

Скачано с портала Азбука певческая <https://azbyka.ru/kliros/>

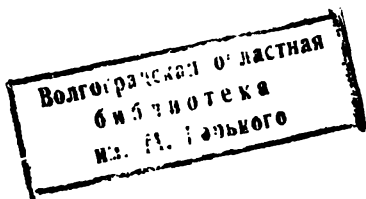
Об этой книге

Известный певец народный артист СССР А. П. Иванов делится с участниками самодеятельных коллективов богатым опытом многолетней работы в театре, рассказывает об основах вокального искусства. Автор дает практические советы по методологии пения, постановке голоса и дикции, а также ряд упражнений, способствующих развитию музыкального слуха и вокальных данных певца.

Книга явится ценным пособием для участников и руководителей самодеятельных коллективов, а также для артистов оперных народных театров.

Она будет интересна и широкому кругу читателей.

Издательство просит присылать отзывы на книгу по адресу: Москва, Центр, ул. Кирова, 13, Профиздат.



И



В развитии культуры нашего социалистического общества огромную роль играют искусство и литература. Вот почему мы предъявляем к ним высокие требования с точки зрения идейности, коммунистической партийности, народности. Глубоко содержательное реалистическое искусство возвышает и окрыляет человека, обогащает его духовный мир, помогает формировать его мировоззрение и эстетический вкус.

Искусство социалистического реализма, открывающее широкий простор для многообразного художественного творчества, непримиримо к чуждым буржуазным влияниям, к формализму и крайнему его выражению — абстракционизму. В музыке высокий эстетический вкус не может уживаться с какими-либо уступками дикой, бессмысленной мелодии, получившей весьма меткое название какофонии.

Музыкальное искусство, как и всякое другое, призвано служить народу. Всеми своими корнями оно связано с жизнью широких трудящихся масс. Великий основоположник русской музыкальной классики М. И. Глинка очень точно сформулировал эту мысль: «Народ создает музыку, а мы (профессионалы) ее аранжируем».

Глубина содержания и идейная целеустремленность характерны для лучших образцов советской музыки, и в этом залог ее жизненности, ее дальнейшего расцвета.

Искусство пения как одна из разновидностей музыкального искусства имеет в нашей стране чрезвычайно широкое распространение. Особенно популярно хоровое пение, которое получает все большее развитие во всех братских республиках многонационального Советского Союза. Своеобразие национальных форм служит воплощению нового социалистического содержания. Сколько самородных талантов рождается в народной среде! Художники, певцы, музыканты...

Небывалого развития достигла за последние годы художественная самодеятельность. Испытываешь огромную радость, слушая выступления народных самодеятельных хоров в крупнейших залах столицы, на поистине грандиозных, ответственных концертах. Они вызывают горячее одобрение нашего щедрого, отзывчивого зрителя, заслуживают высокую оценку самых взыскательных профессионалов. Из многотысячной армии самодеятельных певцов выходят замечательные певцы-солисты, многие из них пополняют профессиональную сцену. Не случайно родились у нас и успешно работают оперные народные театры в различных городах страны. Эти театры осуществляют сложные постановки, требующие высокого уровня вокально-музыкальной подготовленности.

Перед самодеятельными певцами стоит большая и важная задача — повседневно повышать свое мастерство. Один талант без знаний не может иметь широких перспектив. Ведь наряду с правдивостью музыкальных образов, создание которых является конечной целью исполнителя, необходимо обладать еще и технической виртуозностью, чтобы добиваться правильного решения художественных задач. Сочетание правдивости образов с виртуозной техникой и составляет сущность всякого большого искусства.

Без помощи знающих, влюбленных в свое дело руководителей наша самодеятельность не могла бы так быстро развиваться. И здесь большую роль может сыграть активное участие профессиональных мастеров сцены в работе творческих коллективов. Такое участие является прямым долгом хормейстеров, певцов, дирижеров. Они могут дать начинающим певцам ценнейшие советы — не только практические, но и теоретические. Ведь искусство пения, как и всякий другой вид искусства, имеет не только живой опыт, но и свою теорию. Уже с середины XVI века мы знаем выдающихся теоретиков пения — Дж. Царлино, Л. Цаккони, Дж. Каччини, О. Дуранте, Дж. Манчини, П. Този и многих, многих других. Ближе к нашему времени в качестве теоретиков и практиков вокального искусства за рубежом пользуются известностью М. Гарсианоцц, М. Гарсиа-сын, Ф. Ламперти и Эрико Карузо.

Среди замечательных русских учителей пения, начиная с родоначальника русской музыкальной классики М. И. Глинки, следует назвать А. Е. Варламова, К. М. Мазурина, В. Л. Прянишникова, С. М. Сонки. В разви-

тии русского вокального искусства большую роль сыграли также обрусевшие иностранцы К. Эверарди, У. Мазетти и Е. Джиральдони. Наши советские теоретики пения — Л. Д. Работнов, И. И. Левидов, Ф. Ф. Заседателев, Д. Л. Аспелунд, В. А. Богадунов и другие — многое сделали для систематизации методов обучения вокальному искусству. С принципами их методической работы более подробно можно познакомиться в книге И. К. Назаренко «Искусство пения».

В данном очерке мы не собираемся повторять то, что уже изложено во многих обширных трудах названных авторов. Основная наша цель — поделиться с читателем опытом, накопленным за многие годы работы в качестве оперного певца.

Анализируя процесс звукообразования, мастера пения как русские, так и иностранные ставят перед исполнителем одни и те же цели: петь свободно, красиво, виртуозно, выразительно. Но пути у всех разные. Вернее, даже не пути, а терминология методов преподавания. Одни и те же понятия носят самые различные названия, и нередко из-за них разгорается творческая полемика. Ибо если в любой науке всякое понятие имеет наименование, признанное в международном масштабе, то в искусстве пения у каждой школы свой язык, и поэтому зачастую создается взаимное недопонимание. В Советском Союзе сейчас принимаются меры к унификации вокальной терминологии, наблюдается стремление привести методику преподавания пения к одному знаменателю. Материалы конференций по вокальному искусству служат тому доказательством¹.

Разногласия, существующие в определении процессов, происходящих при обучении пению, и побуждают нас здесь разобраться подробнее в тех или иных терминах и формулировках, дав им практические обоснования.

Путь к виртуозно-выразительному пению тернист; многие терпят неудачи и разочарования на первой же стадии приобщения к вокальному искусству. Только упорный и систематический труд, подкрепленный теоретическими знаниями, может дать хорошие плоды.

¹ Первая Всеоссийская конференция вокальных педагогов состоялась в 1925 году, первая Всесоюзная вокальная конференция — в 1937 вторая Всесоюзная вокальная конференция — в 1940 году. Материалы опубликованы Музгизом в 1941 году.

КТО МОЖЕТ СТАТЬ ПЕВЦОМ?



Пение — наиболее распространенный и самый доступный вид искусства для всех времен и народов. Поют и на обширных просторах полей, поют и в заводских клубах, и на пастбищах среди горных лугов, поют и в безбрежном море. Доступность искусства пения обусловлена тем, что певческий инструмент не надо «захватывать» — он всегда при себе.

Собственно говоря, поют все, но... всякого ли приятно слушать? Ведь мы нередко чувствуем, как во время пения некоторые наши знакомые сильно искажают мелодию, а от иного исполнителя хочется бежать подальше, чтобы только не слышать его. Певцами называют таких исполнителей, искусство которых хотя бы элементарно отвечает эстетическим запросам слушателей. Певцы бывают не только профессиональные, ими могут быть и любители. Но и те и другие должны обладать голосом и слухом. При этом имеется в виду не просто способность говорить или слышать. Пение — искусство музыкальное, поэтому у певцов должен быть музыкальный слух и музыкальный голос.

Основы музыкального певческого аппарата точно определяются физиологией и медициной. Мы не будем вдаваться здесь в подробное описание его структуры, остановимся лишь на некоторых элементарных особенностях, чтобы при анализе процесса звукообразования можно было оперировать теми или иными научными терминами, связанными с устройством голосового аппарата.

Певческий голос отличается от обычного, разговорно-приятной окраской звука, которая называется тембром.

Слово это получило название от греческого «тимпанс», что означает окраску и характер звука, по которому

различаются тоны одной и той же высоты. Если издать один и тот же звук различными инструментами или головами, то каждый из них мы различим именно по окраске. Тембровая окраска зависит от целого ряда физиологических особенностей голосового аппарата. К ним в первую очередь относится строение голосовых связок, образующих при пении голосовую щель. Связки могут быть длинными или короткими, толстыми или тонкими. Они, как струны музыкального инструмента, воспроизводят звуки различной высоты и тембра. Вторым важным фактором, от которого зависит тембр голоса, являются природные резонаторы — носоглотка, лобные пазухи, гайморовы полости, твердое небо, носовая перегородка; не меньшую роль играет строение грудной клетки и целого ряда других частей человеческого корпуса и головы. Кроме того, на природу тембра частично влияет мерцательный эпителий слизистой оболочки верхних дыхательных путей и так называемая форманта. Слово это происходит от латинского «форманс» — образующий. Форманта — призвук, почти неизменный по частоте, присутствующий во всех тонах данного голоса (инструмента) и придающий ему характерную окраску.

От совокупности перечисленных природных качеств зависят те или иные качества тембровой окраски голоса: яркий или тусклый звук, высокий или низкий, приятный или некрасивый оттенок звучания и т. д.

Кроме тембра, всякий музыкальный звук имеет еще три качественных признака: высота — определенное количество колебаний звуковой волны в секунду, громкость — интенсивность этих колебаний и продолжительность.

Основной тон музыкального звука окрашивается дополнительными, более высокими тонами, называемыми обертонами¹. Состав обертонов сложного звука меняется в зависимости от разных комбинаций. Отношение частоты колебаний обертонов, кратное частоте колебаний основного тона, называется гармоническим или просто гармоникой.

Для пояснения приведем пример. Если основной тон имеет 100 к/с (колебаний в секунду), а более высокие, входящие в состав сложного тона (обертоны), имеют соответственно 200, 300, 400 к/с и т. д., то есть число их

¹ Обер — верхний (нем.)

колебаний является кратным 100 (2, 3, 4), то эти дополнительные тоны и будут гармониками (первой, второй, третьей и т. д. по мере возрастания относительного числа).

Фактически тембр и определяется числом и интенсивностью составляющих гармоник, называемых спектральным составом колебаний. Первые, более низкие гармоники придают звуку сочный, полнозвучный тембр. Следующие гармоники, с более высокими номерами, делают тембр более резким, затем их частоты настолько увеличиваются в спектральном ряду, что выходят из зоны слышимости и не влияют на тембр.

Различная высота основного тона имеет и различные комбинации обертонов. На тембр более низких основных звуков влияют 20 и более гармоник, для средних звуков количество гармоник уменьшается до 8—10, а высокие звуки имеют всего две-три гармоники, и их тембровая окраска становится трудноразличимой. Свист, высокий звук пиколо (малая флейта) или крайние предельные верхние ноты колоратурного сопрано становятся сходными по тембру, и нужно очень хорошее музыкальное ухо, чтобы отличить их.

Как было указано выше, на тембр влияют также форманты.

Чтобы определить наличие форманты человеческого голоса, можно проделать следующий небольшой опыт: складывая язык и губы для произнесения *a*, *o*, *y*, но без голоса, слегка пощелкать пальцем по щеке. Для каждой из этих гласных мы услышим свой тон. Эти тоны и будут соответствовать одной из формант названных гласных.

В настоящее время установлено, что для каждой гласной имеются свои постоянные форманты данного голоса. Основной тон гласной может меняться как угодно в пределах всего диапазона, но характерная для того или иного голоса форманта остается почти неизменной. Величина форманты измеряется, как и основной тон, частотой колебаний звуковой волны в секунду.

Гласная *a* имеет форманту около 800 к/с.

Гласная *e* имеет две форманты — 400 и 3 000 к/с.

Гласная *и* имеет две форманты — 400 и 4 000 к/с.

Гласные *o* и *y* имеют почти одинаковую форманту — 400 к/с.

У отдельных голосов обнаружены еще более высокие форманты; они различны у разных певцов и придают зву-

чанию их голосов индивидуальную окраску, влияющую на данный тембр.

Так называемый мерцательный эпителий слизистой оболочки верхних дыхательных путей косвенно также влияет на тембровую окраску голоса. Это протоплазматические нитевидные реснички, расположенные на поверхности слизистой оболочки и находящиеся в постоянном мерцательном движении (отсюда и название эпителия). Мерцание ресничек вызывает движение жидкости, покрывающей эпителиальную ткань и тем самым предохраняет слизистую оболочку от различных пылинок, проникающих в верхние дыхательные пути вместе с вдыхаемым воздухом. Мерцание ресничек регулируется вегетативной (автономной) нервной системой.

При воспалительных заболеваниях верхних дыхательных путей (трахеит, ларингит, фарингит и др.) певцы обычно сразу ощущают тембровую «сухость» звучания голоса вместо привычной «сочности». Всякого рода прижигания и повреждения мерцательного эпителия также отражаются на тембре, поэтому певцы должны следить за состоянием слизистой оболочки, если хотят полностью сохранить природную окраску своего голоса.

Другим качеством певца является наличие музыкального слуха. Он не тождествен обычному слуху. Нередки случаи, когда человек имеет обостренный общий слух, дающий ему возможность слышать на большом расстоянии малейшие шорохи, и в то же время не в состоянии чисто спеть простую мелодию или даже правильно воспроизвести голосом одну ноту. Бывают и обратные случаи (реже), когда человек не обладает остротой звуковых ощущений или даже имеет дефект слуха, например слышит только одним ухом, но в то же время улавливает тончайшие оттенки музыкальных звуков.

Различие между общим и музыкальным слухом определяется физиологическим устройством человеческого организма. Разветвление слухового нерва во внутреннем ухе образует так называемый кортиев орган, в котором тончайшие нервные волокна играют роль струн различной настройки; они, как струны рояля, способны воспринимать звуковые ощущения различной высоты. Чем больше этих разветвлений, тем тоньше музыкальный слух. На схематическом рисунке показан в продольном разрезе орган слуха. В нем проходит по всей длине канал, раз-

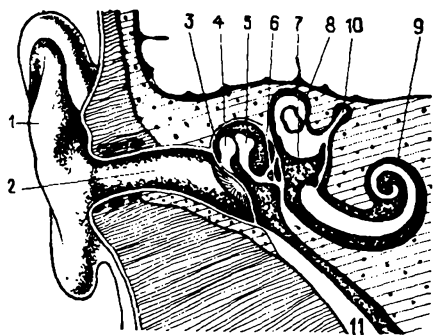


Схема 1. Разрез уха

1 — Ушная раковина; 2 — слуховой проход; 3 — барабанная перепонка; 4 — молоточек; 5 — наковальня, 6 — стремечко; 7 — полость внутреннего уха с лимфатической жидкостью; 8 — полукружные каналы; 9 — улитка; 10 — слуховой нерв; 11 — евстахиева трубка.

каналы и улитку), носящие общее название лабиринта. Лабиринт заполнен лимфатической жидкостью. Полукружные каналы иначе называются вестибулярным аппаратом и служат органом равновесия человеческого тела; в них находятся разветвления вегетативной нервной системы. Улитка является слуховым аппаратом. Спирально завитой костный канал (напоминающий по форме улитку) имеет по всей его длине спиральную пластинку, к которой прикреплены тончайшие волокна разветвлений кортиева органа.

Кортиев орган состоит из невроэпителиальных волосковых клеток. К волосковым клеткам подходят нервные волокна слухового нерва. По аналогии с роялем они получили наименование слуховых струн. Число струн достигает от 15 до 25 тысяч. Барабанная перепонка, прикрывающая вход в среднее ухо, воспринимая внешние звуковые колебания, передает через систему косточек (молоточек, наковальня, стремечко) эти колебания в улитку и через лимфатическую жидкость — на нервные волокна — на слуховые струны.

Функция кортиева органа заключается в трансформации энергии звуковых колебаний в процессе нервного воз-

деленный в средней части барабанной перепонкой, служащей как бы мембраной уха. За барабанной перепонкой находится среднее ухо, состоящее из молоточка, наковальни и стремечка (названия даны по их внешнему сходству). Они соединяются между собой, а также с барабанной перепонкой. Стремечко входит в область, называемую внутренним ухом. Внутреннее ухо разделяется на две половины (полукружные

каналы и улитку)

каналы и улитку), носящие общее название лабиринта. Лабиринт заполнен лимфатической жидкостью. Полукружные каналы иначе называются вестибулярным аппаратом и служат органом равновесия человеческого тела; в них находятся разветвления вегетативной нервной системы. Улитка является слуховым аппаратом. Спирально завитой костный канал (напоминающий по форме улитку) имеет по всей его длине спиральную пластинку, к которой прикреплены тончайшие волокна разветвлений кортиева органа.

Кортиев орган состоит из невроэпителиальных волосковых клеток. К волосковым клеткам подходят нервные волокна слухового нерва. По аналогии с роялем они получили наименование слуховых струн. Число струн достигает от 15 до 25 тысяч. Барабанная перепонка, прикрывающая вход в среднее ухо, воспринимая внешние звуковые колебания, передает через систему косточек (молоточек, наковальня, стремечко) эти колебания в улитку и через лимфатическую жидкость — на нервные волокна — на слуховые струны.

Функция кортиева органа заключается в трансформации энергии звуковых колебаний в процессе нервного воз-

буждения. По нервным волокнам это возбуждение передается в центральную нервную систему. Звуки различной высоты раздражают определенные участки кортиева органа. Согласно учению теории условного рефлекса И. П. Павлова, установлено, что верхушка улитки воспринимает низкие тоны, а ее основание (нижняя часть) отвечает высоким тонам. Таким образом, расположение струн кортиева органа находится в том же порядке, как и струны рояля, с той разницей, что количество их измеряется тысячами. Это позволяет слуховому органу воспринимать не только основные полутоны хроматических гамм, но и обертоны, имеющие более высокие колебания и дающие окраску звуку. Огромное число нервных волокон кортиева органа также позволяет улавливать на слух интервалы меньше полутонов (четверть тона, восьмая тона). Восприятие кортиевым органом звуковых раздражителей тончайших оттенков называется слуховым резонансом.

У людей с хорошим общим слухом, но при отсутствии музыкального слуха разветвления нервных волокон кортиева органа значительно ограничены и поэтому не способны воспринимать тончайших музыкальных оттенков. Если продолжить аналогию с инструментом, то кортиев орган немusикальных людей можно сопоставить с роялем, у которого не хватает многих струн, а существующие расстроены.

Мы привели здесь краткий обзор органа слуха, чтобы ознакомить с элементарными его функциями, необходимыми для каждого певца.

Знаменитый итальянский композитор Джакомо Россини как-то изрек: «Певцу нужны три качества: первое — голос, второе — голос, и третье — еще раз голос». Конечно, этот остроумный афоризм абсолютно правилен, однако он не совсем точен. Очевидно, Россини подразумевал наличие музыкального слуха как само собою разумеющееся качество.

Последнее время, благодаря изобретению микрофонных усилителей, радиоакустике и многим другим техническим изобретениям, возможности пения перед большой аудиторией расширились. Особенно часто используют микрофон для вокальных выступлений исполнители «жанрового репертуара», артисты эстрады. Но никакие технические усовершенствования не могут, на наш взгляд, заменить природной красоты человеческого голоса. Искусство пения

требует высокой вокальной техники, которой следует добиваться, не рассчитывая на микрофон.

Есть несколько стилей пения, так называемых национально-фольклорных. Каждый из них имеет свои особенности, каждый по-своему прекрасен, но все они отличаются от классического как по характеру звучания, так и по техническим приемам. Возьмем для сравнения два хора — Государственный академический хор А. В. Свешникова и Государственный народный хор имени М. Е. Пятницкого. Слушатели могут наблюдать в исполнении этих коллективов различный тембр звучания. Это объясняется принципиальным различием формирования певческого звука, необходимого для получения тех или иных музыкальных оттенков. Точно так же мы слышим тембровую разницу между звучанием инструментов симфонического оркестра и оркестра народных инструментов.

Приемы формирования певческого звука, сообщаемые в данной книге, будут соответствовать требованиям одного стиля пения — классического — и не пригодны для других жанров.



Слово вокал происходит от итальянского voce — голос. Часто искусство пения называют вокальным искусством. Это выражение не совсем точно. Гораздо правильнее говорить именно о пении, ибо voce — голос — служит здесь только инструментом, само же искусство пения гораздо сложнее одного звуковедения. Оно рисует нам образы, отражает эмоциональные состояния; в пении участвует не только голый звук, но и осмысленное слово. Понятия «вокалист» и «певец» можно условно сопоставить со словами «маляр» и «живописец». Ведь тот и другой красят, то есть работают кистью и краской. Но разница всем ясна, и о ней нет надобности говорить.

Все сказанное нами здесь будет относиться к области художественного пения, а вокал рассматривается как его технологический процесс. Но при этом нельзя забывать, что «технология» любого искусства и, в частности, пения имеет огромное значение. Как всякий специалист вооружен знаниями и определенными приемами, так и певец должен владеть вокальной техникой, то есть свободно управлять своим голосом.

Чтобы стать певцом, любитель пения прежде всего должен установить в процессе обучения характер своего голоса.

Мужские и женские голоса имеют три основных градации — высокие, средние и низкие: для мужчин — тенор, баритон, бас; для женщин — сопрано (дискант), меццо-сопрано и контральто (альт).

Кроме того, каждая группа голосов имеет еще более точные подразделения: сопрано — колоратурное, лирическое, лирико-драматическое и драматическое; меццо-сопрано и контральто сами по себе являются разновидностями; тенор — альтино, лирический (ди-грация), меццо-характерный (спинто), драматический (ди-форца); баритон — лирический и драматический; бас — высокий (кантанта), центральный, низкий (профундо).

Соответственно этим градациям голосов в оперных спектаклях распределяются и вокальные партии. В практике работы рекомендуется не разбрасываться в погоне за репертуаром, а придерживаться одной репертуарной линии, соответствующей природе голоса. Всякое насилие над ним (а петь не свойственный голосу репертуар и есть насилие) имеет, как правило, печальные последствия. Исполняя высокими по природе голосами репертуар для более низкого голоса, певцы «отяжеляют» свой голос и теряют свободу верхнего регистра. Если же петь более «высокий» репертуар, чем следует, это приведет к «вытягиванию» голоса.

Правильное определение природы голосовых данных служит залогом дальнейшего их развития. А это не всегда просто сделать. Есть ярко выраженные категории голосов, которые не вызывают ни у кого сомнения относительно их природы. Но у многих певцов (не только начинающих) бывает трудно сразу определить характер голоса; в таких случаях педагог или консультант должны проявлять большую осторожность и, не насилуя природы голоса, постепенно выявлять его данные и возможности.

Постановка голоса заключается в выявлении его природы и приобретении правильных технических приемов пения. Иными словами, это называется «овладение голосом».

Нам, опытным исполнителям, приходится нередко консультировать молодых певцов, которые обращаются за советом и помощью. Приведу пример из своей практики.

Однажды ко мне обратился молодой певец, уже работающий в театре, и попросил объяснить, как следует брать низкие ноты, которых у него не хватало для его баса. Прислушав его внимательно сначала в упражнениях, а затем в арии Гремина, я нашел, что данный певец заблуждается в определении своего голоса. «У вас баритон», — высказал я ему свое мнение. Певец даже обиделся. «Нет, вы ошибаетесь, у меня баритональный бас», — возразил он.

