную гамму чувств. Голос может иметь бесконечное число звуковых оттенков — от блестящих, ярких, до темных, глуховатых — в зависимости от исполнительского мастерства певца. Конечно, в реальности многообразие и степень оттенков зависит и от различного строения голосовых органов, и от их сиюминутного состояния. Все эти факторы влияют на направление и мощность звука, преобразуемого в голосовой трубе.

Для начинающего певца главное — понять, как должен действовать механизм голосового аппарата, как это осуществляется. Только сознательно и свободно владеющий ресурсами своего голоса певец будет застрахован от капризов различной акустики и в полной мере станет хозяином своего вокального «инструмента». Одним словом — нужно выработать внутреннее ощущение певческого процесса, что достигается при обучении правильной педагогической корректировкой. Первым, кто заговорил об этом, был Гарсиа, проявивший полную осведомленность в этом вопросе. Любая методика пения, даже составленная со всей тщательностью и старанием, не сможет достичь эстетической и технической целей, если к данным ученика не приложить знание и опыт учителя, хорошо ориентирующегося в предмете постановки голоса. С другой стороны? учителю вряд ли удастся добиться от ученика полного развития его художественных способностей, если в обучение не будут включены необходимые в каждом конкретном случае упражнения (для обработки голоса) и художественные произведения, дающие правильное развитие данного индивида. Восприимчивость и вокальные возможности учеников сильно разнятся, одному нужно показывать тот или иной прием, а другому достаточно объяснения. При этом педагог должен уметь убедительно показать голосом тот или иной вариант интерпретации произведения (или его фрагмента) и к какому звучанию надо стремиться. Поэтому надо постараться, чтобы ни один вопрос ученика не оставался без ответа или разъяснения.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru