



Нодар Андгуладзе — выдающийся грузинский певец второй половины XX века, чьему искусству рукоплескали Грузия и Россия, Германия и Италия, многие другие страны. Он стажировался в «Ла Скала» и профессионально общался со многими итальянскими мастерами пения.

Вашему вниманию предлагается отрывок из книги Нодара Андгуладзе "Человек поющий".

Издательство: Аграф, 2003г.

Нодар Андгуладзе

ОСНОВНЫЕ ПОСТУЛАТЫ ИТАЛЬЯНСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Искусство и методология эпохи бельканто давно привлекают внимание музыкальной общественности. Это понятно, ибо становление и наивысшие успехи итальянской певческой школы связаны именно с исполнительским стилем бельканто. Как известно, итальянская певческая школа оказала большое влияние на развитие вокальных традиций разных стран (Франции, Австрии, России, Германии и др.).

Расцвет бельканто обнимает почти два столетия: от начала XVII века до конца XVIII. Это период безраздельного господства виртуозов на мировых оперных сценах. В эту же пору формируется два основных очага воспитания виртуозных певцов: Болонская школа, связанная с именами Пистокки и Бернакки, и Неаполитанская школа, наивысшее развитие которой приходится на время деятельности выдающегося композитора, певца

и вокального педагога Порпоры.

В связи с дальнейшим развитием оперного искусства и в стиле бельканто произошли ощутимые изменения, но в своей сущности новая итальянская певческая школа основывается на приобретениях стиля бельканто, особенно в сфере вокальной методологии. В этом смысле знаменательно, что трактат Мануэля Гарсия Младшего «Певческое искусство» считается, с одной стороны, итоговым исследованием эпохи бельканто, а с другой - первым и основополагающим трудом новой итальянской певческой школы. На методе Гарсия были воспитаны многие поколения певцов и вокальных педагогов. Этот труд не потерял своего значения и в наши дни, более того - целый ряд основополагающих проблем, уровень разработки вопросов и метод их освещения и ныне признаны весьма актуальными.

Таким образом, искусство бельканто является органическим и основным компонентом итальянской певческой школы, но последнюю нельзя отождествлять с бельканто. Несмотря на то, что в вокальном искусстве конца XIX, а в особенности XX века, произошло множество важных изменений, жизнетворные традиции бельканто не потеряли своей силы, более того - все, что является истинно ценным в современном певческом искусстве Италии, непосредственно связано с вековыми традициями классического бельканто, с исполнительскими, методологическими и теоретическими достижениями эпохи бельканто.

Сегодня, когда в западном музыкальном мире ультрасовременные течения принизили певческое искусство, когда потоку авангардистской музыки противостоит здоровая тенденция сохранения, возрождения и дальнейшего развития лучших певческих традиций, освоение теоретического и методологического наследия прошлого представляется особенно важным. Кроме этого, в результате углубленных научно-экспериментальных изысканий с широким применением современных исследовательских методологии и аппаратуры стало возможным пролить новый свет на творческое наследие величайших певцов и выдающихся педагогов прошлого.

Основным источником исследования певческого искусства эпохи бельканто, в первую очередь, является вокальная музыка того времени, творчество композиторов XVII и XVIII веков, многие из которых одновременно были и певцами. Кроме того, большое значение имеют теоретические трактаты по вокалу, дошедшие до нас, к сожалению, в весьма ограниченном количестве. Из последних приведем лишь самые основные: Този, «Мнения о старых и новых певцах, или наблюдения за фиоритурным пением» (1723); Манчини, «Практические соображения о фиоритурном пении» (1777); Марчелло,

«Современный театр» (1720); Менгоцци, Гара, Керубини и др., «Певческий метод парижской музыкальной консерватории» (1803); Манштейн, «Система великой певческой школы болонца Бернакки» (1835).