Мне не хотелось огорчать его, но, с другой стороны, нельзя было и оставлять в заблуждении. Поэтому я попытался доказать молодому певцу его ошибку и вывести с ложного пути, тем более что голос у него сам по себе был хороший. Для всякого певца важно психологически перестроиться на определенную манеру пения, соответствующую природе его голоса. Если он впадет в ошибку и сочтет, что у него, скажем, баритональный бас, в то время как у него баритон, то и петь будет басовой тяжелой манерой, что, собственно, и делал мой знакомый. От этого он и не мог брать низкие ноты. Ему нужно было прямо думать: «У меня баритон» — и соответственно формировать звук.

К сожалению, певец этот не прислушался к совету; думая, что у него бас, пел расширенной манерой и фактически обкрадывал свой диапазон. Широкая манера пения не позволяла ему свободно распоряжаться крайними нотами своего регистра как вверху, так и внизу. Несколько лет такого исполнения показали, что он не может справляться с басовой тесситурой¹ и поет только баритоновый репертуар. Это, наконец, убедило его в необходимости задуматься над природой своего голоса. Он стал постепенно отходить от басовой манеры широкого звука, начал больше концентрировать его, и от этого сразу увеличился его диапазон: верхний регистр стал легким, свободным, а низкие ноты — вполне достаточной звучности. Теперь он имеет полную возможность петь в опере ответственный баритоновый репертуар.

Иногда при определении голоса вводит в заблуждение обширный природный диапазон певца. На моей памяти были два таких феномена, которые пробовали петь тенором, баритоном и басом. Ибо в диапазоне своего голоса

¹ Тесситура — (итал. tessitura, букв. ткань). Расположение звуков какого-нибудь музыкального произведения по отношению к диапазону голоса или инструмента.

они имели верхнее теноровое *до* и нижнее басовое *фа*. Естественно, они поначалу терялись при определении голоса: диапазон позволял им «выпевать» все ноты от тенора до баса. К сожалению, постоянное экспериментирование и злоупотребление столь широкими возможностями привело к плачевным последствиям: один из этих певцов кончил свой актерский путь в роли характерного тенора, другой был вынужден вообще прекратить пение и перейти на педагогическую работу. Они не смогли в должной мере использовать природное богатство своих голосов только потому, что не нашли четко определившегося места в вокальном искусстве.

Характер голоса можно определять только по его тембровой окраске. Обширный диапазон не дает никакого основания на то или иное решение этого вопроса. В самом деле, ведь наличие верхнего регистра, включая верхнее теноровое *до*, приводит к соблазну петь тенором, а наличие нижнего басового *фа* тянет к басовому репертуару. Что касается упомянутых певцов, то тембровая природа их голосов была ярко выраженная баритональная, и они должны были петь, как сказал замечательный учитель Г. А. Боссэ (у которого мне довелось заниматься в консерватории), «баритонем в лирическом его плане». Это определение было бы единственно правильным.

Подводя итоги, постараемся еще раз дать ответ на вопрос, поставленный вначале: кто может стать певцом?

Прежде всего тот, кто имеет от природы голос и слух, кто способен преодолеть технические трудности, связанные с искусством пения, и, наконец, тот, кто правильно определил категорию, характер своего природного голоса.



ПЕВЧЕСКИЙ АППАРАТ



Певческий аппарат представляет собой функцию трех элементов: гортани как звукообразующего инструмента, дыхания как динамической основы пения и резонаторов (верхнего и нижнего) как тембрового усилителя.

К сожалению, мы лишены возможности видеть свой певческий аппарат в действии, поэтому при работе над его совершенствованием приходится ориентироваться только на слух и некоторые ощущения, о которых будет сказано далее.

Голос можно сравнить со скрипкой: голосовые связки — это струны, дыхание — смычок, извлекающий звук из струн, резонаторы — дека, корпус скрипки, усиливающий и «отембряющий» звук.

В прошлом представители различных вокальных школ по-разному относились к этим «трем китам» пения. Некоторые педагоги утверждали, что «пение — это окрашенное дыхание»; иначе говоря, они выделяли дыхание как главный, преобладающий над другими элемент и делали его основой всех основ вокала. Я лично придаю огромное значение дыханию, но должен заметить, что многие спортсмены обладают им в куда более развитой степени, чем певцы-профессионалы, и тем не менее извлечь полноценного певческого звука не могут.

Помню как-то, в дни своей молодости, я, отдыхая в санатории, состязался с физкультурниками, желая проверить, у кого более сильное дыхание. Мне никак не удавалось выдуть в спирометре более трех тысяч кубических сантиметров, а мои товарищи спортсмены свободно выдували по пять-шесть тысяч кубических сантиметров. Зато при пении они не могли состязаться со мной ни в силе звука, ни в длительности его звучания. Это обстоятель-

ство еще раз убедило меня, что в пении решающую роль играет не только дыхание, но важны и другие компоненты.

Есть школы вокала, увлекающиеся резонаторами; их сторонники говорят новичкам: «Пойте в маску». Начинающие певцы в поисках маски загоняют звук в нос, издаются гнусавые звуки. Что греха таить, мы и сейчас еще бываем свидетелями такого рода заблуждений.

В пении, на мой взгляд, должны равнозначно сочетаться все три элемента: гортань, дыхание и резонаторы. Попробуем элементарно разобраться в этом вопросе.

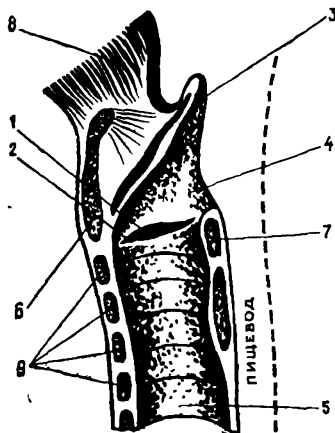


Схема 2

- 1 — голосовая связка (правая),
 2 — ложная связка, 3 — надгортанник, 4 — вход в гортань,
 5 — трахея, 6 — щитовидный хрящ, 7 — череповидный хрящ;
 8 — подъязычные мышцы,
 9 — кольца трахей

мышцами к корню языка, с помощью которого мы и получаем возможность передвигать ее выше и ниже (см. схему 2).

Сверху при входе в гортань имеется надгортанник; назначение его — прикрывать гортань во время приема пищи, которая через надгортанник, как через мостик, поступает в пищевод, расположенный позади гортани. Подъязычные мышцы соединяют подвижную гортань с подъязычной костью при помощи подъязычной щитовидной перепонки. Вход в гортань в верхней надгортанной части переходит в глотку. В нижней части гортань переходит в

Гортань, включающая в себя голосовые связки, должна в процессе пения занимать соответствующее ей положение. На этом следует заострить особое внимание, чтобы не петь горлом, то есть чтобы при пении не получался горловой оттенок звука. «Чтобы победить врага, надо его знать», — одна из заповедей военного искусства применима и здесь. Будучи подвижной, гортань может подниматься кверху и опускаться книзу. Такая способность занимать различные положения зависит от того, что в верхней своей части гортань прикреплена подъязычными

трахею, и дальше, через разветвления бронхов, она соединяется с легкими. Верхняя и нижняя части гортани разделены голосовыми связками, образующими голосовую щель. Таким образом, получается сплошная звукопроводная трубка, начинающаяся в нижней части от легких и переходящая в верхней части в глотку и далее — в полость рта и носоглотки.

Голосовые связки, состоящие из крепких и эластичных волокон, прикреплены вокальными мышцами к твердым хрящам. В передней части обе связки прикреплены к щитовидному хрящу.

ПРИ ДЫХАНИИ

ПРИ ПЕНИИ

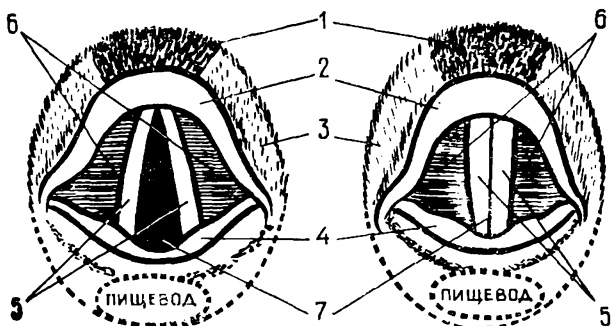


Схема 3

- 1 — надгортанник; 2 — щитовидный хрящ; 3 — внешние мышцы; 4 — черпаловидные хрящи; 5 — голосовые связки (в двух положениях); 6 — вокальные мышцы; 7 — голосовая щель.

щитовидному хрящу, который выступает вперед особенно ясно у мужчин, образуя под подбородком выступ, называемый в певческом обиходе кадыком. По движению кадыка мы можем легко проследить за движением гортани (подъемом и опусканием). В задней части обе связки прикреплены, каждая в отдельности, к голосовому отростку черпаловидных хрящей, обладающих способностью раздвигаться и соединяться (см. схему 3).

Благодаря движению черпаловидных хрящей, голосовые связки имеют возможность так же соединяться и расходиться в задней части, образуя либо щель, либо треугольник с вершиной впереди у щитовидного хряща и основанием сзади, у черпалов. Оба эти положения зафиксированы на схеме 3. При пении черпаловидные хрящи соединяют обе связки, образуя голосовую щель, при этом

задние концы связок сходятся у черпалов. При свободном, беззвучном дыхании голосовая щель расходится, как видно из схемы. Эти два основных положения связок могут меняться: голосовая щель может увеличиваться и уменьшаться. При болезненном состоянии голоса, как правило, голосовые связки не смыкаются, и поэтому воздушная волна из легких свободно проходит наружу, едва задевая связки, отчего в звуке голоса чувствуется шипящий призыв, или, как говорят, голос сипит.

Несмыкание связок зачастую бывает в практике не только от простудных явлений, но и от неправильного пользования голосом. Всякое переутомление вызывает болезненное состояние, связки краснеют, набухают, а вокальные мышцы перестают быть эластичными и не регулируют должным образом голосовую щель. В таких случаях голосу нужно дать абсолютный отдых, чтобы постепенно аппарат мог прийти в нормальное состояние.

Но бывают еще худшие случаи, когда, кроме лечения у ларингологов, требуется серьезное операционное вмешательство. Это происходит от пересмыкания связок, являющегося результатом чрезмерного злоупотребления голосом. При неправильном владении им связки трутся одна об другую (пересмыкание), и на них образуются органические утолщения, называемые «мозоликами» или «узелками». Эти утолщения делают голосовую щель неровной. Как следствие пересмыкания получается затем новая форма несмыкания; но при этом уже, кроме сипоты, меняется и тембровая окраска звука: голос звучит ниже и, кроме того, становится суховатым, трескучим, не подчиняется певцу, который теряет способность правильно интонировать, а некоторые звуки оказывается просто не в состоянии воспроизводить. Узлы и мозолики — бич для певцов, своевременно не устраняющих вокальные дефекты. Из литературы прошлого, особенно из мемуарной, мы знаем немало случаев, когда артистам приходилось много гастролировать, исполнять самый разнообразный репертуар зачастую через силу, так как администраторы были заинтересованы лишь в удачном сезоне и мало заботились о сохранении голоса певца. В наше советское время, когда коренным образом изменились условия работы артистов, а за состоянием здоровья певцов ведется постоянное наблюдение, случаи таких серьезных заболеваний стали несравненно реже.

Длина и толщина голосовых связок различна у различных певцов; у мужчин длина связок обычно составляет от 20 до 30 миллиметров, у женщин — от 18 до 20 миллиметров.

Так же, как струны музыкальных инструментов, длина и толщина голосовых связок служат основным признаком категории того или иного голоса. По законам физики мы знаем, что для извлечения высокого звука требуется более короткая струна (или трубка в духовых инструментах) тонкого сечения. Для извлечения низких звуков, наоборот, нужны длинные и толстые струны (трубки); при этом учитывается степень натяжения.

Правда, надо сразу же оговорить, что в певческой практике такое точное соответствие бывает не всегда. Определение голосов методом ларингоскопии не может быть произведено на основании только физических признаков. Иногда ларинголог, осмотрев гортань, говорит певцу: «По длине связок у вас должен быть бас, но толщина их теноровая».

Но и это еще не все. Человеческий голос в отличие от механических инструментов включает в себе сумму координированных функций, связанных не только с мышечной, но и с нервной системой. Пение — процесс психо-физиологический, в котором счастливыми можно считать тех певцов, у которых физиологические качества аппарата отвечают их психике.

Ознакомившись схематично со структурой гортани и ее функциями, проследим, каково должно быть ее правильное певческое положение по отношению ко всему комплексу звукообразующих элементов.

Как уже было сказано, гортань, будучи непосредственно связана с подъязычными мышцами, обладает способностью произвольно двигаться в вертикальном направлении. Встаньте перед зеркалом и попробуйте сделать зевок. Вы сразу убедитесь, что выступающая несколько вперед гортань (кадык) опускается книзу, а звук при этом положении будет приглушенный. Сделайте затем глотательное движение и увидите, как гортань поднимается вверх, а звук при этом положении станет неприятно резким, горловым. Расстояние между двумя крайними положениями гортани достигает 5—6 и более сантиметров (см. схему 4).

Такое перемещение гортани происходит между третьим и шестым шейными позвонками. В обычном, спокойном



Схема 4
Положение гортани

состоянии гортань занимает приблизительно среднее положение, а звук, извлекаемый при этом положении, наиболее приемлем для пения и приятен для слушателя. Подъязычные мышцы во время пения не должны напрягаться, поэтому их слегка расслабляют, и гортань в данном случае несколько приопущена (ввиду расслабления подъязычных мышц). Такое положение считается основным для нашего звукопроизводящего аппарата. Певец в процессе пения следит за тем, чтобы гортань находилась именно в таком положении, ибо от

этого зависит качество певческого звука. Прежде чем извлечь звук, певец должен правильно сформировать его. До того как пустить в ход дыхание, он контролирует положение гортани и старается ощутить резонаторы. Это как бы «прицел», подобно тому как охотник, прежде чем выстрелить, сначала прицеливается, а затем уж спускает курок. Разумеется, такое сравнение весьма условно: певец ни в какой мере не должен «стрелять» звуком, кроме того, время для «прицела» составляет у него одно лишь мгновение. Речь идет, таким образом, о чувстве готовности к извлечению звука.

Резонаторы бывают верхними и нижними. Верхними называются полости, расположенные в лицевой части черепа: лобные пазухи, носоглотка, гайморова полость, носовая перегородка, твердое небо (купол), иначе говоря то, что в привычном певческом обиходе принято называть маской. Нижним резонатором в основном является грудная клетка. И те и другие резонаторы играют важную роль в звукообразовании, они украшают и усиливают певческий звук. Особенно большое значение имеют верхние резонаторы: ведь постановка голоса состоит главным образом в том, чтобы соответствующим образом направить звук в маску. Как в помещении с хорошей акустикой голос приобретает особый эффект звучности, так при правильном направлении звука приобретается его полноценная окраска. Не случайно существует образное выражение «звук у певца под куполом». Действительно, хоро-

ший певческий звук находится под «куполом», образованным твердым небом и лежащими над ним полостями.

В древнеримских амфитеатрах существует особый акустический эффект, поражающий современных посетителей. Оказывается, древние архитекторы прекрасно знали акустические свойства полостей, наполненных воздухом. Секрет таких архитектурных сооружений весьма остроумен: при раскопках в определенных местах амфитеатра (под сиденьями зрителей) были обнаружены тысячи замурованных горшков. Эти горшки и давали нужный резонанс — огромные помещения древних театров, находившиеся под открытым небом, не нуждались в микрофонных усилителях; зритель без всякого напряжения слышал голоса артистов благодаря только лишь акустическому эффекту усиления звука.

Полости в передней части черепной коробки человека, образующие пресловутую маску, полностью соответствуют по своему назначению акустическим сосудам, замурованным в древнеримских амфитеатрах, и выполняют те же функции природных резонаторов. Певцу остается только ощутить их и использовать для тембровой окраски звука.

Такие же акустические приспособления можно наблюдать в наших старинных соборах — в стенах и под куполом. Очевидно, старые мастера-фрязины были не меньшими знатоками акустики, чем древнеримские архитекторы.

Образное выражение «формируйте звук под куполом» в известной мере помогает певцам нащупывать направление звука, необходимого для пения. Нижний грудной резонатор менее значителен, чем верхний головной купол. Однако он также играет свою положительную роль в формировании певческого звука. Существует группа (не очень многочисленная) учителей-вокалистов, категорически отрицающая «грудной» звук, считая его вульгарным. Конечно, если неумело пользоваться грудью как резонатором и всецело опирать звук лишь на нее, то действительно получится не классическое формирование звука, а «цыганщина» в самом плохом, кабацком понимании этого слова.

Верхние резонаторы окрашивают звук более высокими обертонами и придают ему яркость и «летучесть» — качества, необходимые для заполнения звуком театрального помещения или для «прорезания» звуком оркестровой завесы, которая образуется между певцами и зрителями в оперных театрах.

Нижний, грудной резонатор придает певческому звуку более низкие обертоны и окрашивает его мягкими плотными тонами, особенно необходимыми для низких нот всякого голоса. Так, струны рояля в нижнем регистре имеют не только большое сечение, но дополнительно обмотаны еще медной проволокой, придающей им окраску глубокого и полнозвучного тембра.

Певцам всегда, в любом случае необходимо пользоваться смешанными резонаторами, то есть нижним и верхним. Нельзя, например, брать низкие ноты только грудью, так как это дает вульгарный и вредный для исполнителя звук. Точно так же нельзя использовать одну лишь маску для крайних верхних нот. Грудной призывок должен здесь обязательно участвовать, иначе получится нежизненный, стеклянный звук. Певец, не использующий грудного резонатора в верхних нотах, обкрадывает себя, обедняя тембр своего голоса, который будет иметь мало низких обертонов.

Теперь поговорим о *дыхании*, этом важном динамическом элементе пения. Оно, как смычок у скрипки, извлекает певческий звук и дает возможность регулировать его звучность, придает звуку плавность, подвижность и силу (начиная от едва слышимого *пиано* до предельного *форте*).

Главное в пении — не то, сколько «взять» воздуха, а то, как его распределить в процессе исполнения. Что касается меня, я твердо усвоил это еще в бытность студентом консерватории, когда состязался в дыхании со спортсменами и потерпел фиаско. Очень многие певцы, отличаясь крупной комплекцией, с развитой грудной клеткой большого объема, в пении имеют, однако, «короткое» дыхание, то есть не могут спеть длинной фразы, не сделав дополнительного вдоха. И наоборот, певцы со сравнительно небольшим объемом грудной клетки бывают зачастую способны выдержать очень длинный по времени звук, если правильно распределяют дыхание.

Излишний напор дыхания не дает никакого певческого эффекта, а лишь утомляет исполнителя, вызывая прилив крови к лицу, к голосовому аппарату, усиливая сердцебиение. Певец, «перебравший» лишний воздух, вынужден вскоре его вытолкнуть и сделать новый вдох.

Процесс дыхания состоит из вдоха, задержания и расходования воздуха во время пения.

Умение делать вдох, или, как говорят певцы, брать дыхание,—немалое искусство. Не рекомендуется втягивать носом воздух или глотать его открытым ртом, поднимая при этом плечи. Все это вредно. Единственно правильным считается так называемое нижнереберное, диафрагмическое дыхание.

Существует непреложный физический закон: природа не терпит пустоты. Чтобы наполнить резервуар легких воздухом для пения, вовсе не требуется втягивать его носом или ртом. Достаточно расширить резервуар быстрым и легким движением нижнереберных мышц и диафрагмой (грудобрюшная преграда), как воздух сам бесшумно устремится туда. Через полость носоглотки и расширенные голосовые связки (схема 3) он заполнит образовавшееся пространство.

Следующий этап — задержание воздуха, необходимого для извлечения звука. Эластичным движением мышц живота воздух переводится из несколько расширенной области талии в подреберную часть. Грудная клетка при этом расширяется и слегка приподнимается, а поясная часть (талия) сокращается (см. схему 5).

Взятый воздух удерживается ребрами, а поясные мышцы, выполнив первый этап дыхания — вдох, освобождаются и становятся эластичными.

Освобождение поясных мышц способствует регулированию динамики пения. Если нужен большой эмоциональный напор, поясные мышцы активнее сжимаются и делаются более упругими, а если предстоит минимальное расходование дыхания, мышцы снова становятся эластичными. Следовательно, в процессе пения на задержанном дыхании, поясные мышцы все время находятся в движении, а грудная клетка слегка поднимается и опускается. Заблуждаются те певцы и их учителя, которые требуют, чтобы мышцы

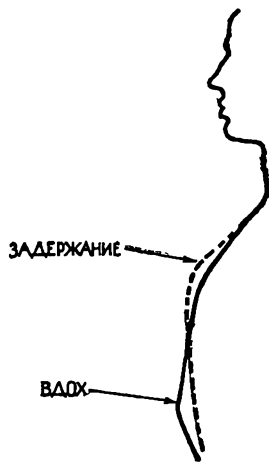


Схема 5

были все время напряженными, твердыми. Процесс вдоха и задержания происходит мгновенно. Мы разделили его произвольно на периоды, как в замедленной съемке, чтобы дать о нем более ясное представление. Практически же все происходит мгновенно, в течение какой-то доли секунды, по счету «раз» — «два»: вдох — задержание. Воздух из поясной части переключается в грудную. Невольно возникает вопрос: для чего, собственно, нужно осложнять процесс дыхания? Не лучше ли взять воздух прямо грудью? А если брать диафрагмой, то не проще ли оставлять его в нижней части?

Если брать дыхание грудью, а не диафрагмой, то заполнится только верхняя часть легких. Нижняя, большая часть их останется недостаточно заполненной, и, следовательно, вокалисту не хватит воздуха для пения. Это так называемое ключичное дыхание отвергнуто практикой, и данный метод считается порочным в вокальной технике.

Теперь другой вопрос: зачем при задержании перевести воздух из нижней части резервуара (поясного) в верхний (грудной)? Некоторые певцы в свое время утверждали, что следует крепко держать поясные мышцы на протяжении всего периода пения. Однако хорошо известно, что любые мышцы не могут долгое время быть в напряжении, быстро утомляются. Кто из нас не пробовал, вытянув руку, крепко сжать в кулак? Очень скоро от напряжения рука начинает дрожать. То же самое происходит и с поясными мышцами, если во время пения они не эластичны, натянуты. Дрожание их естественно отражается и на качестве звука, сообщая ему излишнюю вибрацию. Совсем иное дело, когда грудная клетка берет на себя все напряжение, предохраняя поясные мышцы и диафрагму от переутомления и регулируя динамичность звука. Вот почему эти мышцы и должны быть свободными, эластичными и как бы пружинить при выполнении тех или иных вокальных задач.

Человеческий голос (мужской и женский) имеет три регистра: верхний (головной), средний (медиум-центр) и нижний (грудной). На наш взгляд, следует принять только эти названия, отказавшись от других, засоряющих ясные и четкие понятия. Нижний регистр, как уже было нами выяснено, насыщен низкими обертонами, ибо в его звучании принимает большое учас-

тие грудной резонатор, откуда этот регистр получил название «грудного».

