



Монография посвящена вопросам подготовки начинающих певцов и отражает практику работы знаменитых педагогов-вокалистов и исполнителей, а также труды ученых в области вокального искусства, в том числе: М. Гарсиа, Дж. Барра, М. Каллас, Е. Е. Нестеренко и др.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие

Глава 1. Пение и певцы

Тембр певческого голоса

Музыкальный слух

Три манеры пения

Глава 2. Голос. Строение голосового аппарата

Строение голосового аппарата

Резонаторы

Дыхание

Типы певческих голосов

Глава 3. Техника пения. Приемы

Вокальная школа

Наука

Практика

Приемы

Глава 4. Исполнительство

Музыка и вокальное искусство

Как стать хорошим певцом

В чем же тайна музыки

Работа над вокальным произведением

Что необходимо знать о самоконтроле

Эмоциональная выразительность

Дикция в пении

О музыке, о композиторах, о стилях в музыке

Выступление перед публикой

О правилах и законах сцены

Артистизм

Глава 5. Режим певца

Заболевания голосового аппарата

Певец — как спортсмен

Литература

ПРЕДИСЛОВИЕ

Искусство пения, как и всякий другой вид искусства, имеет не только живой опыт, но и свою теорию, т.е. имеет «вокальную школу».

Термин «вокальная школа» в узком смысле слова предполагает совокупность вокально-технических средств, обеспечивающих высокий уровень исполнительства. «Национальная вокальная школа» - понятие значительно более широкое, определяющееся самобытностью национальной культуры, своеобразием исполнительского стиля, определенным эталоном звучания голоса.

Так, до середины 20 века чувственное звучание голоса с выраженным «вibrато», легкость эмиссии, блеск колоратур и искрометных пассажей итальянцев отличались от инструментального «прямого» звучания голоса немецкого вокалиста; декламационность французского оперного певца - от распевного, выразительного, проникновенного пения представителей русской вокальной школы.

В середине 20 века произошла нивелировка национальных школ. В настоящее время вряд ли правомерно говорить о национальных школах, ибо существует единая эталонная школа вокального искусства. Ее представителями являются певцы всего мира независимо от национальной принадлежности: русские Ирина Архипова, Елена Образцова, Евгений Нестеренко, болгарин Николай Гяуров, испанка Мансеррат Кабалье, гречанка Мария Каллас, американка Биверли Силз, испанец Хозе Карерас, уроженка Австралии Джоан Сазерленд и многие другие.

В наш век бурного научно-технического прогресса представляется очевидной необходимость союза вокального искусства и науки.

Экспериментально-теоретические исследования так или иначе всегда оказывали влияние не только на теорию, но и на практику вокальной педагогики и в конечном счете - исполнительства.

В России история научного изучения вокала связана с деятельностью таких центров, как Академическая лаборатория Московской консерватории, лаборатория биоакустики Института им.Сеченова и вокально-методическая лаборатория Института им.Гнесиных.

Монография была написана автором для своих учеников по совету Л. К.Ярославцевой.

ГЛАВА 1. ПЕНИЕ И ПЕВЦЫ

Пение — наиболее распространенный и самый доступный вид искусства. Доступность искусства пения обусловлена тем, что певческий инструмент всегда при себе.

Петь любят все. Но певцами можно назвать только таких исполнителей, искусство которых хотя бы элементарно отвечает эстетическим запросам слушателей. Певцы бывают не только профессиональные, ими могут быть и любители. Пение — искусство музыкальное, поэтому у певцов должен быть музыкальный слух и музыкальный голос.

Основы музыкального певческого аппарата точно определяются физиологией и медициной.

Тембр певческого голоса

Певческий голос отличается от обычного, разговорного особой окраской звука, которая называется тембром. Тембровая окраска зависит от целого ряда физиологических особенностей голосового аппарата. К ним в первую очередь относится строение голосовых связок (складок).

Голосовые связки могут быть длинными или короткими, толстыми и 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, гаймаровы полости, твердое небо, носовая перегородка: не меньшую роль играет строение грудной клетки и т. д.

Кроме того, на природу тембра влияет форманта — призыв, почти неизменный по частоте, присутствующий во всех тонах данного голоса и придающий ему характерную окраску. Красота тембра голоса зависит от обогащения звука голоса обертонами (дополнительными, более высокими тонами).

От совокупности всех 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.

Способность певца управлять голосом (и тембром в особенности) равносильна умению художника пользоваться своей палитрой.

Певческий звук, как и всякий другой, существующий в природе, есть не что иное, как колебание воздуха, имеющее определенную частоту.