В трудах Дюпре, Делле Седие, Ламперти и других также отображены традиции староитальянской вокальной школы. Исследования Аржери и Гольдшмидта специально посвящены изучению методологии указанной эпохи. Анализ отдельных вопросов встречается в трудах Ракеле Маралиано Мори, Хериота, Леонези, Гары, Сильвестрини, Лаури-Вольпи и других. Особенный интерес представляет фундаментальное исследование Л. Багадунова «Очерки из истории вокальной методологии».

У нас была возможность изучать итальянские первоисточники под руководством Эудженио Гары, и на этом основании ознакомиться с проблемами теоретического, методологического и исторического характера. Кроме этого, во время систематических занятий у маэстро Дженнаро Барра в течение стажировки в миланском театре «Ла Скала» (1961-62) мне пришлось проработать все узловые вопросы. Знаменательно, что сам рабочий метод Дженнаро Барра основывается на принципах, которые были разработаны в начале века такими представителями Неаполитанской школы, как маэстро Верджине и известный тенор Фернандо де Лючия.

На основании всего этого стало возможным сформулировать основные постулаты итальянской певческой школы, на которых построено все здание этого учения, и в особенности, методология технического совершенствования певца*.

* Cp. Maragliano Mori R. Gli otto punti essenziali del sistema del bel canto, in "S. Cecilia". Roma IX (1960), n. 2. А также "I contrari" del belcantisti, in Maragliano Mori, op. cit., pp. 79-88.

Вот эти постулаты: 1. Il canto è riflesso - пение рефлексивно.

Итальянская школа рассматривает пение как рефлекторный процесс, подсознательное инстинктивное или импульсивное проявление, природа и содержание которого эмоциональны, а не познавательны.

На этом утверждении основывается целая система методологических предпосылок, которая охватывает все стороны физического, технического и эмоционального становления, воспитания и развития певца.

Под «физическим» мы понимаем дыхательную систему, гортань и горло, резонаторы. «Техническое» подразумевает характер эмиссии, владение регистрами, применение нюансов, филировку, кантилену и подвижность, способность менять тембры и колориты, полноту диапазона и постоянство или регулярность звучания. «Эмоциональные» свойства охватывают комплекс певческой возбудимости, который, в свою очередь, требует соответственной технической подготовки, определенного уровня мастерства. Поэтому «техника - неотъемлемая часть певческого искусства» (la tecnica f a parte dell'arte) - говорит Аурелиано Пертиле.

Понимание рефлекторной природы пения снимает опасность созерцательного или волюнтаристского подхода к нему как с теоретической, так и с методологической точки зрения. Практически это означает, что певец поет согласно выработанным певческим рефлексам, а не следует собственным убеждениям или воле. Певец не в состоянии менять свое пение, его манеру произвольно или в соответствии с собственными представлениями. Существенно, здесь имеется в виду не пение вообще, а процесс организации звука, доведение его эмиссии до автоматизма. В противном случае было бы слишком легко настроить собственную манеру пения по заранее данному образцу.

С этим же постулатом непосредственно связана характерная для итальянцев свобода пения (спонтанность - если буквально перевести итальянский термин), его органичность и великая сила эмоционального воздействия.

2. Si canta col meccanismo, non colla voce - пение происходит при помощи механизма, а

не голосом.

Понимание обусловленности певческого звука определенным механизмом - выдающееся достижение итальянской мысли. Животворное значение этого постулата очевидно как для процесса обучения пению, так и для профессиональной деятельности певца.

В лучших итальянских школах работа ведется не посредством эксплуатации природных ресурсов, а за счет выработки и развития в певце соответствующих механизмов. Известный тенор Д. Лаури-Вольпи в одной из своих книг задается вопросом: «Каково же назначение школы?» Он сам же и отвечает: «Создать инструмент!»

В связи с этим необходимо заметить, что всеобщее впечатление, будто у итальянских певцов одинаковые голоса, происходит не оттого, что природные голоса похожи друг на друга, а потому, что лучшие представители итальянской школы могут овладевать идентичными певческими механизмами. Сами голоса могут быть и отличными друг от друга (такowymi они и являются!), но сходство создается благодаря одинаковому пониманию, овладению и управлению певческим механизмом. С этой точки зрения весьма важен труд П. Гуэты «Пение в своем механизме».