Верхний регистр, имеющий много высоких обертонов, назван «головным», потому что образованию последних способствует головной, верхний резонатор. А сама природа голоса выражена в медиуме, то есть в среднем регистре. По качеству звучания медиума, или, как еще называют, центра, определяют, к какой категории относится данный голос. Диапазон тоже принимается во внимание при определении голоса как дополнительный фактор.

Задача певца — выровнять все регистры, то есть добиться, чтобы переход из одного в другой был незаметным; поэтому самыми трудными в пении считаются так называемые переходные ноты. Это три-четыре полутона, содержащиеся между верхним и средним регистрами, а также между средним и нижним. Разница в постановке мужских и женских голосов заключается в том, что для женских наиболее трудны переходные ноты от нижнего (грудного) к среднему регистру, а для мужских — от среднего к верхнему.

1

Diagram illustrating the vocal ranges and registers for different voice categories. The diagram shows five staves, each representing a voice type, with notes and labels indicating the range and register. The labels are: **нижний** (lower), **средний и верхний** (middle and upper), and **и т.д.** (etc.).

- Сопрано** (Soprano): **нижний**, **средний и верхний**, **и т.д.**
- Меццо-сопрано** (Mezzo-soprano): **нижний**, **средний и верхний**, **и т.д.**
- Тенор (поет октавой ниже)** (Tenor, sings an octave lower): **нижний и средний**, **верхний**, **и т.д.**
- Баритон** (Baritone): **нижний и средний**, **верхний**, **и т.д.**
- Бас** (Bass): **нижний и средний**, **верхний**, **и т.д.**

Приведенная ориентировочная нотная схема показывает диапазоны и регистры различных категорий голосов. В ней могут быть небольшие индивидуальные отклонения в зависимости от окраски голоса. Некоторые меццо-сопрано-

но могут быть ближе к контральто (то есть ниже по тембру) или к сопрано (то есть выше по тембру). Точно так же обстоит дело и с мужскими голосами: скажем, плотный баритон может быть ближе к басу, а легкий — к тенору. Поэтому и диапазон и регистры будут в незначительной мере отклоняться от приведенной схемы; тем не менее она должна служить постоянным ориентиром для каждого голоса.

Женские голоса по своей природе насыщены больше высокими обертонами, поэтому и переход от среднего к верхнему регистру у них протекает естественно и незаметно.

Мужским голосам присущи низкие обертоны, следовательно, переход от нижнего к среднему регистру у них менее ощутим. Зато особую трудность, как уже было сказано, для них представляет формирование верхних нот и связанный с ними переход от среднего к верхнему регистру. У женщины эти затруднения связаны с нижней частью диапазона, когда у них «ломается голос» на переходных нотах от нижнего к среднему регистру.

В приведенной схеме диапазона женских голосов указаны пунктиром переходные полутоны между нижним и средним регистрами. Для сопрано переходные полутоны *ре — фа*, а для меццо-сопрано (контральто) *ми — фа-диез*.

Мужские голоса имеют переходные полутоны между средним и верхним регистрами соответственно: тенор — *ми — соль*, баритон — *ре — фа*, бас — *до — ми (ми-бемоль)*. От постановки этих переходных нот во многом зависит и дальнейшее формирование верхнего регистра мужских голосов. Звук голоса в верхнем регистре имеет более «округлую» окраску по сравнению с серединой. Эта округленность певцами называется закрытым звуком в отличие от звучания середины, которая поется открытым (более светлым) звуком. Чем раньше певец присоединяет головной резонатор в верхней части диапазона, или, как говорят, закрывает верхние ноты, тем лучше, ровнее и устойчивее они будут. Некоторые игнорируют это правило и поют открыто, то есть берут верхние ноты тем же приемом, что и средние. Игнорирование закрытого звука лишает верхние ноты их красивой тембровой округленности, а также может привести к преждевременной порче голоса. Таким способом можно скоро «раскричать» голос, на середине появится сиповатый призывок — «пе-

сок», постепенно стирается его обертоновая краска, а нижний регистр вообще становится незвучащим.

Усвоить ощущение закрытого звука помогают упражнения на гласную *y*. Знаменитый итальянский певец Энрико Карузо предлагал использовать при упражнении на гласную *a* в восходящей гамме постепенное ее округление, переводя в гласную *o*, а при переходе в верхний регистр переводить звук на гласную *y*.

Звук *y* по природе закрытый, что облегчает начинающему певцу правильное восприятие закрытого звука в верхнем регистре.



Певцы, прошедшие хорошую школу пения, обычно поют на так называемой высокой позиции. В чем ее сущность?

Певческий звук, как и всякий другой существующий в природе, есть не что иное, как колебание воздуха, имеющее определенную частоту. Звуковая волна той или иной частоты определяет тональность звука. Из чередования звуков различной частоты колебаний в определенной комбинации образуется звуковая линия — мелодия. Ее и воспроизводит голос. Схему голосового инструмента можно представить так: воздушный столб заключен между верхним и нижним резонаторами, а в средней своей части он пересекается голосовыми связками, которые образуют голосовую щель (см. схему 6).

При певческом положении связки вибрируют, и эта вибрация приводит в колебание воздушный столб, превращающийся в звуковую энергию.

Певцы должны очень умело использовать природные резонаторы для извлечения максимально красивого и полноценного звука.

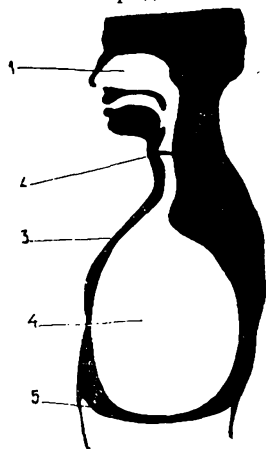


Схема 6

- 1 — верхний резонатор;
- 2 — голосовая щель;
- 3 — нижний резонатор;
- 4 — резервуар легких;
- 5 — диафрагма.

Высокая позиция звука в том и заключается, чтобы воздушный столб был направлен в верхний резонатор, иными словами, должна быть соблюдена правильная координация дыхания с верхним резонатором при соответствующем положении гортани.

Естественно возникает вопрос: а как же быть с нижним «концом» воздушного столба? Так как звуковая волна идет снизу вверх, то, естественно, нужно заботиться, чтобы звук формировался правильно в верхней части. В нижней своей части воздушный звуковой столб опирается на грудную клетку, которая как резонатор играет роль тембрового усилителя, но служит только как бы фундаментом, от которого отталкивается звук.

Когда звуковая волна попадает в верхние резонирующие полости, то певческий голос приобретает необходимую ему звучность и красивую окраску. Поэтому ощущать звук надлежит не в передней части рта, откуда он уже выходит, а несколько выше ротовой полости, то есть в той части резонаторов, где он формируется. Поэтому такая постановка звука и приобрела название высокой позиции.

На наш взгляд, совершенно неприемлемо выражение «пойте ближе». Ведь это значит: направляйте звук в переднюю часть рта, откуда он выходит. Но это может привести и приводит лишь к тому, что звук из гортани направляется непосредственно на выход, минуя верхние резонаторы и теряя необходимые качества и тембровую окраску; как говорят певцы, получается «плоский» или «белый» звук на низкой позиции.

Высокая позиция требует направления звука в верхний резонатор, отчего он становится «круглым» или «собранным». Это означает, что такой звук будет отвечать всем требованиям подлинной вокальной культуры. Высокая позиция при этом будет ощущаться так, словно певческий звук извлекается откуда-то сверху «на себя», а не наоборот, не «из себя». Этому содействует пение на задержанном дыхании при эластичной упругости поясных мышц, а не на пассивном выдохе.

Следует заметить, что все эти ощущения — результат исключительно профессиональной певческой практики. Мне неоднократно приходилось беседовать на эту тему с врачами-ларингологами. Они во много раз лучше любого певца знают устройство и особенности голосового аппарата, но сами не могут издать ни одного правильного певче-

ского звука. Вот почему при занятиях пением очень важно, чтобы педагог мог не только объяснить ученику поставленные задачи, но и наглядно продемонстрировать правильную форму звукообразования на высокой позиции.

Прошое столетие известно расцветом вокальной культуры. В России этот период получил название «глинковского», он принес непреходящую славу нашему отечественному искусству пения. Широкое распространение получило итальянское *белль канто* (буквально — прекрасное пение) — стиль исполнения, отличающийся предельной мелодической связностью, изяществом колоратурных орнаментов. Однако ознакомление с трудами некоторых известных русских и итальянских учителей прошлого (К. М. Мазурина, И. П. Прянишникова, Мануэля Гарсиа, Франческо Ламперти и многих ранее нами названных авторов) показывает, что наряду с известными практически выводами, ценными советами и приемами по искусству пения они допускали некоторые неправильные положения, свидетельствующие о недостаточном знании голосового аппарата. Для примера можно привести наставления известного педагога конца XIX века Камилло Эверарди своей ученице русской певице М. Дейша-Сионицкой, которое она приводит своими словами¹.

«Откройте рот, вдохните воздух *расширенными ноздрями* в головные пазухи (?) так, как бы вдохнули запах чудной розы. Это движение поможет вам образовать (?) из твердого неба купол или выдвинутую вперед *дугу* (ощущение) (?); в тот миг, когда вы будете вдыхать воздух в головные пазухи (?), вы почувствуете, что диафрагма сокращается (живот идет вперед) (?). Приготовив таким образом дыхание, задержите его на мгновение, оставив горло совершенно свободным, атакуйте звук сверху, как бы выдыхая носом воздух, который вы взяли в *голову*, или держите это дыхание крепко *головой* и пойте только им». (Курсив и вопросы наши — Л. И.)

По правде сказать, весьма трудно разобраться в таких наставлениях. По существу, они теоретически совершенно несостоятельны. И все же эти незаурядные педагоги, исходя из практически приобретенных навыков, добивались блестящих результатов и выпускали немало замечательных певцов.

¹ Приводится по книге И. К. Назаренко «Искусство пения» (история, теория, практика), Музгиз, М.—Л., 1948.

В наше время на помощь вокальной педагогике приходят новейшие достижения науки и техники, и это предпосылки для достижения еще лучших результатов. Но при этом ни в коем случае не следует отказываться и от практических ощущений, играющих огромную, зачастую решающую роль в искусстве пения.

Подведя итоги, можно резюмировать следующее: головной аппарат представляет три элемента, координированные между собой: гортань, дыхание и резонаторы, все три элемента при пении равнозначны, и ни один из них не должен доминировать над другим; в голосе существует три регистра — верхний, средний и нижний; технической задачей пения является выравнивание регистров, то есть переход из одного в другой должен быть плавным, незаметным; петь надо круглым, сомбрированным звуком, что достигается высокой позицией.



КОНТРОЛЬ НАД ПОСТАНОВКОЙ ГОЛОСА



Как мы уже говорили, одна из сложностей певческого искусства состоит в том, что голосовой аппарат скрыт от исполнителя.

Скрипач или пианист могут осуществлять не только слуховой, но и зрительный контроль за своей игрой: проследить за постановкой руки, установить удобную аппликатуру¹ и т. д.

Другое дело — пение. Проследить за функционированием своего «инструмента» певцы и их педагоги не имеют возможности. Тем не менее, чтобы научиться правильно владеть голосом, необходим контроль, причем не только со стороны, но и самоконтроль. Необходимость работать «вслепую» привела к тому, что у певцов появилась своеобразная и весьма обширная терминология, зачастую далекая от научности и физиологической точности. Размножились и так называемые школы, которые присваивают себе отдельные «маэстро», а также школы, образуемые по национальному признаку.

Так, распространено мнение о непревзойденных достоинствах итальянской школы. Никто не отрицает того факта, что Италия — родина оперы — имела и имеет множество талантливых, выдающихся певцов. Отсюда и родился миф о пресловутой итальянской школе. Посмотрим на примерах, так ли это.

Слушая итальянских исполнителей, завоевавших мировую известность, можно сделать вывод, что они поют далеко не в одинаковой манере. Сравним, например, таких прославленных певцов, как Э. Карузо, Б. Джильи,

¹ Аппликатура от *лат.* applicare — прилагать, прикладывать. Способ расположения пальцев при игре на музыкальном инструменте.

А. Пертиле. Все они тенора одного плана, поют один и тот же репертуар. Но какая огромная разница в приемах их пения! За исключением звонкого итальянского языка, изобилующего гласными звуками, ничто не объединяет их в общую школу. Голоса разнятся не только по тембру, но главным образом по манере исполнения: один поет более открыто, другой раньше формирует верхний регистр, третий поет с жесткой атакой звука; один мягким приемом извлекает начальные звуки фразы, у второго чувствуется большее участие горлового призвука, у третьего звук как бы выливается из огромного резервуара.

С. Ю. Левик в «Записках оперного певца»¹ сообщает интересные сведения о вокальной подготовке основной массы итальянских певцов. Прежде всего он отмечает у них сильные и выносливые голоса, зычные, нередко крикливые даже при красивом тембре.

«Какой-нибудь Карасса мог два-три раза подряд петь не только партию Радамеса или Рауля, но и партию Тангейзера без малейших признаков усталости. Меццо-характерный тенор, отнюдь не чисто драматический, Карасса выделяется в любом ансамбле. Однако это не была культура или хорошая школа, даже не тренаж, а просто здоровая природа голоса и только». (Курсив наш — Л. И.)

А вот другой отрывок из той же книги, где автор уже на конкретных примерах показывает, что в знаменитой итальянской школе нельзя усматривать не только какого-либо установившегося и обоснованного метода владения звуком, но часто наблюдается просто пение вслепую.

«...мы говорим не о лучших представителях итальянской школы, а о массе посещавших Россию певцов из трупп Кастеляно, братьев Гонзаго и т. д. и т. п. От них ни певучести, ни того самого бель канто, с которым всегда связывались наши представления о классической школе итальянского пения, мы уже не слышали. Средние певцы, правда, могли вызывать удивление своими природными данными, но художественного наслаждения они не доставляли: их устремления были направлены не на творческое выявление идейно-смыслового содержания произведения, а на внешне эффектную подачу звука. Каждая нота выявлялась у них сама по себе, сплошь и рядом вне связи с окружающими нотами. Отсюда потеря ровности звука, выровненности регистров. Рядом с закрытыми, сомбрированными независимо от высоты нотами возникали ноты, вульгарно открытые, чуждые основному

¹ С. Ю. Левик, «Записки оперного певца» (из истории русской оперной сцены), «Искусство», М., 1955.

тембру (особенно на ферматах перед квинтой, вниз). Исчезла логика звуковедения, и на место простоты подворялась *пестрота*, а это убивало кантилену». (Курсив наш — А. И.)

Автор книги — сам в прошлом оперный певец — являлся не только зрителем, но и партнером итальянских артистов, гастролировавших еще до революции в Кисеве, Москве и Петербурге; таким образом, он исходит из личных впечатлений и сравнений. Вот что пишет С. Ю. Левик о выдающемся певце своего времени Джузеппе Ансельми:

«Из теноров наиболее интересное явление представлял Ансельми... На моей памяти голос Ансельми заметно эволюционировал. Вначале он был небольшой, типично лирический. Через несколько лет он очень окреп, расширился, и певец стал без труда петь и Трубадура и Радамеса. А еще через несколько лет голос стал также заметно *тускнеть*. Одни говорили о перенесенной горловой операции, другие были склонны видеть в этом результат перехода Ансельми на меццо-характерный репертуар, но к *срока двум* годам бывлой любимец музыкально-компетентной части слушателей и кумир молодежи был, по существу, *без голоса*». (Курсив наш — А. И.)

Факт утраты голоса знаменитым итальянским певцом говорит сам за себя. Можно назвать различные причины певческой катастрофы — влияние перемены репертуара, серьезная операция (а чем она вызвана?), однако при правильном владении звуком этого не случилось бы. С. Ю. Левик пытается объяснить факт преждевременной утраты голоса и вообще утраты классического бель канто влиянием особого направления в музыкальном искусстве, получившего название веризм. Вот как определяет Большая Советская Энциклопедия это направление в искусстве:

«Веризм (итал. «веро» — истинный, правдивый) — натуралистическое направление в итальянской литературе, музыке и изобразительном искусстве, возникшее в конце XIX века. Наибольшую известность получил оперный веризм. Тематика и стиль веристской оперы определялись в произведениях П. Масканьи («Сельская честь», 1890), Р. Леонковалло («Паяцы», 1892) и получили развитие в творчестве Дж. Пуччини, наиболее талантливого представителя этого направления — «Манон Леско» (1893), «Богема» (1896), «Тоска» (1900), «Мадам Баттерфляй», или «Чио-Чио-Сан» (1904), «Девушка с запада» (1910) и др.

Веризм в опере родствен литературному веризму, но присущие последнему социальные методы не всегда находят место в произведениях композиторов-веристов или получают в них ослабленное выражение. Первые оперы итальянских веристов завоевали большую популярность. На фоне мистико-романтических, эстетических или эпигонских произведений буржуазного западно-европейского оперного искусства конца XIX века они выделялись

более жизненными сюжетами, остротой драматургических положений и подчеркнутой эмоциональностью музыки. Для оперного стиля веризма характерны: преувеличенность драматической экспрессии, обилие чувствительной любовной лирики, нередко поверхностно-иллюстративная музыка, мешающая созданию цельных художественных образов, пристрастие к однообразно мелодизированному речитативу, наряду с эпизодами мелодически рельефного пения». (Курсив наш — А. И.)

Данная характеристика итальянского веризма показывает, что это определенное музыкальное направление, отличающееся от предшествующего классического направления тематикой и стилем исполнения.

Но это не дает никаких оснований считать, будто оперные партии композиторов-веристов могут в какой-то степени вредить голосам. На многих ариях из лучших произведений веристов, таких, как «Тоска», «Богема», «Паяцы», до сих пор обучают молодых певцов; следовательно, эти оперы позволяют приобретать лучшие навыки классического пения.

Если Ансслми, выдающийся итальянский певец, к сорока двум годам остался без голоса, то это скорее всего можно объяснить несовершенством владения вокальной техникой. Значит, итальянская школа, как и любая другая, не является монополюбно-безгрешной выразительницей лучших методов преподавания.

С другой стороны, многим советским слушателям известны певцы различных национальностей: болгары Б. Христов и Д. Узунов, румын Н. Херля, эстонец Т. Куузик, американцы Ж. Пирс и Л. Уоррен, швед Ю. Бьерлинг. Все они поют приблизительно одной манерой звукообразования, напоминающей пение многих лучших итальянцев. Но это вовсе не значит, что они овладели итальянской школой; просто они хорошие певцы, овладевшие природой своего голоса. История театра знает сотни примеров, доказывающих именно эту истину: существуют только хорошие или плохие певцы.

В дореволюционной России некоторые певцы, не представлявшие собой мастеров высокого класса, в погоне за модой и популярностью перекрашивались «под миланцев», коверкая в пении свой родной язык, выговаривая русские слова с каким-то неопределенным иностранным акцентом, меняли даже фамилии на иностранные.

К сожалению, от моды на «итальянщину» в плохом смысле не устояли и некоторые крупные русские певцы.

У автора этих строк сохранились грамофонные записи таких италоманов; среди них можно указать на двух хороших, талаптливых артистов — Г. Бакланова и Д. Смирнова. Оба с блеском начали певческую карьеру у себя на родине, в России. Перед Великой Октябрьской революцией они, к глубокому огорчению для нас (да, пожалуй, и для них самих), покинули родную страну, выпестовавшую их, обласкавшую народной любовью и признанием их таланта.

В пении Г. Бакланова и Д. Смирнова по записям последнего периода их творчества слышен иностранный налет, коверкающий русское произношение. Особенно это режет слух в таких произведениях, как монолог Бориса Годунова или в арии Ленского. Вряд ли здесь имеет место забвение родного языка, скорее всего это сделано умышленно. Ведь провел же Федор Шаляпин последние шестнадцать лет своей жизни за границей, однако ни на йоту не утратил русской самобытности.

Наши прославленные мастера А. Нежданова и Л. Собинов ездили каждый год для консультации в Италию, но были русскими певцами, так как пели все на русском языке, имеющем свою фонетическую окраску, и выступали в большинстве случаев с русским репертуаром.

Мы несколько не стремимся умалить достоинства выдающихся итальянских певцов. Их высокое мастерство оказало несомненное влияние на развитие мирового искусства пения. И бесспорно, что всякий обмен опытом и знаниями как в области науки, так и в различных областях искусства обогащает представителей разных стран, и его надо только приветствовать.

Мы, актеры Большого театра СССР, были рады приветствовать у себя зарубежных певцов Д. Узунова, Н. Гяурова, Н. Николова, практиковавшихся на сцене ГАБТа в течение нескольких лет. Теперь они несут свое искусство к многочисленным слушателям в Милане на сцене «Ла Скала», в театре «Метрополитен-опера» (США), в «Гранд-опера» (Париж) и в Королевской опере (Лондон). Но вряд ли следует подчеркивать, что они получили русскую школу пения; правильнее сказать, что эти певцы просто прошли школу высокого мастерства.

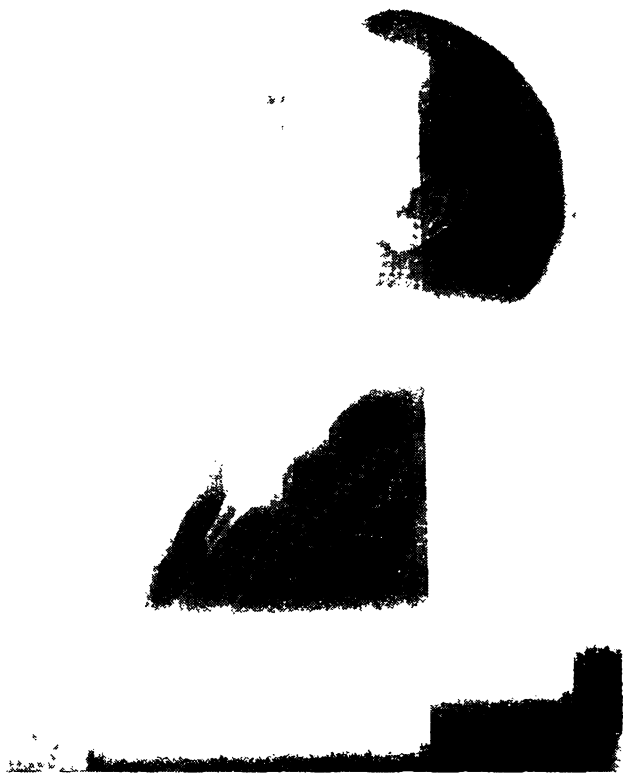
Мировое вокальное искусство накопило богатейший опыт. В результате международного обмена этим опытом



Федор Шаляпин (1873—1938)

образовалась единая вокальная школа, целью которой служит достижение красивого, свободного и выразительного исполнения, причем индивидуальными средствами.

Всякий педагог или вокальный консультант является наставником и контролером для начинающего певца. Контроль за постановкой голоса ввиду скрытого состояния



Энрико Карузо (1873—1921)

певческого аппарата возможен только по двум ориентирам: слух и мышечные ощущения. Слух помогает следить за качеством звука, его окраской. Звук может быть «тусклым», с шипящими призвуками, «резким», неприятным для восприятия, или «глухим», слышимым откуда-то из «чрева», «гнусавым», нечисто интонирующим, или же «круглым», приятным для слуха, «мягким», «бархатистым». Одним словом, существует целая гамма образных представлений звучания человеческого голоса при пении.