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

Музыкальный слух

Другим качеством певца является наличие музыкального слуха. Он не тождественен 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. Бывают и обратные случаи, когда человек не обладает остротой звуковых ощущений или даже имеет дефект слуха, но в то же время улавливает тончайшие оттенки музыкальных звуков.

Различие между общим и музыкальным слухом определяется физиологическим устройством человеческого организма. И все же музыкальный слух поддается развитию.

Здесь же заметим, что вокальным слухом, или способностью отличать звук правильный от неправильного, никто от природы не обладает, это специфическое чувство, его нужно специально вырабатывать.

Часто для выступлений на сцене певцы пользуются микрофоном. Но никакие технические усовершенствования не могут заменить природной красоты человеческого голоса.

Три манеры пения

С детских лет человек слышит народное пение, которое близко к нашей речи. Природная чистота интонации человеческого пения достигается естественной связью между преставлением высоты звука и его воплощением голосовым аппаратом, работающим в привычной речевой манере.

Народное пение, по состоянию при нем голосового аппарата, можно назвать естественно-разговорным. Чаще всего народный голос имеет грудное звучание. Октавный диапазон грудного звучания может «передвигаться», что зависит от свойств голосового аппарата (более открытое или закрытое произношение гласных и согласных звуков, гортанный или носовой оттенок и т. д.). Грудное пение при выходе за рамки октавного диапазона требует головного звучания, называемого у русских народных певцов пением «тонким голосом» (у женщин), а у мужчин «фистулой» и отличается неприкрытостью и ровностью.

Разговорной манерой пения пользуются также драматические актеры. Народную манеру пения обычно называют «белым звуком», «открытым пением», в противовес округленному прикрытому звучанию голоса в академической манере. Красивые народные голоса встречаются не часто и требуют к себе бережного отношения. Характерной представительницей певиц с народной манерой является Людмила Зыкина.

Молодежь сейчас чаще слышит легкую эстрадную музыку и поэтому невольно, а порой и сознательно юноши и девушки подражают эстрадным исполнителям, слепо копируя их манеру пения. Далеко не всем это идет на пользу.

Чтобы понять — почему, вначале поговорим об академической манере пения.

Вот о каком интересном событии из жизни будущего великого певца Италии читаем мы в книге А. Лесса «Титта Руффо».

«И вот однажды, раздувая кузнечные мехи (он работал кузнецом) Руффо начал рассказывать своему приятелю Пьетро о голосе Бенедетти (некоторое время жившем в их доме, баритона) стараясь показать, как он поет. И вдруг Руффо в самом деле запел. Запел огромным, вулканическим голосом. Вначале он даже испугался этой звуковой волны, разлившейся подобно наводнению. Затем, увлекшись, стал подражать Бенедетти, то сгущая звук, то расширяя его, то давая крайние в регистре баритона верхние ноты. Пьетро замер в изумлении, а Руффо, не помня себя от радости, побежал домой, бросился к матери, и задыхаясь от волнения, проговорил: «Мама... у меня голос... баритон!»

Рождение голоса (даже классического) для одних неожиданность, хотя это вполне можно объяснить, а для других — долгий кропотливый труд.

История вокального искусства знает много имен прекрасных певцов: Титта Руффо, Энрико Карузо, Виньямино Джильи, Марио Ланца, Галли Курчи, Рената Тебальди, Джульетта Симионанато... и русских певцов: Федор Шаляпин, Леонид Собинов, Антонина Нежданова, Надежда Обухова... Их голоса являются эталоном звучания в академической манере (прикрытого звучания голоса).

Прикрытие звука, которым человек обычно от природы не владеет, дает возможность певцу получить выровненный (по тембру и силе звучания) двухоктавный (и более) диапазон смешанного звучания с плавным переходом от грудной части диапазона к головной.

Академическая постановка голоса является оптимальной с точки зрения реализации природных голосовых данных человека.

«Кто умеет прикрывать, тот сумеет и открыть. Но тот, кто поет только открытым звуком, никогда прикрыть не сможет».

Интересно, что можно иногда наблюдать ловкие подражания академических певцов «открытому» пению. Шаляпин, исполняя народные песни или создавая народные образы, применял более «открытый» звук. Это была сознательная стилизация народного пения.

Итак, мы разобрали две манеры пения: открытую и прикрытую, народную и классическую (академическую).

Певцами классической эстрады становятся певцы с академической манерой пения: И. Кобзон, Л. Лещенко, Л. Сенчина... и оперные певцы — М. Магомаев, Т. Синявская, Ю. Гуляев.

На современную эстраду (легкой и джазовой музыки) приходят певцы и певицы полуприкрытой манеры прямо из самодеятельности. Они становятся исполнителями российской или зарубежной эстрадной песни, солистами вокально-инструментальных ансамблей.