Понимание певческого аппарата как механизма не чуждо и другим певческим школам, но только итальянская школа обращает особенное и преимущественное внимание на выработку этого механизма в процессе обучения.

Поэтому итальянской исполнительской манере не свойственна форсированная эмиссия звука. Высоту и энергию тона создает не произвольная мышечная система, а автоматически действующий механизм. Так например, если для других школ достижение высоких слоев диапазона происходит за счет форсирования центрального регистра (механическое увеличение давления, усиление пресса), итальянская школа достигает того же незаметной сменой регистров (так называемое переключение регистра). Таким образом, звуки среднего регистра и соответствующие им механизмы уже не применяются в не свойственной для них тесситуре.

3. Il fiato nel canto è inversivo - дыхание в пении обратимо.

Указывая на непрямой, обратимый характер дыхания, итальянская школа подчеркивает такое свойство дыхательной, респираторной компоненты пения, которое отличается от обыкновенного жизненного дыхания.

В пении применительно только такое дыхание, которое совершенно превращается, трансформируется в певческий звук, музыкальный тон. С другой стороны, за истинно вокальный можно принять только тот тон, который возникает в результате собственно респираторной организации без какой-либо иной мышечной форсирующей примеси.

Подобное понимание певческого дыхания находит свое совершенное объяснение с физиологической точки зрения в теории Работнова, которая известна под названием «парадоксального дыхания» (Работнов, Л., Физиология и патология певческого голоса, М., 1932).

Известно, что теории Работнова в свое время пришлось преодолеть множество препятствий. В последнее время число ее сторонников возрастает (П. Органов, М. Фомичев, Н. Жинкин, В. Морозов, М. Нозадзе и др.). Мы укажем лишь на два момента этого подхода.

В пределах миоэластической теории голоса теория Работнова действительно выглядела «парадоксально». Интересно, что Работнов почти вплотную подошел к такому пониманию певческого механизма, которое впоследствии было выработано нейроронаксионной теорией голоса (Юссон, 1950 г.). В пределах этой теории понятие «парадоксального дыхания» обретает полное оправдание, входит в теорию как ее неотъемлемая часть.

В певческой практике и вокальной методологии теория Работнова находит свое адекватное практическое применение лишь в «обратимости» дыхания, давая ему физиологическое подтверждение.

4. Chi sa cantare sul serio, sa portare la voce in testa - кто по-настоящему умеет петь, умеет переносить голос в голову.

Итальянская вокальная школа из всех голосовых регистров, с точки зрения организации голоса, считает ведущим так называемый головной регистр (*la voce di testa*). Только соответствующим применением головного регистра становится возможным создание звука с теми тембровыми, колоритными, позиционными и техническими свойствами, которыми отличается звуковой эталон итальянской школы от других вокальных традиций.

Например, тембровая равномерность достигается при помощи участия головного регистра во всем диапазоне голоса. Также и постоянство высокой позиции голоса потенциально обеспечивается, если в процессе пения задействован механизм головного регистра (само собой, исключается необходимость отдельного прорабатывания специальных технических приемов для получения высокой позиции).

Считаем необходимым заметить, что для итальянской традиции сущность головного регистра не тождественна с понятием фальцета, которое господствует как в теоретических трактатах XIX и XX веков, так и в каждодневной певческой практике.

Акустически и физиологически звук головного регистра обладает совершенно независимым тоном и механизмом. Точное определение сущности головного регистра дано только в единичных трудах (Този, Гарсия, Леонези), а фактически встречается лишь в практике некоторых итальянских педагогов (Ломбарди, Вентури, Лопарди, Барра).

5. Il suono può essere orizzontale e verticale - звук может быть горизонтальным и вертикальным.

Одним из способов овладения звуковой эмиссией является четкая дифференциация горизонтальной и вертикально звуковых проекций.