По этим признакам звучания определяются достоинства или недостатки, которые надо устранить, выправить,

вскрыв причины их возникновения, установив, как опытный врач, диагноз. Обычно опытный консультант умело определяет на слух все качественные стороны исполнения, как хорошие, так и плохие. Задача ученика — внимательно прислушиваться к замечаниям преподавателя, использовать все его советы. Если ученик и учитель нашли общий язык, то это уже во многом послужит гарантией успешной работы. Главное — проявить при этом постоянное прилежание, упорство в достижении наилучших результатов. И здесь многое в первую очередь зависит от самого учащегося. Неправы те начинающие певцы, которые при первых же неудачах стремятся отнести вину на счет педагога. «Он мне испортил голос» — можно иногда слышать от таких убежденных в своей непогрешимости молодых исполнителей. Это вредная, неправильная тенденция. В подавляющем большинстве случаев прежде всего следует проявить требовательность к самому себе, проверить, правильно ли поняты тобой поставленные педагогом задачи. Некоторым молодым певцам не хватает выдержки и упорства, они хотят через месяц-другой стать Карузо или Шаляпиным, не подозревая, какого огромного труда требует искусство пения.

Что же касается педагога, то, помимо знаний, он должен обладать чуткостью и гибкостью в применении к каждому отдельному ученику, давая те или иные указания соответственно определенным природным качествам, стремясь развивать их, не насилуя во имя «единой школы».

Единство, обязательное для всех, только в конечной цели, к которой стремятся все певцы, а путь к этой цели индивидуальный, основанный на координации всех трех элементов человеческого звукообразующего аппарата — гортани, дыхания и резонаторов.

Этим индивидуальным путем шли и наши лучшие представители вокального искусства: Пирогов и Рейзен, Козловский и Лемешев, Нежданова и Барсова, Обухова и Максакова, Мигай и Норцов. Все они — законченные мастера и в то же время все различны по своим вокальным приемам. Трудно представить себе, что получилось бы, если бы М. П. Максакова пыталась петь так, как пели Обухова или Преображенская.

Другой положительной особенностью педагога является умение воспитать у каждого ученика чувство самоконтроля, приучить его к самостоятельной работе.

Ученикам должны ставиться четкие вокальные задачи, должны быть даны конкретные указания, как их решать, причем главное, чтобы певец прежде всего осознал, в чем состоит сущность задачи, тогда он может самостоятельно ее осуществить, будет искать новых красок, новых ощущений в подаче звука, иначе говоря, будет творчески расти.

Умение самостоятельно работать над повышением своего мастерства — неприменное качество будущего артиста. Иначе, переходя от одного педагога к другому или встречая на своем пути различных «модных» консультантов, он может запутаться, потерять выработанные ранее навыки пения.

Как же осуществляется контроль за правильным функционированием голосового аппарата? Кроме слуха, здесь активно участвуют мышечные ощущения, которые тоже координированы со слуховым восприятием. Положение гортани при пении, как мы выяснили, должно быть слегка приопущенным. Это положение достигается распусканием подъязычных мышц. Когда подъязычные мышцы свободны, не напряжены и нижняя челюсть не скована, а слегка приопущена, то и гортань также свободна и подготовлена для пения. При этом можно определить на ощупь под нижней челюстью совершенно мягкие мышцы. При малейшем напряжении они становятся более упругими и твердыми, что отрицательно сказывается на пении.

Необходимо сделать одну маленькую оговорку о том, как следует опускать нижнюю челюсть. На схеме 7 нарисованы два положения, в которых может оказаться опущенная нижняя челюсть.

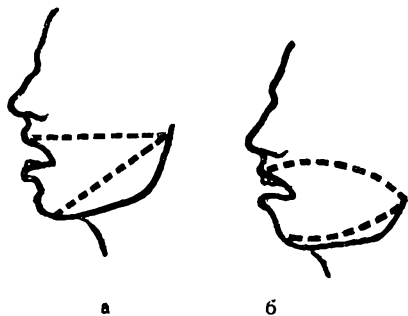


Схема 7. Положение нижней челюсти.

В положении а она сильно откинута книзу, при этом видны нижние зубы, а рот сильно растянут вертикально. При таком опускании челюсти больше открывается передняя часть рта, тогда как глотка зажата поднятым корнем языка и опущенным мягким небом. Соотношение между верхней и нижней челюстями можно сравнить с открытыми ножницами (показано на рисунке пунктиром). Такое положение рта, помимо того, что оно некрасиво, не позволяет достигнуть положительных результатов с точки зрения организации певческого звука. Некоторые опытные певцы однако пользуются данным приемом, но при этом они независимо от положения челюсти умеют открыть и глотку (то есть заднюю часть полости рта) и опускать гортань. Для начинающих такой способ пения чреват весьма нежелательными последствиями.

Нам приходилось наблюдать певцов (особенно теноров), пользовавшихся неправильным формированием нижней челюсти. Рот открывался в вертикальном направлении «до отказа», около ушей торчали некрасивыми буграми вывернутые «салазки» нижней челюсти, а звук был зажатым, горлового оттенка. Следовательно, пренебрегать положением гортани, делая ставку только на маску и дыхание, ни в коем случае нельзя. Все должно быть координировано и подчинено воле исполнителя.

Другое положение нижней челюсти (на схеме — положение б) создает несколько иную форму полости рта. Приблизительно она напоминает форму клещей (показано пунктиром). При таком способе почти не видно нижних зубов, зато слегка обнаруживаются верхние; нижняя челюсть лежит свободно, как в мешке. Опускание таким образом происходит без всякого напряжения, на распущенных подъязычных мышцах, причем вместе с челюстью опускается и корень языка, от которого зависит, как мы знаем, и положение гортани. Такой прием наиболее правилен, способствует эффективному формированию звука.

Проследить «на ощупь» дыхание несколько легче, чем положение гортани. Но и тут есть свои трудности, свои камни преткновения. Поэтому нам кажется необходимым заострить внимание на этом важнейшем компоненте процесса звукообразования. На схеме 5 изображено положение вдоха и задержания дыхания. Что происходит в эти моменты с грудной клеткой и диафрагмой, мы уже знаем.

Остается выяснить, как проще контролировать функцию дыхания при пении.

Прежде всего для правильной выработки рефлекторности певческого дыхания надо проследить как оно формируется. Для начальной проверки рекомендуется положить одну руку на грудь, другую — на живот. При первой фазе дыхания (вдох) рука, лежащая на животе, почувствует наполнение нижней части легких и несколько выдвинется вперед. При второй фазе дыхания (задержание) рука, лежащая на груди, вместе с грудной клеткой несколько поднимется кверху, а другая, лежащая на животе, снова займет исходное положение (то есть несколько вдавится вместе с животом). Таким образом будет происходить чередование: то будет несколько выступать живот, то грудная клетка (см. схему 5). Для развития эластичности диафрагмы и поясных мышц рекомендуется проделать на одном задержании дыхания несколько движений на поднимание и опускание грудной клетки с одновременным действием мышц живота. Руки, лежащие на груди и животе, будут рельефнее показывать действие диафрагмы, которая в процессе пения регулирует динамику звука.

Дыхание принято называть опорой звука. Но не всегда у певцов бывает правильное представление об опоре дыхания. Иногда приходится наблюдать, как исполнитель, беря верхние ноты, вытягивается всем корпусом кверху, даже привстает на носки, как бы стараясь «достать» этот высокий звук. Такое вытягивание не дает желаемых результатов, верхние ноты, как правило, не получаются.

Все это происходит из-за ошибочного представления: раз звук надо направить кверху, значит, и дыхание следует направить туда же.

Чтобы понять, где в действительности должна быть опора, попробуем разобраться, что представляет она собой с точки зрения чисто физической.

Если требуется поднять кверху какой-либо груз, скажем, тяжелый камень, то для удобства человек ищет точку опоры. Он упирается ногами в землю, то есть производит действие, направленное книзу. В этом и состоит один из основных законов физики — действие равно противодействию. Иными словами, если надо преодолеть усилие,

направленное кверху, то потребуется такое же усилие, направленное книзу.

Значит, чтобы направить звук кверху, опора должна быть направлена книзу. Отсюда и распространенное выражение «петь на себя» (то есть, устремляя воздушную озвученную струю кверху, в резонаторы, мы должны делать усилие книзу). Пение «из себя», называемое также пением «на выходе», не имеет ничего общего с пением на задержанном дыхании. Оно противоречит рассмотренному нами физическому закону и означает, что певец поет без опоры.

Расширяясь при вдохе, грудобрюшная преграда (диафрагма) давит на нижнюю полость живота, поэтому при пении мы ощущаем опору гораздо ниже диафрагмы. Это ощущение усиливается, когда требуется соответствующее усиление дыхания, ибо здесь принимают участие и мышцы живота, расположенные ниже поясных мышц. Поэтому, например, при крайних верхних нотах на *форте* ощущение опоры в нижней части живота кажется еще глубже. На этом основании и возникло правило: «Чем выше звук, тем ниже опора». Тот, кому довелось слушать пение итальянского певца Беньямино Джильи, мог наблюдать во время концертов, как артист, крепко держась на широко поставленных ногах, словно вращал в пол в тот момент, когда ему приходилось брать звук верхнего регистра. И всегда этот звук был кристальной интонационной чистоты и позиционной твердости. Крепкая опора внизу прочно направляла звук кверху и уверенно его держала.

Хочется сказать несколько слов в связи с начальной стадией формирования дыхания. Можно по-разному начать пение музыкальной фразы. Некоторые имеют привычку «набрасываться» на звук, то есть сильным толчком дыхания ударять по голосовым связкам. Другие имеют обратную тенденцию — «въезжать» в ноту, то есть, желая достичь плавности звуковедения, не сразу точно интонируют. В данном примере показано пунктиром, как иногда от ноты *соль-диез* звук не переводят сразу в ноту *до-диез*, а постепенно входят в нее.



Начальная стадия носит название атаки звука. В первом приведенном случае атака звука носит название «жесткой», во втором — «атаки с подъездом». Оба способа антимузыкальны и не пригодны для художественного исполнения. Атака звука при пении должна быть мягкой, эластичной и в то же время с прицелом на нужную позицию и точную интонацию. Мягкой атаки звука необходимо добиваться в любых упражнениях, которые начинает петь певец, будь это вокализы на какую-то гласную или пение со словами. Если в упражнении нет связанной с ней согласной (ми, ма, ля, ле и т. д.), то надо атаковать гласную легким придыханием, напоминающим звук х (ха-а, хе-е и т. д.), при этом нужно сделать, чтобы это ха не было грубым, а лишь только напоминало звучание х, иными словами, не надо «гакать».

Ощущение на слух легкого прохождения звука и будет контрольным признаком мягкой атаки. Этот метод применяется не только в начале фразы, но и при пении слов, в которых сочетаются рядом два однородных гласных звука (два а, два о или ао, оа). Вот примеры:

я опять одинок;
что отуманилась.

Если петь, не разделяя гласных, то получается на слух:

я-пять одинок;
что-туманилась.

Гласные сливаются в один звук, и от этого фраза страдает нечеткостью произношения. Для ясности каждого слова и неразрывности мелодической линии гласные нужно разделить мягкой атакой звука на втором слоге.

я-(х)-апять одинок
что-(х)-атуманилась.

При этом приеме тоже не следует «гакать», и придыхание нужно делать едва заметным.

Сложную задачу представляет направление звука в резонаторы. В области рта мы можем проследить за положением корня языка, за движением мягкого неба (небных занавесок и язычка), но не во время пе-

ния, а только в тех случаях, когда можно открыть рот как угодно. При пении же рот лишь слегка приоткрыт и видны лишь наружное очертание губ да слегка приоткрытые передние зубы. Наблюдать процесс функционирования направляющих звук элементов нет возможности. Поэтому рекомендуется вначале внимательно проследить, открыв рот, как опускается и поднимается небная занавеска, как раздвигаются дужки, как движется корень языка. Затем, привыкнув к ощущениям, возникающим при этих движениях, можно выработать определенное представление об их действии и чувствовать это уже «вслепую». Правильно представляя себе ту или иную форму ротовой полости, легко будет контролировать положение ее при пении, создавая необходимые условия, направляющие звук в маску и придающие звуку нужную тембровую окраску.

Для направления звука в маску следует в упражнениях применять «мычание», то есть вокализацию с закрытым ртом; таким способом легко нащупывается маска и ощущается вибрация носовой перегородки. Это будет означать, что высокая позиция найдена и звук направлен в верхний резонатор. Но вокализация с закрытым ртом тоже имеет свои разновидности: звук может быть глубоким и вибрировать где-то у задней стенки носоглотки либо звучать выше, попадая в полости, расположенные над твердым небом. Второе ощущение наиболее правильно, и его следует добиваться с закрытым ртом. «Мычание» обычно проводится на звук *м* или *н*. Тот и другой полезны в упражнениях и служат дополнением, формирующим некоторые гласные. Если «мычание» несколько глубоковато и не совсем попадает в верхние полости маски, то рекомендуется пользоваться при этом гласной *н*; если у певца, наоборот, имеется тенденция к носовому призвуку (что является дефектом пения), то лучше пользоваться звуком *м*. Иначе говоря, нужен индивидуальный выбор.

Желая петь «в маску», некоторые исполнители неправильно представляют себе этот процесс и слишком низко опускают небную занавеску; она прикрывает доступ звука в полость рта, звучащая струя воздуха направляется в нос и получается весьма нежелательный эффект — гнусавость. Чтобы удостовериться, попробуйте сделать простейшее упражнение: опустив небную занавеску, откройте рот и

издайте любой звук, вы услышите его таким же «мычащим», как если бы рот был закрыт. Можете затем попеременно закрывать и открывать рот, это никак не отразится на характере звука. Другое дело, когда пение происходит с поднятой небной занавеской. Открывание и закрывание рта повлечет за собой совершенно различные по характеру звуки. в первом случае получится нормальный певческий звук, без малейшей примеси гнусавости, во втором — обычное «мычание». Из приведенных примеров видно, что нужно научиться правильно петь не только упражнения на гласные, но и направлять звук в верхний резонатор с поднятой небной занавеской.

Мышечные ощущения и в этом случае помогают контролировать певческий звук, а музыкальный слух улавливает его и фиксирует: вот это хорошо, а вот это плохо. Малейшие отклонения, уловленные на слух, координируются с мышечными ощущениями.

Правильные вокальные рефлексy выработываются при помощи целой системы упражнений. Однако упражнения эти пойдут на пользу начинающему певцу только в том случае, если по-настоящему осознано их значение. Есть очень меткая народная поговорка. «от плохой головы ногам покоя нет». Ее можно несколько перефразировать, применив к певцу: «от плохой головы голосу покоя нет». Ибо певцу необходимо все время осмысливать все свои действия и ощущения. Бывает, что в поисках верной звуковой позиции певец пробует голос вслепую, эмпирическим путем. Пробует звук один раз — не удовлетворяет. пробует второй, третий, десятый, наконец, мышцы утомляются в результате неправильных экспериментов, звук раз от разу становится все хуже. Певец теряетcя, приписывает неудачу плохому упражнению. Но ведь во время исполнения приходится петь разнообразнейшие мелодии, произносить слова подчас и очень неудобные (не вокальные); на практике приходится преодолевать всевозможные трудности, к этому надо всегда быть готовым.

Вот почему, выполняя то или иное упражнение, необходимо отчетливо понять вокальные задачи и сознательно формировать звук, прежде чем без всякого основания насиловать голос. Мы уже приводили пример: как хороший охотник делает прицел перед тем, как выстрелить, так и певец должен сначала мысленно сформировать звук, соответственно направить его. Проба звука наугад только

утомляет голос и задерживает процесс правильного звукообразования.

Голос — важнейшее и сложное устройство, с которым надо очень бережно обращаться. Всякое излишнее упражнение не только не принесет пользы вокальной технике, но может причинить вред. Певцы менее всего подвержены всякого рода заболеваниям лишь в том случае, если они правильно овладели голосовым аппаратом и бережно к нему относятся. В разделе о режиме певца мы вернемся к этому вопросу и рассмотрим его более подробно.



ТЕХНИКА ПЕНИЯ И ПРИРОДНАЯ ПОСТАНОВКА ГОЛОСА



Нередко в театр, на эстраду или в самодеятельное искусство приходят люди с так называемой природной постановкой голоса. Они щедро одарены такими вокальными данными, как красивый тембр и широкий диапазон, которые счастливо сочетаются с другими элементами, необходимыми для пения: достаточно координированным дыханием, правильным положением гортани. Такие люди с детских лет ощущают удовольствие от пения и интуитивно приобретают правильные навыки, в которых не всегда отдают себе отчет. Они поют, как соловей, вслепую, не задумываясь, куда надо направлять звук и что надо делать с дыханием в процессе пения.

Чаще всего оказывается, что они уже с успехом выступали перед той или иной аудиторией. И этот успех может иногда дезориентировать, внушить уверенность, что дальнейшая кропотливая учеба необязательна.

Продолжая пользоваться голосом, поставленным от природы, любитель рискует очень быстро утратить лучшие его качества, если не начнет правильно и систематически усваивать технику пения, анализируя основы звукообразования. Природные данные возмещают отсутствие мастерства лишь пока певческий аппарат еще молод, свеж. Неумелое пользование даже самым богатым голосом ведет прежде всего к утрате тембровой красоты, затем певцу становится трудно пользоваться крайними регистрами, особенно верхним.

Придя в театр или самодеятельный коллектив без надлежащей подготовки, с прекрасным голосовым материалом, растратив половину его достоинств, певцы начинают растерянно искать то, что зачастую безвозвратно утрачено.

Овладение природой голоса и есть сущность его правильной постановки. Как во время ходьбы человек не думает, какой ногой ему надо ступить сначала — правой или левой, где согнуть ногу, в каком ее суставе, так и при пении, сочетающем одновременно много сложных исполнительских задач, опытный исполнитель формирует звук так, что его уже не отвлекает техническая сторона и он видит перед собой лишь задачи эмоционально-выразительного творчества. Иными словами, певец приходит к тому же результату, который дает и природная постановка голоса, но с той существенной разницей, что здесь весь процесс звукообразования пропущен через сознание.

Как уже говорилось, для постановки голоса необходимо систематически осуществлять определенный комплекс упражнений. В этой связи нам хотелось бы дать некоторые практические советы.

В фонетике всякого языка существуют слова, звуковыми элементами которых являются гласные. Основными гласными при пении считаются пять звуков:

а э и о у.

Из них при сочетании основного звука *и* с другими гласными образуются производные звуки:

иа — я

иэ — е

ио — ё

иу — ю.

Кроме того, из сочетаний со звуком *и* возникают еще некоторые специфические для того или иного языка производные гласные, не имеющие в русском языке буквенных обозначений: есть несколько фонетических вариантов *э, о, у*. Да и основной звук *и* произносится на различных языках по-разному — где острее, резче, где круглее, мягче. В русском языке есть расширенное *и*, звучащее как *ы*.

Но как бы ни произносились в отдельных случаях производные гласные, при пении они в конечном счете звучат как основные *а — э — о — у*. Например, пропойте слово «всё» или «тебе», «тебя», «люблю», и вы услышите в конечном счете протяженные звуки *о, э, а, у*:

всё — ооо

тебе — эээ

тебя — ааа

люблю — ууу.

Следовательно, при пении упражнений (вокализов) необходимо правильно формировать эти пять основных звуков а — э — и — о — у.

Так как звук и в сочетании с другими гласными дает еще дополнительные, произвольные звуки — я — е — ё — ю, то рекомендуется формировать и гласные через звук и, который по своему качеству является наиболее концентрированным, острым и высоким по позиции. Приведем простой пример вокализа, исполняемого в очень медленном темпе¹:

ми - но - о, ми - но - о, ми - но - о
 ми - на - а, ми - на - а, ми - на - а
 ми - из - э, ми - из - э, ми - из - э
 ми - ну - у, ми - ну - у, ми - ну - у

ми - но - - - - - о
 ми - на - - - - - а
 ми - из - - - - - э
 ми - ну - - - - - у

Исходную тональность педагог или сам певец могут выбирать по усмотрению, в зависимости от характера голоса. Здесь приведена тональность *фа-мажор*, для среднего голоса. В дальнейшем все примеры будут взяты так же произвольной тональности, и соответственно голосам можно их брать выше или ниже.

Данное упражнение надо повторять с повышением данной тональности по полутонам, но в пределах центральной части диапазона, не захватывая крайних верхних и нижних нот (например, для баритона рекомендуется петь в пределах от нижнего *си-бемоль* до верхнего *ре*).

Дойдя по полутонам до условного предела данного упражнения, рекомендуется возвращаться по полутонам обратно к исходной тональности.

¹ Повторять все упражнение, повышая тональность по полутонам.

Цель упражнения заключается в том, чтобы правильно формировать гласные а, э, о, у, исходя из высокого и концентрированного звука и. В начале упражнения к гласной и прибавляется согласный звук м (ми), назначение которого состоит в том, чтобы и отправная гласная и точнее направлялась в верхний резонатор, как мы это делаем при «мычании». Вместо м можно по индивидуальному желанию употреблять согласную н (ни), которая имеет то же назначение, что и согласная м, при направлении звука в верхний резонатор, о чем было уже сказано ранее.

При переводе звука (в данной тональности нотного примера от нижней ноты до к последующей кварте) необходимо очень плавно и постепенно формировать из звука и последующие а, э, о, у, чтобы они звучали в той же позиции, что и предыдущий формирующий звук и (ми-о, ми-э, ми-а, ми-у). На нотном примере этот постепенный переход от звука и является очень существенным для формирования последующего гласного звука; он обозначен пунктирной лигой. Если этого условия не соблюдать, тогда пропадет значение всего упражнения и незачем будет опираться в позиции на первоначальный слог ми, так как именно от этого звука и формируются последующие звуки гласных, а, э, о, у. Двойной чертой в упражнении показано дыхание.

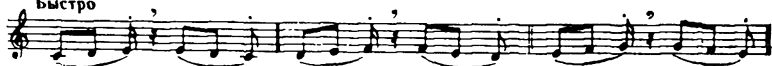
Одновременно с формированием гласных и укреплением их на высокой позиции в данном упражнении вырабатывается и филировка звука — умение тянуть его, постепенно усиливая и затем постепенно ослабляя. Динамические знаки филировки указаны в нотном примере, и ими не следует пренебрегать. Начинать упражнение следует пиано, а затем не спеша, на кварте (а потом — на квинте, сексте и малой септима) переводить звук из и в другую гласную, усиливая на фермато. Дальше мелодия плавно идет книзу, и на тонике кончается первая часть упражнения с постепенным замиранием звука опять на фермато (тоника). Интервал перехода от звука и постепенно увеличивается, но характер упражнения не меняется, причем соблюдаются все динамические указания. Филировка звука в обоих направлениях (от пиано — к форте и обратно, от форте — к пиано) способствует координации дыхания с высокой позицией, особенно при правильном формировании звука пиано на задержанном дыхании (но не на выдохе «вперед»).

Мы называем это упражнение универсальным потому, что в нем заложено много элементов вокальной техники и, правильно пользуясь им, можно выработать необходимые для пения рефлексy. Естественно, ничто сразу не достигается, но постепенная и методичная работа над звуком даст несомненно свои результаты.

Очень полезны бывают и короткие упражнения, которых тоже не следует избегать. Некоторые педагоги-вокалисты не любят упражнений такого рода, считая их вредными для широкого кантиленного пения. Однако короткое упражнение имеет свои положительные стороны: оно вырабатывает легкость подачи звука и активизирует дыхание. Вот одно из таких упражнений, которым я пользуюсь в своей повседневной практике и рекомендую другим певцам¹.

5.

Быстро



ми	-	и	-	-	ми	-	и	-	-	ми	-	и	-	-
ля	-	а	-	-	ля	-	а	-	-	ля	-	а	-	-
ле	-	э	-	-	ле	-	э	-	-	ле	-	э	-	-
лѐ	-	о	-	-	лѐ	-	о	-	-	лѐ	-	о	-	-
лю	-	у	-	-	лю	-	у	-	-	лю	-	у	-	-



ми	-	и	-	-	ми	-	и	-	-
ля	-	а	-	-	ля	-	а	-	-
ле	-	э	-	-	ле	-	э	-	-
лѐ	-	о	-	-	ле	-	у	-	-
лю	-	у	-	-	лю	-	у	-	-

Все нотные обозначения здесь следует выполнять точно и в быстром темпе. Третья нота (шестнадцатая), с точкой над ней, кончается отрывисто, затем на паузе (шестнадцатая) берется в темпе легкое придыхание, и последующие ноты выпеваются также с легкостью. На шестой восьмушке также есть обозначение *стаккато*, после которого делается новый вдох, очень короткий, но активный,

¹ Повторить все упражнение, повышая тональность по полутонам.

и секвенция повторяется таким способом пять раз. На последней ноте упражнения (тоника) есть знак *фермато*, на котором звук должен замирать (*морендо*), на нем взволнованное активное дыхание успокаивается вместе с замирающим звуком. Повторять все упражнения надо, повышая тональности по полутонам в пределах середины диапазона.

Данное короткое упражнение в быстром темпе имеет целью активизировать дыхание, оно заставляет мышцы работать быстро, активно и в то же время без перегрузки, вредной при пении. Упражнение должно исполняться с легкостью, но не пассивно. Как и в предыдущем медленном примере, замирание звука на последней ноте (на тонике) помогает проверять одновременно и высокую позицию, о которой никогда не следует забывать. Звук *пианиссимо* надо брать «на себя». При таком способе можно очень долго держать последнюю ноту, опять-таки координируя дыхание с высокой позицией. На последней ноте (*фермато*) формируются все пять основных гласных, о чем забывать тоже не следует.

Постановка голоса включает в себя много сложных и разнообразных задач. Нужны не только звучность на высокой позиции, не только кантилена — плавная певучесть, не только динамические краски (*форте*, *пиано*, *филировки*); необходима еще подвижность мелодического рисунка, встречающаяся в репертуаре всех голосов, как мужских, так и женских (все равно, будь то камерный или оперный репертуар).

Поэтому мы рекомендуем, выбрав из целого ряда различных вокализмов, упражнение для постоянной, ежедневной работы, способствующее развитию подвижности голоса на большом дыхании.

6.

ля - - - - - а
 ле - - - - - э
 ли - - - - - и
 лё - - - - - о
 лю - - - - - у

Здесь при быстром движении мелодии необходимо распределять дыхание таким образом, чтобы его хватило обя-

зательно на все упражнение. Для этого при исполнении первой половины следует очень экономно сдерживать дыхание и только во второй половине, когда восходящая гамма идет к самой высокой ноте (кульминации), расходовать его активно, выпевая четко каждую ноту. (Рекомендуется, конечно, также соблюдать динамические знаки *крешендо* и *диминуендо* на каждой волне мелодической линии.)

К каждой гласной рекомендуется прибавлять в начале этого упражнения звук *л* (*ля, ле, ли, лё, лю*), так как он помогает звучно атаковать первую ноту, от которой отталкивается вся последующая гамма.

Вообще при любом упражнении нужно использовать звучные согласные *м, н, л*, присоединяя их в начале каждой фразы упражнения к соответствующей гласной. Такое сочетание помогает формированию звука и одновременно приучает певца к четкой дикции.

Для приобретения правильных певческих навыков мы рекомендуем пользоваться хорошо и детально разработанными вокализами в сборниках Конконе или Папофки. В них последовательно учтены «трамплины» вокальной техники. Надо сказать, что большую методическую ошибку совершают те, кто игнорирует пение вокализов. Наряду с простыми и доступными в техническом отношении вокальными произведениями никогда не следует пренебрегать чисто техническими упражнениями. В то же время, разумеется, и здесь следует знать меру. Вокализов написано очень много, во всяком случае больше, чем необходимо для полного курса профессиональной подготовки певца.

При этом необходимо помнить, что только планомерность и методичность могут подвинуть процесс обучения пению. Всякая погоня за чрезмерной «скоростью» или разбрасывание внимания на большое количество всевозможных бессистемных упражнений, напротив, лишь дезорганизует занятия и замедляет движение вперед. (С этой точки зрения лучше придерживаться какого-либо одного сборника.)

Вокализы, исполняемые на ту или иную гласную (чаще всего на *а*), помогают вырабатывать хорошее дыхание, плавность голосообразования (кантилену), делают голос способным справляться с подвижной мелодией, приучают к техническим украшениям (*группето, тремоло, форшлаги*), к разработке динамичности звука, *филировки*.

Приводимые нами здесь некоторые упражнения могут служить подсобным материалом для ежедневных распеваний, для выработки и закрепления высокой позиции, выравнивания регистров всего диапазона и координации дыхания с резонаторами.

В первый период занятий нужно главное внимание уделять выработке центра голоса, ибо он является основой диапазона: семьдесят пять процентов всего певческого репертуара приходится на долю среднего регистра и относительно незначительная часть остается на долю крайних нот верхнего и нижнего регистров. По центру голоса определяется и тесситура, выбираются тональности исполняемого репертуара. Иногда диапазон произведения построен не выше *соль*, то есть ноты, входящей в диапазон баритона, а тесситура его построена так, что петь может только тенор. Следовательно, расчет композитора был на центр высокого голоса (сопрано или тенор), но не среднего (баритон, меццо-сопрано).

Выработка правильного центра может служить хорошим фундаментом для овладения и всем диапазоном голоса. Если певец или певица будут отяжелять или расширять центр, то это бесспорно пойдет в ущерб крайним звукам диапазона. Поэтому необходимо добиваться, чтобы центр был как можно больше собран, концентрирован. От собранности звука зависит и его «летучесть». Представьте струю воды, идущую под одним и тем же напором, но через отверстия разного диаметра — широкое и узкое. В последнем случае она будет более сильной и будет бить на более дальнее расстояние. Такому же закону подчинена и звуковая «струя»: будучи концентрирована, она пробивает гораздо активнее любую звуковую завесу (например, звучание оркестра) и, следовательно, легче воспринимается слушателями на расстоянии.

Как правило, камнем преткновения для большинства певцов являются верхние ноты. Их надо брать весьма осторожно, иначе можно «раскричать» свой голос, то есть лишить его тембровой яркости: звук делается тусклым, а при наиболее неблагоприятном исходе голосовые связки получают повреждение.

Встречаются певцы (причем, достаточно опытные), которые никогда не бывают уверены в своих верхних нотах. Наделенные от природы прекрасными голосами, они не сумели освоить верхний регистр и всегда пели «как полу-

чится». Такие певцы перед каждым выступлением испытывают неуверенность, волнуются, и это еще больше усугубляет возможность срыва. Распеваясь целыми часами и пробуя верхние ноты «наощупь», по несколько раз, они лишь утомляли голос, который окончательно выходил из повиновения и во время выступления звучал хуже обычного.

Но плохо или неуверенно брать верхние ноты — еще полбеда. Во сто крат труднее держать высокую тесситуру. В таких случаях певцу уже не до кантилены звука, а лишь бы только свести концы с концами, то есть как-то преодолеть тесситурные трудности. Обычно в таких случаях мелодия звучит низко, наконец окончательно теряется интонация, и певец выходит из тональности.

Выработав концентрированный, собранный средний регистр, певец постепенно должен искать правильную позицию крайних регистров. Тут, как уже было сказано, надо очень внимательно формировать переходные ноты.

Бывает, что исполнитель со средними по качеству вокальными данными, то есть небольшим голосом, ограниченным диапазоном и неярким тембром, делает большие успехи и становится подлинным мастером певческого искусства. Конечно, прекрасные голосовые качества — великий дар природы, но ...главное все же — подлинное мастерство, совершенное владение голосом. Добиваться этого — задача всякого, кто хочет хорошо петь.

Как мы знаем, в технике пения большую роль играет плавный переход из одного регистра в другой. С одной стороны, он должен быть незаметным, с другой — способствовать правильному формированию нот последующего регистра. У женщин, например, при переходе из низкого регистра в средний как бы ломается голос, то есть наличие грудной окраски звука резко сменяется головными звуками. Если в этих переходных нотах не пользоваться смешанными резонаторами (грудным и головным) одновременно, то получится «провал» в единой тембровой окраске голосового диапазона. Впоследствии такой провал переходных звуков отразится и на среднем регистре, который станет тускловатым, мало звучащим. Чтобы избежать звуковой пестроты, следует методически работать над переходными нотами от нижнего к среднему регистру. Очень эффективными являются для женских голосов упражнения через гласную *и*. Для примера возьмем *до-ма-*

жорную гамму и споем ее от гласной *а* через *и* к гласной *о* в хроматическом движении.



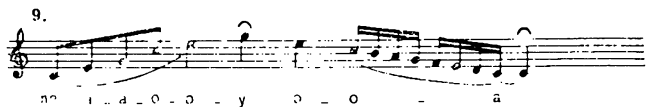
Прибавляя в начале упражнения для мягкой атаки согласную *л* (мягкое *ля*), в дальнейшем упражнении надо петь звук *а*, чередуя его со звуком *и*, постепенно округляя и переходя в звук *о*. В такой же последовательности вернуться по нисходящей гамме снова к звуку *а*. Гамму (в восходящем и нисходящем движении) можно петь, начиная в любой тональности, соответствующей данной характеристике голоса. Низкие голоса могут начинать хроматическую гамму от ноты *ля*, постепенно меняя тональности по полутонам, кончая *ре-мажорной* гаммой и снова возвращаясь к *ля-мажору*. Высокие голоса могут начинать это упражнение в *си-мажоре* и доходить до *ре-мажора* с возвращением в *си-мажор*. Гласная *и*, перемежающаяся с гласными *а* и *о*, помогает (особенно на переходных нотах) держаться высокой позиции, присоединяя к груди головные резонаторы.

Иначе обстоит дело с мужскими голосами. Поскольку особую трудность здесь представляет переход из среднего регистра в верхний, лучше всего для упражнений пользоваться системой гласных — *а* — *о* — *у* (она впервые предложена Энрико Карузо). Если для концентрации звука на центре помогает гласная *и*, то в верхнем регистре способствуют правильному формированию звука гласные *о* и *у*. Поэтому упражнения надо так строить по восходящей гамме или в арпеджио, чтобы в верхнем регистре звучали гласные *о* или *у*. Закрепив позицию верхнего регистра на *о* или *у*, певец может впоследствии перейти и к другим гласным, которые будут формироваться по *у-образному* принципу.



Это упражнение, так же как и предыдущие, повторяется с повышением по полутонам до предела крайнего верхнего регистра каждого голоса и так же опускается по полутонам до крайних нижних нот, то есть оно рассчитано на весь диапазон. С каждым повышением тональности объем нот, выпеваемых на гласные *о* и *у*, увеличивается, и только в начале и в конце упражнения должно звучать в нижнем регистре правильное светлое *а*.

При большом диапазоне голоса можно брать большое арпеджио, где верхней нотой упражнения будет не терция, как в данном примере, а квинта. Упражнение будет выглядеть так:



Такой же *у-образный* прием при формировании верхнего регистра использовали и другие величайшие певцы мира — Ф. Шаляпин и М. Баттистини, о чем свидетельствуют оставшиеся после них грамофонные записи. Шаляпин вообще поет круглой манерой звука, а Баттистини следует несколько иной системе, образуя гласную *а* в нижнем регистре, *о* и *у* — в верхнем. Шаляпин иногда пользуется плоским, утрированным звуком, но эта тембровая окраска у него служит одним из тонов его многогранной палитры, особенно эта «плоская» манера часто чередуется с его обычным круглым звуком в исполнении русских народных песен.

В приведенных примерах упражнений следует делать переход от одной гласной к другой (*а — о — у*), постепенно закругляя звук так, чтобы этого перехода не было заметно и чтобы звук шел естественно при повышении восходящей гаммы или арпеджио и так же в обратном движении. В итоге должна получиться схема звучания

а — о — у — о — а.

Приведенные упражнения не являются исключительным эталоном, а служат лишь примером, выражающим основные принципы звукообразования певческого голоса. Для приобретения нужных навыков существует огромное количество различных вокализов, ими пользуются начи-

нающие певцы; особенно много написано для специфических — колоратурных голосов, от которых требуется особая техническая легкость и подвижность звука.

Нашей задачей было разъяснить на примерах, какую цель преследуют те или иные существующие упражнения. Петь упражнения «просто так» нет смысла. Надо выбирать каждый раз такие, которые отвечают данным вокальным задачам.

Касаясь вопросов профессиональной вокальной техники, хочется заострить внимание еще на особых звуковых формах, имеющих названия микст и фальцет. В певческой практике исполнители часто прибегают к этим звуковым формам. Чтобы научиться виртуозно пользоваться ими, следует прежде всего разобраться в данных понятиях, так как многие их путают.

Фальцет получил свое наименование от итальянского слова «фальзо», что означает ложный. Как у скрипачей есть звук, называемый *флажолет*, извлекаемый легким прикосновением пальцев левой руки к струнам, так и певческий фальцет получается в результате едва ощутимого касания воздушной струи о края связок. Скрипичный флажолет звучит выше того звука, который извлекается обычным способом. Фальцет певца (как правило, у мужских голосов) может звучать также на высоких нотах, иногда выходящих за пределы нормального диапазона того или иного голоса. Так например, Дж. Верди написал в партии Фальстафа, исполняемой баритоном, целую фразу на фальцетном звуке:



Ноты *си* и *ля* в скрипичном ключе, да и вообще вся фраза в тесситуре *ми* — *си* первой октавы, никак не соответствуют природе баритона. Однако такой величайший знаток пения, как Верди, все-таки дал эту фразу Фальстафу и в скобках над фразой написал: «Фальцетом».

Эта имитационная краска использована в опере для подражания голосу одной из героинь — Алисы, о которой вспоминает Фальстаф. Имитационный пример можно

также привести из «Севильского цирюльника»; Россини написал фальцетные фразы для баритона (Фигаро), подражающего голосу Розины. Примеры фальцетного звука можно привести не только из многих оперных произведений, но также из романсов.

Какова же природа фальцета?

Самое название говорит за себя: ложный звук. Он получается путем колебания только лишь краев связок, при этом гортань находится гораздо выше ее обычного певческого положения. Характер звука резко отличается от нормального тембра голоса и походит по высоте на женский. Фальцет очень распространен в камерном пении, особенно часто пользуются им лирические тенора.

Микст по своей окраске является средним между фальцетом и натуральным тембром мужских голосов. Название его имеет также латинское происхождение: микстус — смешанный. Он образуется, как и фальцет, при поднятом положении гортани в результате легкого касания воздушной струи о края сомкнутых связок, но только с той разницей, что микст окрашивается грудными обертонами, отчего приобретает натуральную окраску. (Микст смешивается с грудным резонатором, отсюда и название.) Особенно похож на натуральный тембр микст лирических высоких теноров.

Фальцет и микст помогают певцам проверять состояние голоса. При несмыкании связок, даже небольшом, фальцет пропадает. В таких случаях необходимо временно прекратить пение до полного смыкания связок. При утомлении голоса фальцет бывает нечистым, с призвуком шипения, это тоже служит сигналом для певца.

При филировке звука искусные певцы зачастую переводят звук от пианиссимо в микст и этим приемом достигают полного замирания звука (*морендо*). Так поступают часто тенора в конце арий Дубровского, Берендея, Владимира Игоревича, а баритоны — в арии Онегина («Легкие мечты») и вокальных партиях многих других произведений. Шаляпин виртуозно пользовался микстом и фальцетом в русских народных песнях, а также в знаменитой «Персидской песне» А. Рубинштейна и в «Элегии» Массне.

Фальцетный звук сам по себе вполне доступен для каждого певца и многим исполнителям облегчает пение на пиано. Известные трудности возникают при филировках,

когда приходится переводить натуральное *пиано* в микст или фальцет. В момент перехода во многих случаях можно слышать тембровое изменение: в звуке получается легкий скачок, улавливаемый на слух, — это гортань резко подскочила кверху. Для устранения такой шероховатости при филировках нужен большой тренаж. Не всем певцам удается достичь плавного перехода, поэтому они вынуждены брать ноту сразу или фальцетом, или на *пиано* без перехода на фальцет, но тогда очень трудно достигнуть полного *морендо*.

В старой терминологии фальцетом, или головным звуком, называли вообще верхний регистр, а микстом — центр голоса. Но такая терминология неточна, причем дело не только в названии, а в самом существе понятия. А сущность данных понятий говорит сама за себя, о ней свидетельствуют даже первоначальные латинские значения слов.

У многих певцов, не овладевших в достаточной степени верхним регистром голоса, иногда бывают срывы звука, называемые в певческом обиходе «петухами». Действительно, эти моменты срыва чем-то напоминают петушиное «ку-ка-ре-ку». Как правило, они бывают неожиданными не только для слушателей, но и для самих исполнителей: пел хорошо, и вдруг — «петух»! Такой сюрприз обычно вызывает в зрительном зале смешки при любых, даже самых драматических ситуациях на сцене; и действительно, неожиданная перемена в тембре звука, резкий его скачок кверху, вне тональности создает комедийное впечатление. Но для певца это трагедия.

Природа певческих «петухов» всегда одна и та же: гортань в силу какой-то конвульсии делает неожиданный скачок кверху, так же, как при фальцетно-микстовом звучании. Всем певцам, страдающим от таких срывов, необходимо в первую очередь следить за положением гортани и координировать его с опорой дыхания. Если же это не сделать своевременно, то впоследствии подобный недостаток будет чрезвычайно трудно устранить. Известно немало певцов, которые всю свою творческую жизнь не могли избавиться от этого неприятнейшего вокального порока, потому что вовремя не обнаружили причины его возникновения и, следовательно, не нашли путей к исправлению.

Фальцет и микст используются певцами только как особые звуковые краски, необходимые для достижения оп-

ределенной выразительности. Как звуковая форма это искусственные (ложные) звуки, извлеченные особым способом аналогично скрипичному флажолету. Они особенно распространены в тирольских народных песнях, которые составляют специальный исполнительский жанр. При начальной стадии обучения следует категорически избегать этих красок, так как они могут выработать неправильный рефлекс: гортань будет подниматься кверху, а это повлечет за собой образование «петухов». Фальцето-микстовый звук можно использовать только тогда, когда вокальное мастерство певца уже закрепилось и найдена правильная форма звукообразования. Вообще, как уже было сказано, неорганизованность и отсутствие системы лишь замедляют процесс постановки голоса и часто вредят певцу. Поэтому, помимо систематизации занятий, необходимо установить режим работы и отдыха.

Только при этом условии можно надолго сохранить работоспособность, обеспечить постоянную творческую форму.

Правильное расходование сил и энергии — заповедь любого артиста, в том числе и певца.

Ежедневные упражнения голоса надо вести очень умеренно. Ни в коем случае нельзя слишком утомлять его излишними тренировками в день выступления. Тут уж поздно «пробовать» отдельные ноты или настраиваться по целому часу и более, как это некоторые практикуют. Голос нужно всегда иметь в форме, заниматься постоянно, независимо от выступлений.

Всякому певцу, особенно молодым, начинающим, рекомендуется лучше всего проводить занятия в утренние часы. Всем известно, что утром голос бывает хриловатым, еще «спит», его трудно наладить. Это происходит оттого, что организм, нервная система, мышцы не сразу приобретают после сна действенный тонус. Поэтому рекомендуется вставать в одно и то же время, сразу же после этого заниматься легкой гимнастикой или прогулкой, но не до утомления — минут 20. После разминки наступает хорошее самочувствие, как раз такое, какое необходимо для певческого состояния. Если молодой певец утром должен быть на репетиции или на учебных занятиях, предварительная зарядка также создаст ему нужную творческую форму. Пение всегда требует бодрости, энергии, подтянутости. Вялость, размагниченность или утомление отражаются в

первую очередь на голосе. На нем сказываются малейшие отклонения от нормы, поэтому, чтобы он хорошо звучал, кроме технической подготовки, необходимо следить и за общим состоянием здоровья. Курение, алкоголь неблагоприятно влияют на самочувствие певца, поэтому рекомендуется избегать их или употреблять в крайне ограниченном количестве. Особенно важно соблюдать это условие тем, кто еще в недостаточной степени овладел вокальной техникой. В период поисков правильной формы звукообразования курение и алкоголь могут затемнять картину. От чего не поется? То ли ты простужен, то ли еще не научился петь, то ли ненормальный режим сказался... В таких случаях даже профессионалы-ларингологи не смогут поставить правильный диагноз и определить причину неисправности голосового аппарата.

Значительным условием сохранения хорошей формы служит закалка. Изнеженный организм часто подвергается простудным заболеваниям, и это сильно тормозит процесс работы певца. Боязнь простуды, воспаления верхних дыхательных путей толкает многих певцов на всякого рода излишние предохранительные меры. Однако меры эти зачастую приводят к обратным результатам. Они, с одной стороны, снижают сопротивляемость организма, с другой — создают благоприятные условия для простуды: вспотевшая от кашле шея при малейшем охлаждении скорее всего подвержена воспалительным процессам.

Самое действенное средство от всяких простудных заболеваний — закаливание. Так же, как и процесс постановки голоса, процесс закаливания совершается планомерно. Институтом физкультуры разработана целая система упражнений, с которыми певцам следует познакомиться, тем более что они очень просты и доступны.

Прекрасным примером работоспособности для всякого певца может служить старейший артист Большого театра Никандр Сергеевич Ханаев. Несмотря на свой почтенный возраст, он всегда бодр, подтянут и энергичен. Еще совсем недавно Н. С. Ханаев пел на сцене ГАБТа оперные партии Садко и Германа.

— Какое вы, Никандр Сергеевич, знаете «петушиное слово» против болезней и усталости? — поинтересовался однажды я.

— Строгий режим — вот основа хорошего тонуса певца, — был ответ. — Ежедневные утренние обтирания холод-

ной водой, гимнастика, нормальный сон, никогда не кутаться, умеренно, но регулярно питаться, интенсивно работать — как видите, ничего необычайного. Главное — систематическое соблюдение всех этих простых правил.

Много лет назад, когда я первый раз явился на урок в консерваторию, мой учитель пения Г. А. Боссе отобрал у меня теплое кашне.

— Если вы, Алеша, хотите у меня заниматься, никогда не кутайтесь, — потребовал он от меня.

— А как же быть с кашне? — растерянно спросил я.

— Кашне можете носить только для того, чтобы сохранить чистый воротничок.

После пения всякий певец бывает в большей или меньшей степени разгоряченным. Рекомендуются поэтому (особенно в зимнее время) немного остыть в помещении. Это гораздо лучше, чем сразу же выходить, закутавшись, на холодный воздух. Кроме того, следует сделать несколько глотков воды комнатной температуры, чтобы несколько остудить горло. Практика показала, что средство это очень действенно, особенно в дни большой нагрузки, например во время праздничных концертов, когда приходится много петь в различных помещениях в течение одного вечера. Выпив несколько глотков воды и остыв 10—15 минут в помещении, можно безбоязненно выходить на улицу в любую погоду без риска простудить горло.