Горизонтальный звук вырабатывается благодаря целому ряду технических приемов:

а. специальная позиция губ (так называемое горизонтальное раскрытие рта - Гарсия, Дюпре, Лаури-Вольпи и др.);

б. фиксированное положение корня языка и гортани (Тоти даль Монте и др.);

в. принятие головного регистра в горизонтальном разрезе (так называемое закрытие звука на улыбке, округление звука с сохранением блестящего колорита (Гарсия) и «техническая улыбка» - sorriso tecnico (Лаури-Вольпи);

г. выработка светлого (chiaro) колорита - преимущественного способа для достижения легкости эмиссии;

д. переход к темному тембру лишь после выработки светлого колорита.

Поэтому итальянская певческая практика различает головной и грудной темные колориты (scuro di testa, scuro di petto) и отдает предпочтение первому. Темный тембр, выработанный в позиции светлого, не теряет легкости и, таким образом, не препятствует гибкости голоса, обеспечивая при этом целостность кантилены.

6. Prima risonanza, poi pronuncia - Вначале резонанс, потом произношение.

И теоретики и практики итальянской вокальной школы считают возможным переход на выработку произношения только после точной и твердой резонаторной организации певческого звука.

Берлиоз как-то сказал: «Лучше выть в драме, чем разговаривать в опере». Слишком большое внимание, обращенное к речевым элементам, всегда вызывало принижение собственно вокала.

Из резонаторных зон основными являются фронтальная и лабиальная резонаторные зоны. Фронтальная зона более подходит горизонтальному звуку, а лабиальная - вертикальному. Несмотря на это, вырабатывается разнообразное сочетание вариантов, как с точки зрения резонанса, так и проекции. При таком разнообразии постоянство и твердость эмиссии обусловлены обратимостью дыхания и фиксированным положением гортани (см. пост. 3 и пост. 5 пункт б).

Все эти и многие другие теоретические соображения практически разрабатывались в школах и музыкальных академиях, органически соединялись с певческой практикой. Внимание педагогов вокала было обращено к тому, чтобы в воспитанниках воплотились эти принципы. С течением времени в Италии выработалась некоторая модель процесса обучения пению, которая с некоторыми изменениями применялась как в Италии, так и за ее пределами (здесь мы ссылаемся на книгу Лаури-Вольпи «Параллельные голоса»).

Учебный цикл, как правило, длился 7 лет. Годы распределялись таким образом: 2 года - вокальный инструмент (*lo strumento vocale*); 4 года - вокальная техника (*la tecnica vocale*); 1 год - вокальные стили (*gli stili*).

Из этого соотношения видно, какое большое время уделялось инструментально-технической стороне воспитания голоса. Ясно, что после такого обучения технически совершенно вооруженный, обладающий здоровым и сильным певческим аппаратом певец свободно одолевал вокальный материал такой сложности, взяться за который посмеет мало кто из современных певцов (здесь мы упомянули бы Ренату Скотто, Джоан Сазерленд, Марию Каллас, Эбе Стиньяни, Джульетту Симионато, Фьоренцу Коссото, Джанни Раймонди, Альфредо Крауса и других). Также интересен распорядок дня певца, его режим работы. Ангус Хериот в своей книге «Кастраты в оперном театре» приводит распорядок дня Кафарриелло: утром 1 час вокальные упражнения большой сложности; 1 час - изучение текста; 1 час - певческие упражнения перед зеркалом для контроля за положением тела, движениями, жестиком и мимикой, особенно для управления певческой динамикой лица; после обеда 0,5 часа - изучение теории пения; 0,5 часа - упражнение в контрапункте и импровизации; 1 час - письменные упражнения по контрапункту; 1 час - изучение текста.

Хериот подчеркивает, что в тогдашних школах теоретическим занятиям в вокале уделялось не меньше время, чем ежедневной практике голосовых упражнений. Это положение вещей обусловило непрерывный характер итальянской вокальной традиции, как в области певческой практики, так и теории вокала*.

* Хериот опирается на сведения, представленные в Angelini-Bontempi. *Historia musicae*. Perugia, 1695, а также Briganti F. С A. Angelini-Bontempi. Olschki, Firenze, 1956.