Гораздо опаснее для голоса вести разговор на улице в сырую или морозную погоду. В этом случае воздух непосредственно остужает верхние дыхательные пути, а также подсвязочную часть гортани и трахею, отсюда опасность получить трахеит и ангину.

Лучшим защитным средством от всякого рода простудных заболеваний является, как уже было сказано, закалка. Об этом певцу следует помнить всегда и соответственно строить свой режим.

□

ПЕНИЕ КАК СРЕДСТВО ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ



Пение как одна из форм искусства служит для выражения художественными средствами содержания того или иного музыкального произведения, для передачи чувств, настроений, которые хотел выразить композитор. Оно должно служить целям эстетического воспитания слушателей. Вокал служит технической базой пения, как инструмент служит музыканту. Однако в отличие от других форм музыкального искусства в пении, кроме звука (вокал), участвует и живое человеческое слово.

Правда, встречаются так называемые песни без слов, или вокализы. Но не они являются характерными для искусства пения и, по существу, имеют целью подражание инструментам — скрипке, виолончели или флейте.

Развитие вокальной техники необходимо, оно облегчает выполнение сложных творческих задач и служит, как уже говорилось, технической базой пения.

До сих пор мы рассматривали одну сторону вокального искусства — звукообразование. Теперь необходимо уделить должное внимание другой стороне и выяснить, какими средствами можно добиться выразительности исполнения, получить хорошее, яркое слово.

Если формирование звука мы называли вокальной техникой или просто словом «вокал», то формирование слова называется дикцией.

Работа над дикцией очень трудоемка и отнимает много времени у певца. Хорошая дикция — признак высокой певческой культуры. Надо сказать, что за последнее время, бывая на смотрах художественной самодеятельности, я всегда с большим удовлетворением наблюдал за творческим ростом молодых певцов; их мастерство заметно повышается, значительно совершеннее стала исполнитель-

ская техника. Но в то же время им предстоит еще много работать в этом направлении и, в частности, добиваться правильной четкой дикции. Ведь от того, как донесено до слушателя слово, во многом зависит выразительность пения, его художественные достоинства.

Процессы звукообразования и словообразования происходят по-разному и достигаются различными, не связанными друг от друга средствами: есть звук без слова (вокализация) и есть слово без звука (шепот). Таким образом, вопросы, связанные с вокальной техникой, следует ставить отдельно от работы над дикцией, но занятия можно проводить одновременно (параллельно).

Дикция зависит от правильности произношения согласных. Эти звуки малоактивны и получают более полное звучание лишь в сочетании с гласными. «Глас» — корень, происходящий от славянского «голос», следовательно, гласные — это звуки, образуемые голосом; согласные — звуки, произносимые в сочетании с голосом. Согласные разделяются на несколько групп: шипящие, губные, зубные, сонорные¹. Само название их указывает на то, каким образом они произносятся: губами (б, п), зубами (з, с), кончиком языка (д, т) или пропуском воздуха между кончиком языка и зубами (ж, ч, ш, щ).

Носовые звуки м и н относятся к разряду сонорных, или полугласных. Они позволяют напевать мелодии с закрытым ртом и служат вспомогательным средством не только для улучшения дикции (их очень выгодно активно использовать при формировании слова), но и для лучшего звукообразования, при направлении звука в маску.

Умелое использование сонорных м, н, а также р, л, там, где они встречаются в словах, наряду с гласными способствует усилению вокальной звонкости всей фразы. Итальянский язык, как известно, изобилует большим количеством гласных, перемежающихся со звонкими согласными, и содержит очень мало незвучащих согласных типа ш, щ. Поэтому исполнение на итальянском языке отличается особой звонкостью, которую часто приписывают ошибочно итальянской школе пения. В других языках существует, наоборот, изобилие согласных за счет гласных. Так, например, в чешском языке есть целый ряд слов, вовсе не имеющих гласных: слово «закуска», например, по-чешски

¹ Сонорный (лат. sonorus — звучный). Согласный звук, в котором голос преобладает над шумом.

будет «пржд крм». Опорным звуком здесь становится полугласная *р*. Слово звучит с твердым растянутым произношением: прррждкрм. В музыке чешские композиторы ставят на *р* даже соответственные ноты, ибо при растянутом полугласном звуке можно музыкально интонировать. Русские слова, имеющие сонорные в своем составе, также рекомендуется произносить с опорой не только на гласные, но при пении растягивать и полугласные:

рррассвет, поррядок, таммм, тенннь, лллюди, лллюбовь.

Другие согласные, о которых мы упоминали, также имеют неодинаковую звучность и разделяются попарно на твердые и мягкие:

б — п, в — ф, г — к, д — т, з — с, ж — ш.

Там, где возможно фонетически заменить малозвучную согласную другой, родственной (например, вместо *ф — в*), надо в пении это делать. Слово «любовь» обычно при разговоре произносится как «любофь». При пении для большей дикционной ясности следует петь «любов'ь» (так делает Шаляпин в «Элегии» Массне). Вообще там, где в словах есть более звучные согласные, надо умело их использовать в интересах дикции и придания яркости вокальной фразе вопреки разговорным приемам.

Принципиальная разница существует и в произношении певцом гласной по сравнению с разговорной речью. Обычно *й* (*и* краткое) в окончаниях русских слов произносится с придыханием, напоминающим звук *х*. Например, слово «мой» произносится «мойх», слово «рай» — «райх» и т. д. При пении звук *х* получается очень пассивным, поэтому приведенные слова надо петь так:

мой — мойий, рай — райий и т. д.

то есть использовать протяжное *и*. Если прислушаться к записи Ф. И. Шаляпина, который обладал исключительно хорошей дикцией, то мы найдем у него именно такой способ произношения *и*. В пример можно привести ту же «Элегию» Массне:

О-оийий, где же вы, дни лллюбви

Звук *р* Шаляпин также любил использовать очень ярко и выразительно. Возьмем хотя бы песню Еремки из оперы «Вражья сила». В припеве с хором слышится:

ишиши-ы-рррр)-о-о-о-ка мы-ааа-сляница.

Звук *ы* позволяет произносить концентрированный, но узкий звук *и* более широко и открыто. Но эта фонетическая особенность в русском языке возможна только при сочетании *и* с шипящими гласными:

житье — жытье (жыто, жызьнь)
шитье — шытье (шыщенис, шыло)
щит — щыт (защыта)
чиж — чыж (значыт).

Все эти примеры показывают, насколько фонетика разговорной речи отличается от певческой дикции. В разговоре мы большей частью не обращаем на нее особого внимания и поэтому многие звуки не выговариваем:

скжи — вместо «скажи»
пдем — вместо «пойдем»
щас — вместо «сейчас»
пжалста — вместо «пожалуйста».

В пении этого делать нельзя, так как на каждую гласную бывает написана нота или даже несколько нот определенной длительности и высоты. Кроме того, музыка, сопровождающая пение (аккомпанемент), делает обычную дикцию неясной, и слушатели в зрительном зале могут не понять слов певца, особенно если пение происходит с оркестром, имеющим большую звучность. Это обязывает исполнителя особенно четко и твердо выговаривать согласные, а гласные надлежащим образом выпевать, так как на них построена вся мелодическая линия.

Однако утрированная дикция при пении сопряжена с весьма нежелательным явлением — «увязанием» слова, то есть с ритмическим отставанием его от мелодии. Как при ходьбе по слишком мягкому грунту ноги увязают и приходится их каждый раз вытягивать, применяя излишние усилия и выбиваясь из ритма шагов, так и утрированная дикция может выбить исполнителя из ритмического движения мелодии.

Чтобы избежать этого, надо, во-первых, произносить слова легко, без напряжения и в то же время четко, во-вторых, поскольку мелодия определяется только гласными звуками, связывающие их согласные должны выговариваться на какую-то долю секунды раньше и при этом точно в ритме связываться со звучащей гласной. Вот пример.



Увязание слова получается лишь тогда, когда вместо звучащей гласной на данной ноте певец подготавливает только прилежащую к нему согласную. В таком случае уходит время, исполнитель либо отстает в ритме, либо не успевает выговорить твердо слово, что идет в ущерб дикции.

Необходимо помнить еще одно правило: произнося слово, певец должен связывать согласные с последующей гласной и выпевать именно ее:

ррра-ство-рри-л'я-о-кно-о

Неправильной была бы расстановка слогов в таком порядке:

ррраст-вор-ил я ок-но-о

Здесь, кроме «увязания», получают еще мелодические зияния, то есть на согласных прерывается плавность звучания мелодии. Поэтому на конце каждого слога надо всегда оставлять гласную, которая тянется, выпевается.

Дикционная легкость, чеканность приобретают особую значимость при исполнении произведений в быстром темпе или скороговоркой (в таких, например, ариях, как рондо Фарлафа из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки, каватина Фигаро из оперы «Севильский цирюльник», партия Беса в опере «Черевички» П. Чайковского).

Слова, образуемые при пении, должны находиться «впереди», то есть в буквальном смысле на губах, на зубах, на кончике языка, в передней части рта, под носом. Артикуляция рта должна быть свободной, без напряжения. Нижняя челюсть, в полуопущенном состоянии висит, как в мешке, образуемом мышцами и кожей подбородка, верхняя губа слегка приподнята.

Выработка свободной и четкой дикции достигается специальными упражнениями и особенно важна для тех, кто обладает плохим, неясным произношением от природы. Очень хороший эффект дает чтение какого-либо текста шепотом без звука, но так, чтобы в помещении его можно бы-

ло услышать на большом расстоянии. Причем можно делать это в различном темпе: сначала четко и очень медленно, выговаривая утрированно каждую согласную, затем повторять быстрее, наконец, шептать скороговоркой, добиваясь того, чтобы не было ни единой запинки. Такими упражнениями рекомендуется заниматься ежедневно, и результаты их с течением времени безусловно скажутся весьма положительно.

На четкости дикции сказывается акцентировка слов, которые имеют первостепенное смысловое значение (подлежащее, сказуемое или характерное определение). Нельзя делать акценты одинаковой силы на всех словах вокально-музыкальной фразы или выделять какое-либо случайное слово. Это мешает правильно донести до слушателей основной смысл произведения. Следует учесть, что, выделяя основное значение фразы, мы облегчаем себе и дикционную задачу: если из восьми слов слушатель поймет три основных, главных, то, даже не совсем четко услышав остальные пять, он все равно по смыслу дополнит их и поймет главное. А ведь это очень важно с точки зрения эмоционального воздействия.

Итак, звук и слово формируются различными средствами, по-разному. При пении звук, как мы выяснили, возникает в результате колебания воздушного столба голосовыми связками, после чего он усиливается резонаторами, куда мы учимся его направлять (высокая позиция). Слово же образуется в передней части рта. Следовательно, места формирования звука и слова не совпадают: слово — впереди, звук — дальше и выше. Вот почему и при постановке голоса их не рекомендуется отождествлять. Нельзя звук направлять «вперед», то есть туда, где образуется слово, но не положено и слово уводить «назад», за звуком, ибо при этом оно теряет яркость и четкость, у певца, как говорится, образуется «каша во рту», дикция пропадает. При пении должно получаться, таким образом, как бы натяжение от слова к звуку, причем это натяжение не должно обрываться, иначе слово пропадет, а звук, как говорят, уйдет в затылок, то есть потеряет яркость. Вот почему существует образное выражение «звук тянется, как резина», если при пении слово вместе со звуком образует приятную, плавную кантилену.

Такова вкратце технологическая сторона пения. Овладев вокальной техникой, певец может использовать свое

мастерство уже как средство выразительности; исполняя те или иные произведения, он сосредоточивает внимание главным образом на передаче их смысла, на вскрытии содержания и художественных оттенках. В этом и заключается суть мастерства: петь грамотно, красиво и выразительно.

К сожалению, у некоторых певцов чисто технические задачи зачастую превалируют над выразительностью или, наоборот, вместо пения исполнители впадают в мелодекламацию.

«Петь, как разговаривать» — крылатая фраза крупнейших мастеров пения должна служить девизом вокального искусства, она подразумевает сочетание выразительности и технически совершенной передачи мелодии.

Помнится, в 1944 году в Большом театре СССР под руководством выдающегося советского дирижера А. М. Пазовского шла работа над оперой П. И. Чайковского «Чародейка»¹. В опере есть знаменитый ансамбль децимет. В нем заняты все находящиеся на сцене действующие лица — солисты и хор, и этот сложнейший ансамбль исполняется *a capella*, то есть без сопровождения оркестра. Перед исполнителями стояла сложная техническая задача: надо было спеть очень чисто в интонационном отношении и при этом дать соответствующее эмоциональное настроение. От участников требовалось быть во всеоружии мастерства.

А. М. Пазовский объяснил перед началом спевки музыкально-смысловое значение данного ансамбля и стал добиваться выполнения поставленных задач.

«Вы сами знаете, что, когда сразу несколько человек поют различный текст, — сказал он, — зрителю бывает трудно понять, о чем идет речь. Содержание децимета дойдет до него только в том случае, если каждый исполнитель в отдельности будет правильно выражать свое эмоциональное состояние».

В самом деле, весь ансамбль (десять человек солистов и, кроме этого, хор) идет на сцене после того, как Князь, выпив кубок вина, бросает в него драгоценный перстень, снятый со своей руки. Этот жест вызывает у всех присут-

¹ А. М. Пазовскому не удалось осуществить оперу на сцене ГАБТа в Москве. Она пошла значительно позднее, в 1958 году, на сцене филиала Большого театра под руководством молодого дирижера Е. Светланова и в постановке Л. Баратова.

ствующим различную реакцию: кто удивлен, кто завидует, кто радуется, кто негодует, кто относится с иронией. Восхищена хозяйка постоянного двора кума Настасья, которой и предназначен драгоценный подарок.

Когда зритель видит со сцены точную и выразительную реакцию исполнителей на поступок Князя, он с легкостью догадывается о том, что каждый поет в этом сложном ансамбле.

Для уточнения смысловой выразительности партии децимета дирижер стал на спевке зачисляться сначала с каждым солистом в отдельности, чтобы затем слить все в единый ансамбль. Он начал с басов У одного из персонажей есть фраза.

Князь перстень дал куме

Исполнитель пропел ее безразлично, дирижер остановил его: «Вы ведь артист, а не певчий. Пойте, стремясь передать смысл». Певец смутился и стал декламационно повторять фразу. Дирижер снова прервал пение:

«Ну да, теперь вы не поете, а разговариваете, а надо петь, как разговаривать. Давайте повторим еще разок...»

Так продолжалось очень долго, и смысл требований дирижера так и остался непонятен артисту.

«Видали вы что-либо подобное? — возмутился он после спевки. — Я пою — он говорит: «певчий», я начинаю выговаривать слова — он говорит: «Пойте, а не разговаривайте». Вот тут и пойми!»

Но А. М. Пазовский был абсолютно прав. Да, надо петь, а не разговаривать, и в то же время донести мысль просто и ясно, словно в разговоре, но... вокальными средствами.

Следует заметить, что у некоторых выдающихся мастеров драматического искусства разговор очень музыкален. Стоит вспомнить хотя бы монологи Василия Ивановича Качалова. Его музыкальным интонациям мог позавидовать и оперный певец...

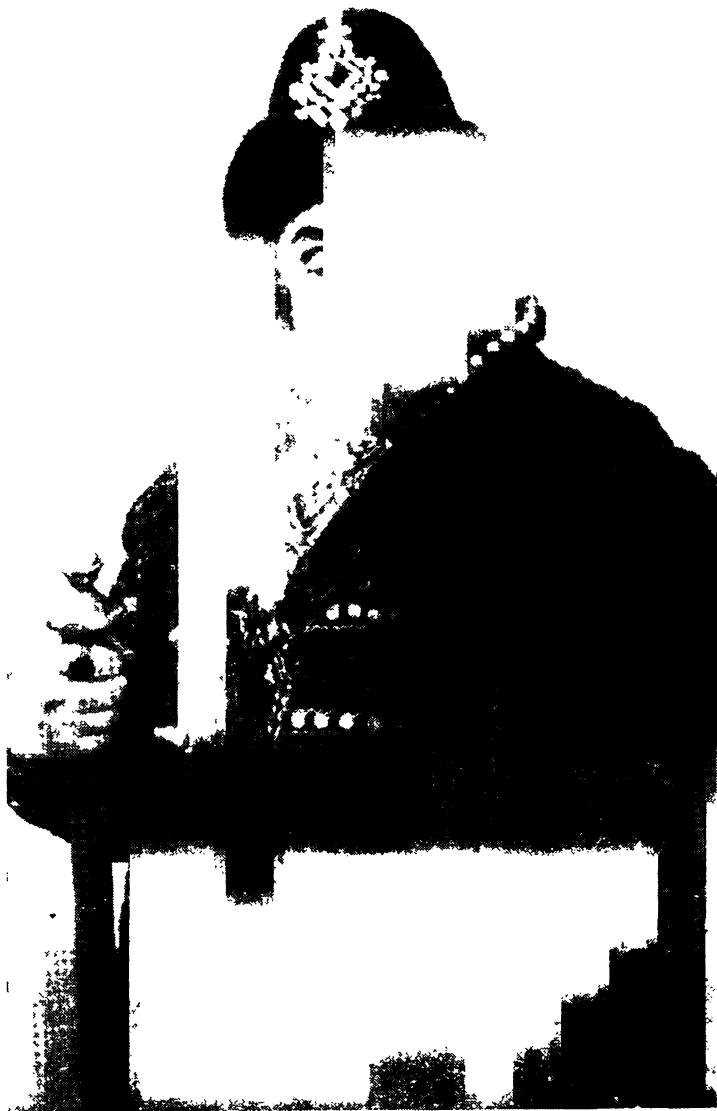
Вспоминается еще один случай в оперном театре, когда исполнители бились над фразой первого речитатива в опере «Пиковая дама» («Чем кончилась вчера игра»). Фраза, состоящая из четырех слов, может быть акцентирована по-разному. Одни считают, что надо идти от ли-

тературного смысла и выделять подлежащее «игра», другие настаивают на акцентировке слова «вчера» (мол, играют каждый день, а в данном случае речь идет о вчерашней игре); третьи утверждали, что важно слово — «кончилась», так как игра может иногда еще продолжаться и следовательно, есть возможность отыгратся...

Нам кажется, что такой подход к раскрытию смысловой стороны музыкального произведения является ложным и ненужным. Критерием, с которым следует подходить ко всем спорным вопросам, в пении является музыкальное построение фразы, которое определяется целым рядом признаков во-первых в каждом тексте существуют слабые и сильные доли, сами по себе создающие динамическую основу музыкальной фразы; во-вторых, есть ритмический рисунок мелодии, и он частично дает правильный ответ на вопрос; в-третьих, интонации каждой мелодии имеют свои кульминационные моменты, подчеркивающие смысловую сторону фразы. Выпевая фразу по этим признакам, певец скорее всего достигнет желаемой выразительности. В приведенном нами примере Чайковский вовсе и не собирался делать из фразы что-то значительное, принципиальное. Она построена как пустяковый «светский разговор» двух приятелей, случайно встретившихся на прогулке, которым для начала нужно было о чем-то говорить. Второй участник разговора отвечает первому в том же легкомысленном тоне: «Конечно, я продулся страшно.»

В каждом оперном действии развернута большая музыкальная картина, есть в нем свои кульминации и дополнительные, малозначительные штрихи, вроде вышеприведенной фразы. Анализируя всякое музыкальное произведение или отдельный его кусок, следует идти от общего к частностям, а не останавливаться на мелочах, придавая им какой-то особый смысл, иначе эти частности могут заслонить основное. Следовательно, музыкально-вокальная выразительность требует предварительного вдумчивого анализа всего исполняемого произведения.

Так, например, певец, которому было предложено спеть фразу «Князь перстень дал куме» в опере «Чародейка», должен был придать ей окраску, соответствующую музыкально-смысловому содержанию, решив для себя, что хотел выразить персонаж в данной ситуации: обрадовался он, или завидует, или высмеивает, одним словом, какую



А Иванов в роли Князя Опера П Чайковского «Чародейка»

у него вызвал реакцию поступок Князя. Если в его словах, предположим, звучит ирония, то надо донести ее до слушателей, а не оставлять «при себе» свои эмоции. Фраза «Чем кончилась вчера игра?» также должна прозвучать соответственно содержанию, то есть как пустячок. Как видим, по размерам и та и другая невелики, но звучать они должны совершенно по-разному. В этом и заключается сущность музыкально-осмысленного пения.

Если певец в достаточной степени распоряжается своим голосом и может добиваться различных музыкально-вокальных красок (следовательно, техническая сторона не вызывает у него затруднений), то после теоретического разбора произведения он должен «впевать» его, то есть искать необходимых красок для выразительности. Этот процесс впеваания может требовать больших или меньших усилий в зависимости от сложности исполняемого произведения и способностей самого исполнителя. Проверить правильность интонации в значительной мере может помочь учитель или пианист-концертмейстер, но необходимо выработать также и собственный критерий.

Однако произведение, уже отработанное и подготовленное к исполнению, не всегда одинаково звучит «на публике», и певец не должен смущаться этим обстоятельством. Причин может быть много: иногда общий тонус бывает пониженным и отсюда большая, чем обычно, исполнительская вялость, иногда сказывается излишнее волнение, иногда голос не «в форме», иногда мешает даже... неудобный костюм. Но хороший исполнитель должен научиться преодолевать любое состояние, настроение, любые неудобства.

Вопрос самоконтроля для всякого певца наиважнейший. Конечно, очень хорошо иметь внимательного и опытного наблюдателя со стороны, но в процессе исполнения следует рассчитывать только на собственные силы, которые надо научиться правильно расходовать. Без такого самоконтроля немыслимо никакое искусство. Вот что пишет об этом Ф. Шаляпин.

«Когда я пою, воплощаемый образ передо мною всегда на зрителю. Он перед моими глазами каждый миг. Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует. «Слишком много, брат, слез, — говорит корректор актеру. — Помни, что плачешь не ты, а плачет персона. Убавь слезу». Или же: «Мало, суховато, прибавь». (Курсив наш — А. И.)

Работая над техникой пения (над звуком и словом), нельзя, разумеется, ограничивать себя одними упражнениями. После некоторого распевания следует попробовать петь простейшие мелодии со словами (песни или романсы), добиваясь выразительности исполнения. Начинаящий певец не должен пытаться сразу брать большие «барьеры». Количество исполняемых произведений и их сложность должны возрастать постепенно. Мелодии и их тональности надо подбирать так, чтобы tessitura была в среднем регистре и можно было без особого напряжения преодолевать вокальные трудности.

В свое время в консерватории существовали «школы пения» отдельных маститых профессоров, которые буквально прятали своих учеников от посторонних глаз. Студенты пели одни только упражнения под непосредственным наблюдением профессора, и существование их было похоже на монастырское затворничество. Ученикам запрещалось выступать в концертах и даже самостоятельно заниматься дома, пробовать голос. Помню, сколько там было загублено прекрасных голосов! Убивалось все естественное, природное, прививалась «школа».

А ведь смысл всего вокального обучения заключается в том, чтобы максимально раскрыть природные качества артиста. Прививая исполнительские навыки с первых шагов обучения, педагоги тем самым создают благоприятную обстановку для дальнейших успехов ученика. Начинаящий певец будет всегда знать, что звук — не самоцель, что вокальными средствами он будет впоследствии рисовать художественные образы, для этого он и должен овладеть техникой, приемами правильного звукообразования.

Голоса по своим природным качествам могут быть разделены на две категории: оперные и камерные. Для певцов оперы требуется сильный голос с большим диапазоном, для камерных доминирующую роль играют красивый тембр и музыкальность; сила звука в данном случае не является решающим фактором. Конечно, ни в какой «конституции» подобная градация голосов не записана, о ней говорит сама творческая практика. Мы знаем многих выдающихся певцов, с успехом выступающих исключительно в концертном плане, тогда как их пробные шаги на оперной сцене оказались незаметными. Точно так же можно привести примеры, когда некоторые замечательные артисты поют исключительно в опере и почти никогда не вы-

ступают на концертах. Эти явления не случайны: они говорят о наличии определенного направления, характера мастерства. Немало и таких случаев, когда в одинаковой степени интересны бывают певцы как в оперном, так и в камерном «профиле». Следовательно, они обладают качествами, позволяющими использовать их мастерство более широко.

Каждый начинающий певец при определении своего голоса должен подумать о том, для какого поприща вокального искусства он будет себя готовить. Если голос от природы небольшой и короткого диапазона, лучше ориентироваться на концертную деятельность, которая имеет свои привлекательные стороны и вместе с тем свои трудности и особенности. Ведь если в опере выразительному исполнению помогают само сценическое действие, а также грим и декорации, то камерный певец должен рисовать образы исключительно вокальными средствами. Кроме того, выступая обычно в сравнительно небольшом помещении в сопровождении рояля, он должен в совершенстве владеть техническими приемами филировки звука, безукоризненной кантиленой; особое значение имеет здесь правильная интонация и тембровая чистота. В условиях концертного зала с хорошей акустикой или перед микрофоном все вокальные дефекты более заметны, чем в оперных условиях, где оркестр может покрыть многие вокальные недостатки, а огромные размеры зрительного зала требуют крупного нюанса, за которым мелкая филигранность пропадает. Как в живописи есть приемы крупного и мелкого мазка (декорация и миниатюра), так и в пении камерное искусство отличается от оперного приемами вокальной выразительности.

Прежде всего голос оперного певца должен обязательно «прорезать» звуковую завесу мощного симфонического оркестра, отделяющего сцену от зрительного зала. Поэтому он должен обладать особой звучностью. Даже если сам по себе голос небольшой, например, лирический тенор или колоратурное сопрано, чтобы подойти для оперы, он должен звучать очень ярко. Таковы, например, скрипка и флейта — инструменты небольшой силы, но отличающиеся поразительной звучностью: подобно тому, как симфонический оркестр в 100 музыкантов не в состоянии заглушить одной солирующей флейточки, также и колоратурное сопрано, если оно наделено необходимой звучностью, про-

резают вокальный ансамбль на сцене и с легкостью несутся через оркестр в зрительный зал.

Кроме звучности голоса, на оперной сцене нужна высоко развитая музыкальность, умение петь, чувствуя оркестр, ощущая все время связь с дирижером. Если в камерном плане певец предоставлен сам себе в смысле интерпретации, а аккомпаниатор лишь оказывает ему в этом отношении посильную помощь, то в опере певец находится в зависимости от большого ансамбля и интерпретация является уже не «самостийной», а согласована с дирижером. Само собой понятно, что, кроме звучности голоса и музыкальности, хороший оперный певец должен обладать и всеми другими качествами, необходимыми для вокального искусства: красотой тембра, чистотой интонации и большим диапазоном с хорошими, звучными верхним и нижним регистрами. (Такие певцы с успехом могут заниматься и концертной деятельностью.)

Среди исполнителей как оперного, так и камерного плана бытует выражение «петь процентами». Это значит, что певец в процессе выступления не должен расходовать много сил, лучше, если он старается «попридержать» их. Основанием такого исполнительского стиля служит якобы сохранение творческой долговечности.

Выдающийся советский певец Александр Степанович Пирогов рассказывал, что в дни молодости один старший товарищ наставлял его петь именно таким образом.

«Помню, — как-то говорил Пирогов, — лет тридцать назад я пел однажды партию Мефистофеля в Большом театре. Пел с азартом, публика горячо принимала наш спектакль. После спектакля подходит ко мне один актер, горячо целует и благодарит. Потом, обняв меня за плечи, дает дружеский совет: «Не расходуй так много сил. Если будешь продолжать в таком духе, тебя хватит максимум на десять лет при всей твоей могучей природе. Пой процентами!» — заключил благожелательный товарищ.

Но мне как-то было не по душе заниматься арифметикой в процессе творчества, — продолжал рассказ Пирогов. — Прошло уже лет двадцать после того разговора, и я снова встречаю этого товарища. Он уже много лет не пел на сцене, но иногда заглядывал по старой памяти в Большой театр на наши спектакли. Шел опять Фауст, и я опять пел Мефистофеля. «Ты ни капли не меняешься, а звучишь еще крепче прежнего», — говорит мне мой зна-

комый. «А помнишь, как ты пророчил мне от силы десять лет работы, если я буду петь капиталом, а не процентами?» — ответил я смеясь...»

Этот рассказ лишний раз подтверждает, что «процентная» система пения себя не оправдывает. Во-первых, «экономия» голоса идет вразрез с эмоционально-творческими задачами, стоящими перед актерами. Представьте на оперной сцене сильное драматическое действие, наполненное большими человеческими страстями. Для примера возьмем хотя бы «Отелло» или «Тоску», «Царскую невесту» или «Бориса Годунова». Если в самых патетических местах, насыщенных мощным оркестровым звучанием, певец будет заниматься процентной бухгалтерией, то что же может остаться от исполняемого образа? Будет сплошная фальшь, при которой в лучшем случае зритель услышит холодное звучание голоса, а в худшем — вообще ничего не услышит.

Во-вторых, как ни странно на первый взгляд, «процентники» не достигают своей цели посредством всемерной «экономии» голосовых средств. Как правило, они раньше кончают свой певческий срок, чем певцы типа Пирогова, Ханаева, Кипаренко-Даманского и многих других, певших в полную силу, «стопроцентно» во всех отношениях, исполнявших очень трудный, насыщенный подлинным драматизмом репертуар.

И не случайно. Ведь когда актер начинает заниматься «экономией» голоса, его певческий аппарат изнеживается и с годами отказывается подчиняться исполнителю. Точно так же, как артисты балета или цирка нуждаются в ежедневном усиленном тренаже и держат всю жизнь мышцы в рабочем состоянии, так и певческий аппарат нуждается в полноценной творческой форме и тренировке. Вокальные мышцы гортани, аппарат дыхания и весь организм должны быть активизированы, необходим насыщенный общий тонус.

При правильном владении звуком певцу не страшны никакие вокально-эмоциональные усилия, разумеется, при условии самоконтроля, о котором было сказано выше.

Но в то же время никогда не следует вдаваться и в другую крайность, то есть бравировать своими вокальными возможностями и переутомлять голос. Нужно равномерно распределять силы соответственно задачам, диктуемым требованиями выразительного пения.



Народный артист СССР И В Ершов (1867 -1943)

Глубокий анализ исполняемого музыкального произведения даст исполнителю план выражения его содержания, тех или иных эмоций вокальными средствами. Боль-

шое значение для исполнительского мастерства имеет использование контрастных красок: чтобы достигнуть кульминации, надо обязательно ее подготовить. Причем кульминацию надо понимать не как звуковую силу, а как эмоциональную: иногда она проходит на шепоте и тем не менее оказывает большое впечатляющее действие.

В классических оперных произведениях часто бывают кульминации и на эффектных высоких нотах, на *форте*; это *форте* тоже требует особой музыкальной подготовки. Мне довелось услышать о случае, который произошел в Мариинском театре (ныне театр оперы и балета имени С. М. Кирова в Ленинграде) с знаменитым басом Адамом Дидуром, обладателем голоса феноменальной силы и огромного диапазона. Хотя он и владел в совершенстве своим выдающимся голосом, однако исполнению его недоставало выразительности, всю оперную партию он пел на звуке одной силы. Сначала артист поражал слушателей мощью звучания, потом постепенно, в ходе спектакля оркестр также заражался этой звучностью и незаметно усиливал нюансы; в конце концов публике прискучивало однообразие непрерывной звуковой мощи, и успех исполнителя ослабвал. Адам Дидур не выдержал сравнения с другими известными оперными мастерами и вынужден был раньше времени расторгнуть контракт с дирекцией императорских театров.

Совсем иным был характер исполнения у Ф. И. Шаляпина. Не приходится и говорить о достоинствах его голоса, но, кроме того, он был великий артист. В частности, Ф. И. Шаляпин виртуозно использовал звуковые контрасты: например, так умел подготавливать кульминации на *форте*, что у публики создавалось впечатление необъятности его голоса. Пользуясь некоторыми наиболее крепкими нотами верхнего регистра (*си — ре*), Шаляпин поражал зрителя, мастерски наполняя их огромной эмоциональной силой.

С таким же мастерством, как и на *форте*, он умел создавать кульминации и на *пianissimo*. Любопытен один случай, рассказанный артистом В. Р. Петровым, выступавшим вместе с Шаляпиным в опере «Дон Карлос», которая шла на сцене Большого театра. Петров обладал великолепным, редкой красоты басом.

«Зная, что спектакль пойдет с Шаляпиным, я приготовился должным образом к волнующей встрече в третьем

акте. Голосом меня бог не обидел, и в кульминационной сцене я разразился громом. Имел большой успех у публики, никогда еще до тех пор такого не снискал. За кулисами стояло много народу — солисты, хор, технические рабочие. Все с интересом ждали состязания двух басов. Но Шаляпин, исполнявший партию короля Филиппа, и не собирался спорить со мной силой голоса. Все заключительные эпизоды акта он провел на пианиссимо, с огромной внутренней силой. Когда закрыли занавес, я понял, что мне делать больше нечего, и тихонько ретировался со сцены. Однако Федор Иванович стал меня разыскивать.

«Где этот страшный Инквизитор?» — спрашивал он всех попавшихся на глаза (я исполнял в опере партию Инквизитора).

Меня разыскали и подвели к Шаляпину. «Что же ты спрятался? — с добродушным лукавством спросил Федор Иванович. — Орал, орал, теперь иди кланяйся!» Но мне уже было не до поклонов, так как публика неистово выкрикивала только имя Шаляпина».

Этот эпизод достаточно наглядно иллюстрирует силу контраста. Используя приемы выразительного пения, певец достигает гораздо большего эффекта, чем тот, который может дать однообразное *форте*.

В вокальном искусстве существует еще одно существенное понятие — форсировка звука. Часто некоторые критики уличают в форсировке звука певцов, поющих не «процентами», а «капиталом» и насыщающих полностью звучания партии, в которых преобладают сильные эмоции. Таким певцам говорят, что они пели, мол, хорошо, но зря форсировали голос. На этом моменте следует несколько задержать внимание, чтобы как следует в нем разобраться.

В каждом певческом голосе есть свои, свойственные его природе сила и звучность, их не следует полностью отождествлять. Голоса, обладающие хорошей звучностью, могут достигать и большой силы, как это было, скажем, у Шаляпина. Но есть и другая категория певцов, голоса которых не отличаются звучностью, хотя в небольших классных помещениях производят впечатление сильных. У таких певцов не выработана высокая позиция, не использованы природные резонаторы, и от этого звук их голоса не долетает дальше первого ряда зрительного зала. Но они имеют большое и крепкое дыхание, здоровые

связки и хотят добиться максимальной силы звука взамен недостающей звучности. Отсюда и получается форсировка голоса, то есть грубое насилие над певческим аппаратом вместо развития подлинного мастерства. Конечно, такое пение форсированным (но не звучащим) звуком, как правило, приводит всякого певца к преждевременной потере голоса.

Если же исполнитель свободно владеет своим голосовым аппаратом и полностью подчиняет его своему мастерству, никакой речи о форсировке быть не может. У настоящих мастеров пения сила голоса достигается за счет полного, насыщенного звучания. На высокой позиции певец может беспредельно распоряжаться силой звука своего голоса без всякого ущерба. Не случайно лучшие композиторы мира в своих произведениях предлагают исполнителям нюансировки от пианиссимо (*ppp*) до фортиссимо (*fff*). Значит, они, ставя перед ними задачи, имеющие целью достижение большой выразительности пения, не гнушаются звуком на три *форте!* И надо не избегать такого фортиссимо, а научиться правильно им владеть, не нанося вреда голосу, так же как следует вырабатывать нежнейшее пианиссимо.

Кроме кантилены, то есть плавного пения, есть еще одна широко известная форма — речитатив. Слово это происходит от латинского *речито*, что означает «читаю вслух», а от него образовалось итальянское *речитаре* — декламировать. Речитатив появился в пении из декламационных интонаций, иначе говоря, это декламация на определенных звуковых интонациях, обозначенных нотами.

Характер этого вида пения бывает двояким: речитатив-секко и речитатив-канто. Первое слово в переводе на русский язык означает «сухой». Подобное образное представление музыкальной фразы имеет аналогию в житейском обиходе. Мы говорим: «Он сухо со мной разговаривал». Речитатив-секко произносится говорком большей частью в быстром темпе. В старых классических операх его обычно исполняли в сопровождении рояля и с простым гармоническим аккомпанементом. Впоследствии речитатив-секко стал осложняться и в конце концов вылился в певческую форму, получив наименование речитатив-канто. В произведениях композиторов-веристов речитатив-канто приобрел существенное значение, так как в их творчестве ария как самостоятельная форма уже утрати-

ла свое значение. Многие арии из опер веристов стали органически выливаться из речитатива-канто и так же обратно переходить в речитатив, так что трудно бывает определить их начало и конец. Для концертного исполнения этих арий композиторы делали специальные редакции.

Речитатив-канто использовали и русские классики, особенно существенное значение и большую выразительность приобрел он в операх Мусоргского. В операх же Вагнера речитатив носит самостоятельную ариозную форму, так что музыкально-вокальный материал, построенный на лейт-мотивах, как бы слит воедино, и его невозможно разделить на отдельные арии, дуэты, ансамбли, хоры. На протяжении целого действия — часа полтора — музыка и пение текут одним сплошным звуковым потоком.

Всякий культурный певец должен научиться разбираться не только в ариозном пении, но и уметь отличать речитативы. Нельзя «распевать» речитативы-секко, так же как нельзя сухо, декламационно исполнять ариозную форму. В различии, многообразии вокальных красок и заключается искусство выразительного пения.

Большую ошибку допускают исполнители, которые при чтении нотного материала обращают мало внимания на целый ряд указаний автора, или, как называют их в музыке, а п п л и к а т у р у.

Очень существенную, подчас решающую для выразительности пения роль играют ритм и темп.

Что греха таить, мы иногда небрежно относимся к точкам, к мелким нотам, к паузам. Обозначена затактовая четверть, а мы поем ее как восьмушку, не соблюдаем сильных и слабых долей такта. Скажем, в четырехдольном делении такта первая и третья доли считаются сильными, а вторая и четвертая — слабыми. При всяком метре первая доля такта бывает сильнее остальных, поэтому очень существенно при пении ясно чувствовать ее и опираться на нее в ритмическом движении.

«Нет рѣза», — часто делал замечание певцам выдающийся музыкант А. М. Пазовский. И действительно, без «рѣза» (то есть сильной доли) трудно ритмично петь, потому что первая доля такта не только помогает выдерживать точный ритм, но и определяет темп музыки. А темп в свою очередь определяет эмоциональный характер произведения. Так, например, есть несколько разновидностей марша — военный, походный и кавалерийский, есть

марш-фенебр, то есть похоронный, есть торжественный марш. И в каждом из них темп имеет важнейшее значение для передачи того или иного настроения. Нельзя радоваться в медленном темпе, точно так же, как скорбеть в быстром. Ведь и в жизни люди все время живут и действуют в разном темпе в зависимости от настроения, от эмоционального состояния.

«Живите в темпе музыки», — всегда говорил Иван Васильевич Ершов, героический тенор, создатель целой галереи оперных образов и замечательный учитель сценического искусства.

Мне довелось на протяжении пяти лет работать в оперном классе Ленинградской консерватории под руководством этого большого артиста и хотелось бы сказать о нем несколько слов как об исполнителе и педагоге.

Иван Васильевич никогда не занимался с учениками специально одной лишь вокальной техникой. Он брал уже подготовленных певцов и вместе с ними работал над созданием репертуара.

Как в оперном, так и в камерном плане И. В. Ершов добивался максимальной выразительности и особое внимание уделял темпу исполнения каждого вокального произведения. Будучи сам человеком эмоциональным, обладая голосом необычайной звучности, Ершов достигал огромной выразительной экспрессии. Его творческий диапазон был чрезвычайно широк и разнообразен — от трагедийного пафоса Зигфрида до кликушества Гришки Кутерьмы. Рауль, Отелло, Садко, Собинин, весь теноровый репертуар вагнеровских героев — Зигфрид, Зигмунд, Тангейзер, Лоэнгрин, Парсифаль, Тристан, бетховенский Флорестан, Фауст, Ирод, Нерон, Хозе, Финн — вот далеко не полный перечень бессмертных образов, созданных Ершовым.

По характеру голоса его можно сравнить только с Таманью, который необычайно острым концентрированным звуком прорезал любой симфонический оркестр, а по актерскому мастерству, темпераменту и волевому действию на сцене он мог сравниться только с великим Шаляпиным. Вместе с ним Ершов дебютировал в Мариинском театре в опере «Фауст» 5 апреля 1895 года. С того времени творчество Ивана Васильевича на протяжении тридцати с лишним лет неразрывно связано с этим театром.

Петь столь разнообразный репертуар Ершову позволяли, как уже было сказано, необычайная звонкость голо-

са и беспредельный верхний регистр. Таких крепких и свободных верхних крайних теноровых *до* и *ре* не знал еще ни один русский тенор. Когда шел спектакль «Иван Сусанин» с участием Ершова в партии Собинина, то открывался купюр арии Собинина «Братцы, в четьель», изобилующий верхними нотами (шесть верхних *до* и два *ре-бемоль*). Не всякому тенору было под силу справиться с такой тесситурой, а у большинства исполнителей этих крайних нот просто не хватало в диапазоне.

Однако сила исполнительского стиля Ершова была не только в блестящем верхнем регистре. Это был подлинный артист, глубоко проникавший в жизнь создаваемого образа. С задачами выразительного пения, вернее наоборот — пение отвечало сценическим требованиям, ибо ни одна нота, спетая Ершовым, не была «нотой ради ноты», ни звук — спет «ради звука».

Когда мы приходили к нему в оперный класс с готовым уже вокальным репертуаром, он начинал вместе с нами добиваться выразительности, наибольшей содержательности исполнения. Свой педагогический метод Ершов называл методом «наведения»: задавались наводящие вопросы и путем логического анализа ученики сами должны были находить художественную правду. После того как была выяснена сущность той или иной певческой задачи, мы переходили к действию на сцене. Всякое движение, от значительного до едва уловимого, служило как бы продолжением, дополнением вокального образа. Каждый жест имел большую смысловую нагрузку. Это не просто размахивание руками или мало оправданные перемещения на сцене. Жест у Ершова имел свои «градусы» нагнетания, как в музыке — от *пианиссимо* до *фортиссимо*. Взгляд, поворот головы, поворот корпуса — различные ступени, соответствующие определенному эмоциональному состоянию, той или иной степени внутренней напряженности.

Мизансцена строилась в полном соответствии опять-таки с музыкальным темпом. Нельзя бежать, когда композитор предлагает плавный, медленный темп. (При этом надо иметь в виду именно темп, а не ритм, который более широко используется в хореографическом искусстве.)

«Не впадайте в автоматизм, не просто двигайтесь в ритме, а живите в темпе, — всегда останавливал Ершов артиста, механически двигавшегося по сцене. — Ритмичное

движение — это только внешний признак вашего существования на сцене. Темп является выразителем ваших внутренних эмоций. Он может и не совпадать с ритмической музыкальной структуры».

Зная хорошо весь музыкальный материал, оперный артист в своем действии на сцене должен на какую-то ноту предварить музыку, чтобы создавалось впечатление, что музыка и возникает потому, что вы диктуете ее своим поведением. Если ваше действие будет совпадать с музыкой или чуть отставать, то ощущение сценической правды сразу исчезнет, так как зритель будет чувствовать, что вы как бы иллюстрируете движением музыку, а не живете ею.

Некоторые певцы критиковали ершовский метод. Они говорили:

«Я буду вести себя на сцене так, как чувствую образ». Но ведь одно дело чувствовать, другое дело донести это до зрителя, чтобы он понял вас, ваш замысел.

Артист должен обладать не только хорошей техникой голоса, он с таким же мастерством должен научиться владеть и своим телом, изучить каждый его ракурс так, чтобы мысленно отчетливо представлять себе, как выглядит со стороны любое движение, любая поза, ибо все в исполнителе должно быть гармонично; подчас даже незначительная мелочь, второстепенная деталь могут отвлечь внимание зрителя и в самый драматический момент вызвать совершенно обратную реакцию — смех.

Очень существенным является правильный подбор репертуар, баритоны — басовый, и наоборот, басы пытаются ми и творческими возможностями исполнителя. Зачастую многих соблазняет совсем не то, что следовало бы выбрать: лирические тенора пытаются петь драматический репертуар, баритоны — басовый, и, наоборот, басы пытаются петь баритоновый. Например, лирического тенора тянет петь Германа или Канио, а высокий бас — Демона или Эскамильо. Те же факты можно наблюдать и среди певиц: лирические сопрано стремятся иногда петь Аиду или даже Кармен. К сожалению, некоторые наши певцы пытаются в этом отношении подражать западным коллегам, ибо за последние годы такая тенденция — петь несвойственный репертуар — стала входить за рубежом в постоянный обиход. Меня лично никак не может привести в восхищение, что такая популярная певица, как Мария Кал-



А Иванов в роли Риголетто в одноименной опере Д. Верди лос, записывает на пластинки и партию Тоски, и партию Джильды. Не восхищаюсь «чудом природы» аргентинской певицей Имой Сумак, которая «демонстрирует» диапазон голоса чуть ли не от баритона до выходящего за пределы

вокальной необходимости верхнего регистра колоратурного сопрано (как верхний, так и нижний регистры искусственны и звучат только с микрофоном). Я знаю одного советского артиста, имеющего прекрасный бас и при этом искусно владеющего фальцетом. Иногда он пользуется им для «розыгрыша» друзей по телефону, которые частенько принимают его голос за женский. Само собой понятно, что для высокохудожественного пения подобные трюки абсолютно не нужны.

Если не гоняться за эффектными вокальными аттракционами, а стремиться к глубоко содержательному искусству, то прежде всего надо помнить, что во всяком художественном произведении — будь то романс, ария или песня — существует вокальный образ, который и обязан передать слушателям певец-художник. Это в равной степени относится ко всем вокальным жанрам — камерному, оперному, эстраднему.

Певец, обладая голосом определенного характера, имеет возможность пользоваться всеми достоинствами и особенностями своего «инструмента», чтобы с его помощью воссоздавать образы, заключенные в том или ином вокальном произведении. Как было сказано выше, подбор таких произведений должен производить сам исполнитель, советуясь, конечно, с консультантами в лице концертмейстеров или дирижеров. Исполняемый репертуар свидетельствует о вкусе артиста.

Нередко музыканты, создавая произведение, уже заранее думают о его исполнителях. Известно, что великий Чайковский так же, как и Верди, писал свои оперы для определенных певцов. Например, Верди представлял своего Отелло только в исполнении Таманьо; Чайковский видел Онегина только в исполнении молодых певцов, поэтому не случайно в премьеры этой оперы (11 января 1881 года) пел только что поступивший тогда на сцену Большого театра П. Хохлов, которого автор признал идеальным для данной роли. Вокальный образ требует прежде всего определенных тембровых красок голоса, и композитор соответственно их подбирает. Трудно представить себе, чтобы, скажем, партию Мельника в опере «Русалка» пел лирический тенор, а партию Князя — бас.

Вокальный образ, кроме тембровой окраски голоса, дополняется еще чисто эмоциональными красками, используемыми певцом в процессе исполнения. Поэтому необхо-

димо глубоко и тонко разобраться в музыкальном материале, чтобы вдохнуть жизнь в произведение, с наибольшей полнотой воплотить замысел композитора.

Так же как и в опере, в камерном репертуаре существует свое, специфическое деление, требующее соответствующего подбора голосов для исполнения той или иной песни или романса. Причем, и здесь следует четко различать произведения «женского» и «мужского» репертуара. Иногда певцы, не считаясь с этим обстоятельством, поют всё без разбора. Однако это недопустимо. Представьте себе на минуту, что вместо меццо-сопрано романс П. И. Чайковского «Кабы знала я, кабы ведала» или русскую песню «Не брани меня, родная» будет петь низкий мужской голос. Слушатель скажет словами К. С. Станиславского: «Не верю...» А певец должен петь так, чтобы ему верили до конца. Поэтому в выборе каждого произведения исполнитель должен быть очень тонким и щепетильным, так как он несет перед аудиторией полную ответственность за создаваемый им вокальный образ.

Условно говоря, работа над вокальным образом разделяется на три периода. Первый — освоение нотного материала, то есть выучивание произведения (интонационно и ритмически); второй включает техническую вокальную работу, как говорят, произведение «впеваётся». В это время певец опробует и соразмеряет все свои вокальные средства, примеряется на звуке каждая нота, особенно много внимания уделяется кульминационным моментам. Третий период — художественная обработка данного произведения. Здесь певец-художник должен прежде всего суметь правильно прочесть замысел композитора. Для этой цели он обязан разобраться во всех динамических и темповых авторских обозначениях, которые послужат основными всхами интерпретации вокального образа.



ВЛИЯНИЕ СТРОЯ КАМЕРТОНА НА ПРИРОДУ ГОЛОСА



Значительным фактором в деле воспитания певцов является строй камертона, по которому настраиваются все музыкальные инструменты, как оркестровые, так и рояль. Певцам приходится работать в сопровождении этих инструментов, и, следовательно, их строй диктует позицию каждой ноты диапазона человеческого голоса.

В 1885 году на Международной венской конференции установлен эталон камертона: 435 полных колебаний в секунду при 15 градусах Цельсия для ноты ля первой октавы. По этому эталону строится вся музыкальная хроматическая шкала.

Однако за последние десятилетия строй симфонических оркестров имеет тенденцию к завышению этого норматива. Так, одно время в Большом театре оркестр имел уже эталон 450 к/с (колебаний в секунду), что означает повышение тональности более чем на четверть тона (разница полутона между ля и си-бемоль первой октавы равна 26 к/с, следовательно, четверть тона равна 13 к/с). Музыкальная общественность — сторонники нормального строя — поставила вопрос о сохранении международного норматива камертона. В результате в Советском Союзе установлен новый (компромиссный) эталон камертона — 440 к/с. Пять колебаний выше нормы незаметны для обычного слуха и могут улавливаться лишь музыкантами с очень обостренным музыкальным слухом.

Для музыкальных инструментов небольшая подтяжка струн или подрезание мундштуков не составляет особой проблемы. Другое дело человеческий голос, природу которого изменить невозможно.

Хотя, надо сказать, что для скрипок старинных масте-

ров завышение эталона камертона также имеет большое значение. Ведь когда Страдивариус, Амати, Гварнери создавали свои замечательные инструменты, эталон был еще ниже (420 к/с), что составляло разницу с последним строем оркестра Большого театра в 30 к/с, то есть свыше полутона. Выдающиеся скрипичные мастера достигали в своих инструментах полного соответствия формы и объема корпуса деки натяжению струн. А, как известно из элементарной акустики, резонанс получается только в тех случаях, когда колебание струны находится в соответствии с устройством деки (резонатора), отчего происходит усиление и соответственно окрашивается звук. Пользуясь старыми скрипками, музыканты вынуждены сейчас, при излишнем натяжении, прибегать к различным ухищрениям, чтобы при завышенном строе как-то достигнуть нормального звучания инструмента (поднимают подставки, заменяют жильные струны алюминиевыми и т. д.).

Рояли во всех концертных залах, а также и в классах музыкальных учебных заведений последнее время настраиваются так же, как и оркестры, — в завышенном строе, причем не везде одинаково — где выше, где ниже. Певцы на концертах и в учебных классах вынуждены петь в соответствии с настройкой рояля, что в известной мере дезорганизует природу голоса и может вызвать отрицательные последствия в вокальной технике.

Опять некоторое сравнение со скрипкой: каждая нота в ней извлекается на струнах прикосновением пальцев, а затем смычком извлекается звук соответствующей высоты. Поэтому у скрипачей имеется несколько различных позиций. При пении также существуют позиции звука в трех регистрах — верхний (головной), средний (медиум) и нижний (грудной). Кроме того, как выяснено нами в предыдущих главах, имеются переходные ноты, преодоление которых составляет одну из основных трудностей вокализации.

Теперь представим себе, что получается с позицией того или иного певческого звука при исполнении в завышенной тональности. Баритон, исполняющий труднейшую арию Веденецкого гостя из оперы «Садко», поет вторую часть арии в *ми мажоре*, где основная тесситура строится вокруг переходной ноты *ми* и имеет объем *си* — *соль-дизез*.

В завышенной тональности нота *ми* звучит фактически уже ближе к ноте *фа*. Если певец будет строить позицию

с переходной и неудобной ноты *ми* по всем правилам вокальной техники, то есть петь ее как переходную ноту, она всегда будет звучать низко, так как (повторяем) фактическое звучание ноты *ми* будет ближе к *фа*. Если певец будет формировать ноту *ми* не как переходную, а уже как ноту головного регистра (*фа*), то закрытая позиция будет глухой (перекрытой), а интонация ее будет тоже нечистой, в сторону завышения.

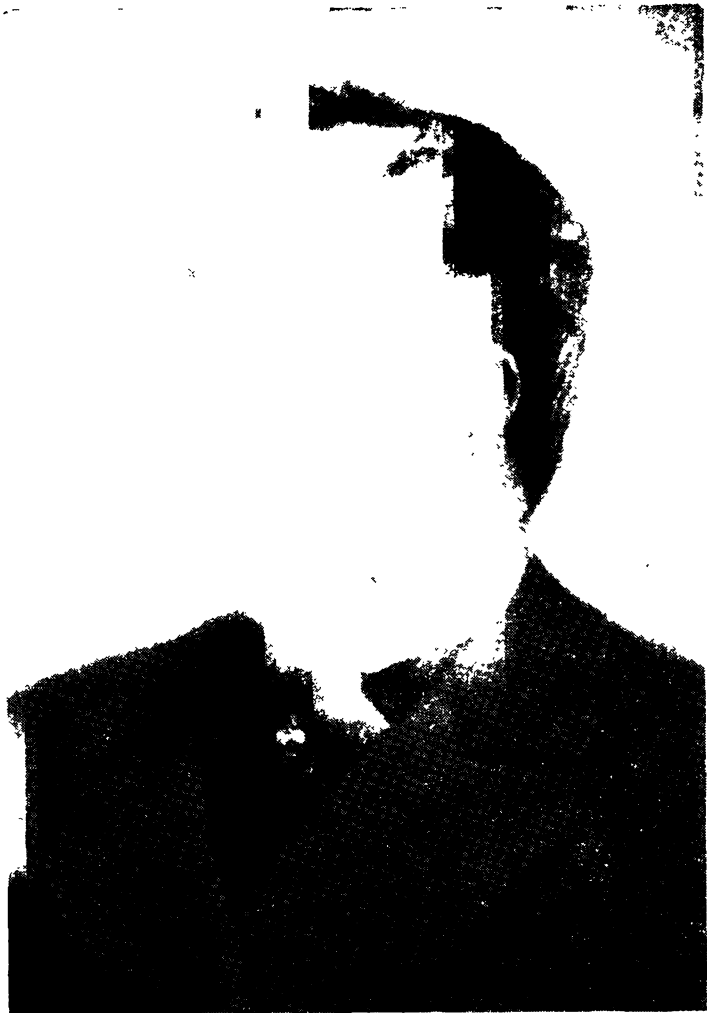
Вот почему сейчас так редко можно услышать полноценное звучание этой арии. Многие очень хорошие и культурные певцы поют вторую ее часть, слегка завышая.

А что получается с тенорами, которым надо, скажем, в «Фаусте» брать верхнее *до*? Ведь фактическое звучание ноты ближе к *до-диз*. А эту крайне предельную ноту имеет не каждый тенор.

Но брать отдельные завышенные ноты — еще полбеды, гораздо труднее держать завышенную тесситуру.

Из истории вокального искусства мы знаем, что в свое время большие певцы меняли тональности некоторых арий, написанных автором неудобно для исполнения. Так, например, в Италии, да и у нас в Советском Союзе, установилась традиция петь в спектаклях каватину Валентина из оперы «Фауст» на полтона ниже (вместо тональности *ми-бемоль мажор*, как написал композитор Ш. Гуно, поют обычно в тональности *ре мажор*). Ария Германа «Что наша жизнь» из последнего акта оперы «Пиковая дама» поется на тон ниже, чем написал П. Чайковский (исполняется в тональности *ля мажор* вместо *си мажор*); так же поются и многие другие арии в тональности, удобной для исполнения (ария Базилио — в *до мажоре*, ария Манрико из оперы «Трубадур» — в *си-бемоль мажоре* или в тональности *си мажор* и т. д.).

Все эти примеры говорят о том, что при пении очень важно, чтобы тональность отвечала природе голоса. Для такого мастера, как Маттиа Баттистини, ничего не стоило спеть Валентина в тональности, данной автором (там имеются всего две верхних ноты *соль*, взять которые для Баттистини никогда не представляло ни малейшего труда). Однако великий мастер предпочитал петь на полтона ниже потому, что вся тесситура каватины больше отвечала природе его баритона в тональности *ре мажор*. Мало того, у Баттистини весьма ограниченный нижний регистр, и нота *до* большой октавы у него имеет уже слабую звуча-



Маттиа Баттистини (1856—1928)

ность. Но при понижении каватины Валентина на полтона в тональности *ре мажор* вместо ноты *до* получается уже *си* большой октавы, которую Баттистини не брал и предпочитал в транспонировании петь всю первую фразу, начиная с ноты *си*, на октаву выше.



БАТТИСТИНИ поет



Большие мастера пения придавали огромное значение тональности и выбирали их всякий раз по своему усмотрению, а чуткие композиторы очень считались с этим, создавая целый ряд произведений с расчетом на определенных исполнителей.

Несмотря на решение международной конференции в Вене, установившей в 1885 году эталон камертона 435 к/с, М. Баттистини не признавал и этого норматива, считая его тоже завышенным, а всегда имел при себе старинный камертон с эталоном 420 к/с, который существовал долгое время в итальянской опере еще со времени Моцарта, Россини, а в России — Глинки и его современников.

Приезжая на гастроли в различные страны, Баттистини перед выступлением давал настройщикам свой камертон и по нему настраивались оркестры и рояли. Это не было капризом избалованного гастролера, а вытекало из взыскательного подхода певца к своим выступлениям. Баттистини говорил, что у него, как у скрипачей, есть точная позиция каждого звука, выработанная в определенных нормативах строя оркестра и рояля. Знаменитый певец был одним из самых активных противников завышения строя инструментов и доказывал свою точку зрения не только опираясь на личную практику, но обобщая существующий опыт. Вот что написал он по поводу камертона в старом театральном русском журнале «Рампа и жизнь» (№ 1 за 1915 год).

Доктор Карло Биацици в своем научном докладе напомнил недавно о намерении миланского театра «Ла Скаля» установить нормальный диапазон (читай — эталон А. И.) так же, как и в других театрах Италии, согласно с королевским декретом, изданным в октябре 1887 года и подписанным Е. К. В. королем Гумбертом I. Декрет этот гласил о пользовании ля, как нормальным тоном ля, которое соответствует 870 простым колебаниям в секунду¹.

На первый взгляд многим покажется незначительным, маловажным установление тона оркестра, тогда как это — первое, что должно привлечь внимание дирекции театров. Успех артистов может быть обеспечен единственно при следующих условиях строя инструментов: звук ля должен быть идентичен со звуком второй струны скрипки и с пятым ля фортепьянной клавиатуры, начиная от самого низкого ля.

Еще раньше на конференции 1885 года в Венс — интернациональной конференции, целью которой было установление такого же диапазона (читай — эталона А. И.) во всех театрах мира — многими специалистами и учеными было замечено, что в театральных и военных оркестрах, в капеллах — везде царит полная анархия. Каждый из этих оркестров выбирает критерий совершенно произвольный.

Как верно замечает г. Биацици, голос — инструмент самый прекрасный из всех инструментов. Певец, принужденный связывать свои природные голосовые средства с судьбой искусственных инструментов, производит значительный ущерб своим силам.

Этот факт, кажущийся, повторяю, малозначительным, должен бы быть исследован, особенно в *России и Германии* (курсив наш — А. И.), где еще поют с диапазоном (читай — эталоном А. И.) в 449 колебаний. От этого происходит, что *высокие ноты певцов звучат глухо и сдавленно, через силу* (курсив наш — А. И.), а голос сейчас же чувствует неизбежную усталость преимущественно на средних и низких нотах (курсив наш — А. И.).

Орган сердца — звук. Музыка — его язык. Музыка — любовь, исходящая из сердца. Более сокровенная, интимная, чем поэзия, музыка есть непосредственное и глубокое выражение чувства. И именно потому голос должен литься свободно и естественно. Гортань не может долго бороться с наибольшим напряжением голоса, и после первых же арий оперы он потеряет свою эластичность, поющий не сможет пользоваться филирующими звуками мецца-воче, этими наибольшими факторами вокальных эффектов. Все это происходит от ненормальной высоты тона оркестра или фортепьяно, которая так вредна голосу.

Наш великий маэстро Верди одержал победу за самостоятельность в этом деле. Когда его пригласили в Лондон дирижировать оперой «Отелло», он отказался управлять оркестром и принял управление только тогда, когда установил его нормальный тон.

¹ 870 к/с — половина периода звуковой волны, соответствует 435 колебаниям в секунду.

Так велико было уважение, которое питал маэстро к человеческому голосу. Артист, который, играя, должен сконцентрировать всю свою энергию, испытывает совершенно исключительное волнение, когда ему приходится пользоваться крайними пределами своего голоса, границы которого *определила сама природа* (курсив наш — А. И.).

Я тоже согласен с Биаци и могу привести много примеров, когда певцы, блестяще справляющиеся с оперой, позорно проваливаются благодаря только тому, что они поют в новом для них театре, в котором оркестр идет по камертону на полтона выше нормального.

Эту скромную заметку я предлагаю всем директорам театров, в которых добросовестно приняли французский камертон в 435 (870) вибраций, который и был установлен на Венской конференции, соревновавшийся с немецким камертоном в 440 колебаний и итальянским в 432.

При этих условиях артисты могут гораздо успешнее вдохновляться, и это будет благодеянием для искусства, особенно для вокального, с чем, я уверен, согласятся все мои товарищи по пению.

Маттео Баттистини

Я позволил себе процитировать всю статью М. Баттистини, который является величайшим авторитетом в нашем искусстве. Еще в 1915 году он был вынужден вести борьбу за сохранение музыкального норматива, отвечающего природе голоса.

Особенно активное повышение строя оркестров происходит за последние десятилетия. Причиной тому, может быть, служит появление джазовой музыки, тембровое звучание которой значительно светлее симфонических оркестров. Для достижения этих светлых красок скрипачи подтягивают колки, а духовые инструменты подрезают мундштуки и этим они достигают необходимой тембровой окраски звука, но зато... повышается строй. В США существуют три основных камертона, практикуемых различными видами оркестров: 430 к/с — для оперы, 445 — для симфонических оркестров и 454 к/с — для джазовой музыки.

У нас в СССР хотя и установлен единый эталон камертона 440 к/с, однако он не везде соблюдается, что создает ненормальные условия для певцов. Ведь певец не может подвинтить колки, как это делают инструменталисты. Природа человеческого голосового аппарата не меняется на протяжении всего исторического периода существования общечеловеческой культуры. Голосовые возможности певцов во все времена одинаковы, как одинакова мажорная гамма, состоящая из чередований: тон-тон-полутон,

тон-тон-тон-полутон. Этот порядок гаммы выработан и утверждён многовековой музыкальной практикой и отвечает природным требованиям человеческого органа восприятия звуков, соответствующим эстетическим нормам. Были попытки ввести ревизию в организацию гармонии, но природа слуха отказалась ее утверждать. Мы на практике знаем, как исторически сложились музыкальные звукоряды. Вот как характеризует «Энциклопедический музыкальный словарь» выработку музыкальных систем¹.

«В ходе исторического развития музыки выработались ладовые системы с различным числом ступеней; среди них 5-ступенные, не имеющие интервалов в полутон (см. «Пентатоника»). Основными ладами современной музыки являются 7-ступенные мажорные и минорные (см. «Наклонение») с многочисленными разновидностями (см. мажор, минор, натуральные лады, средневсковые лады, дреннгреческие лады, а также переменный лад)... Ладовая организованность — одна из важнейших основ муз. Искусства. Отказ от ладов ведет к ликвидации музыки». (Курсив наш — А. И.)

Музыкальная практика чаще всего пользуется созвучиями, в основе которых лежит терцовое соотношение звуков. Этот факт объясняется тем, что терции обладают особой характеристикой, создающей ладовые разновидности (мажор, минор и т. д.) и отвечающей определенным эмоциональным оттенкам.

Такая организация музыкальных звуков возникла путем слухового отбора, зависящего от социально обусловленных эстетических принципов. То, что выработали природа и жизненная практика, нельзя снимать со счетов. Как восприятие мажора и минора влияет на природу человека с точки зрения его эмоций, так и восприятие тональности закрепляется музыкальным слухом.

Музыканты, имеющие абсолютный слух, угадывают сразу не только отдельно взятые ноты, но могут определять свободно систему звуков сложных аккордов. Вспоминается случай на одном из приемных экзаменов в музыкальную школу. Экзаменатор стал проверять слух малыша, поступавшего в первый класс. Взяв ноту на рояле, педагог попросил мальчика повторить ее:

«Ну, спой: ля-а-а». Малыш промолчал. Экзаменатор снова повторил несколько раз: «Ля-а-а», но маленький музыкант упорно молчал. Тогда преподаватель спросил:

¹ См. «Лад», стр. 125.

«Что же ты молчишь?» «А вы дадите ноту *фа-диез*, а поете *ля*», — ответил малыш, у которого был абсолютный слух, позволивший с честью выйти из испытания, предложенного экзаменатором.

Так обстоит дело и с голосом. Завышение норматива любой гаммы путает все карты в вокальной технике: номинально числится нота *ми*, а фактически звучит нота *фа*, нота *си* звучит почти как *до* и т. д.

Кроме того, произвол нормативов в концертных залах и в музыкальных театрах дезорганизует вокальную технику. Особенно пагубно отражается завышение в вокальной педагогике, о чем уже около полвека назад сигнализировал не только М. Баттистини, но многие другие знатоки природы голоса. Последние годы у нас появилось немало «промежуточных» голосов: не то баритон, не то тенор, не то сопрано, не то меццо-сопрано.

К сожалению, учебные заведения выпускают сейчас мало крупных, драматических голосов (сопрано, тенора, баритоны). Я ставлю это явление в некоторую зависимость от завышенного эталона камертона.

Представьте себе начинающую певицу, имеющую крупный голос — драматическое сопрано, в партиях которой есть верхние ноты *си* и *до* (Аида, Тоска, Лиза, Чародейка, Мария, Ярославна и т. д.). Певице с крупным центром трудно держать высокую тесситуру и особенно забираться на крайние верхние ноты в завышенной тональности, где фактическое звучание выше, чем оно написано в нотах (а композиторы — создатели данных произведений Верди, Чайковский, Пуччини, Бородин — рассчитывали на определенную звучность голосов, когда создавали свои сочинения).

Педагог, умудренный опытом, предлагает такой певице переключиться на меццо-сопрановый репертуар, чтобы предостеречь ее от преждевременной потери голоса, которая может явиться следствием исполнения сильных драматических партий в завышенном тоне. Вот и появляется на музыкальном горизонте новое слабенькое меццо вместо крупного драматического сопрано.

Такое же явление происходит и с тенорами и с баритонами: вместо крупного драматического тенора, формируется легкий лирический баритон, вместо крупного драматического баритона появляется легкий басок. А в театральном мире возникает легенда о пропадании крупных голо-

сов. Если бы наш камертон сохранил свою нормальную высоту (435 к/с), соответствующую природе музыкальных звуков, не насилдовалась бы и природа голосов. Тогда все категории их выявились бы нормальным путем, и все стало бы на свое место.

Нам кажется, этот вопрос заслуживает внимания и данная проблема, видимо, найдет свое решение.

Страна наша богата замечательными голосами, надо только создать благодатную почву для того, чтобы они могли плодотворно развиваться и обогащать свою певческую культуру.

В заключение хочется сказать всем энтузиастам искусства пения: самое главное в нашем искусстве, что необходимо для достижения высокого мастерства, — это работа, повседневная, неустанная работа. Кое-кому на первый взгляд кажется, что пение — забава, так, развлечение между делом. Однако занявшись им всерьез, каждый поймет, что все это далеко не так просто. И «чем дальше в лес, тем больше дров» — говорит мудрая народная пословица. Чем больше человек приобщается к любому искусству, чем больше его постигнет, тем больше он начинает понимать его необъятность. Надо сказать, что и автор этих строк начинал с «любительства» и некогда занимался в институте математикой и физикой, а затем шесть лет преподавал эти дисциплины в средней школе и техникуме. Свободные минуты отдавал искусству пения, которым «болел» с самого детства. Но настало время, когда любительское отношение к пению переросло в очень сильное увлечение, приняло характер серьезных занятий. Так же, как и тысячи моих собратьев по искусству, я прошел через все муки творчества, были радости и огорчения. Но я понял, что успешных результатов можно добиться лишь одним-единственным путем: надо быть целеустремленным, не бояться никаких трудностей, надо научиться их преодолевать. Только упорный, настойчивый труд даст богатые плоды. Всякое верхоглядство обречено в конечном счете на неудачу. Поэтому мой дружеский совет всем молодым друзьям — начинающим певцам: изучайте искусство пения упрямо, целеустремленно! И тогда вы познаете огромную радость подлинного творчества.