При полуприкрытом пении положение губ близко к разговорному, но с приподнятым мягким небом. При таком пении увеличивается объем ротоглоточной полости и достигается полтораоктавный диапазон голоса уже не в чистом грудном, а в смешанном звучании. При этом заметно увеличивается амплитуда вибрата голоса певца,

голос перестает быть прямым. Тембр становится «насыщеннее», красочнее и эмоциональнее. Но в верхнем регистре при насыщенном звучании появляется дребезжащий тембр, «барашек» — сигнал о напряженности голосовых связок.

При академической постановке голоса прикрытие переходных звуков и головного регистра приводит к созданию защитных механизмов голосового аппарата.

Игнорирование закрытого звука лишает верхние ноты их красивой тембровой округленности, а также может привести к преждевременной порче голоса.

Слово вокал происходит от итальянского «воче» — голос. Но голос служит только инструментом, само же искусство пения гораздо сложнее одного звуковедения. Оно рисует нам образы, отражает эмоциональные состояния. В пении участвует не только звук, но и осмысленное слово.

Вокал рассматривается как технологический процесс художественного пения. Как всякий специалист вооружен знаниями и определенными приемами, так и певец должен владеть вокальной техникой, то есть свободно управлять своим голосом.

Начинающие певцы часто обладают только голосовым материалом, который при работе в обучении может стать красивым, профессионально звучащим. По мнению профессора Гандольфи, «каждого человека, обладающего достаточно хорошим слухом и развитой музыкальностью, можно научить петь. Другое дело, что такой ученик может не стать профессионалом, пригодным для сцены, но он будет петь во всех смыслах грамотно — и в отношении техники, и в исполнительском плане».

«При правильной постановке даже небольшой голос может звучать сильно», — Фелия Литвин.

Как известно, современное вокальное исполнительство основано на лучших классических традициях русской вокальной школы, созданной и закреплённой в течение длительного времени великими композиторами: М. Глинкой, А. Даргомыжским, М.

Мусоргским и творчеством таких представителей вокального искусства, как О. Петров, А. Воробьева-Петрова, Ф. Стравинский, П. Хохлов, А. Нежданова, Л. Собинов и Ф. Шаляпин, имена которых украшают русскую музыкальную культуру.

Они определили и основные художественные требования русской вокальной школы.

ГЛАВА 2. ГОЛОС

Строение голосового аппарата

«Человеческий голос является результатом координированной работы всего голосового аппарата», — писал Мануэль Гарсиа — крупнейший педагог XIX века (1805-1908 гг).

Голосовой аппарат представляет собой сложную систему, в которую входят многие органы.

Основное значение в производстве звука принадлежит гортани. Непринужденное свободное положение гортани считается наиболее «благоприятным» для пения. Здесь воздух, выталкиваемый легкими, встречает на своем пути сомкнутые голосовые связки и приводит их в колебательное движение.

Голосовые связки могут быть длинными и короткими, толстыми и тонкими. Ларингологи установили, что связки у низких голосов длиннее, чем у высоких (однако у тенора Карузо были связки баса).

Колеблющиеся голосовые связки образуют звуковую волну. Но для того, чтобы человек произнес букву или слово, необходимо деятельное участие губ, языка, мягкого неба и т. д. Только слаженная работа всех органов голосообразования превращает простые

звуки в пение.

Важную роль играет и носовая полость. Вместе с придаточными пазухами она принимает участие в образовании голоса. Здесь звук усиливается, ему придается своеобразная звучность, тембр. Для правильного произношения звуков речи и для тембра голоса определенное значение имеет состояние носовой полости и придаточных пазух. Именно их индивидуальность придает каждому человеку своеобразный тембр голоса.

Интересно, что полости в передней части черепной коробки человека полностью соответствуют по своему назначению акустическим сосудам, замурованным в древнеримских амфитеатрах, и выполняют те же функции природных резонаторов.

Резонаторы

Механизм правильного голосообразования строится на максимальном использовании резонирования.

Резонатор — прежде всего, усилитель звука.

Резонатор усиливает звук, практически не требуя от источника звука никакой дополнительной энергии. Умелое использование законов резонанса позволяет достичь огромной силы звука до 120-130 дБ, поразительной неутомимости и сверх этого — обеспечивает богатство обертонового состава, индивидуальность и красоту певческого голоса.

В вокальной педагогике различают два резонатора: головной и грудной. Выше мы говорили о головном резонаторе.

Нижний, грудной резонатор придает певческому звуку более низкие обертоны и

окрашивает его мягкими плотными тонами. Обладателям низких голосов следует использовать активнее грудной резонатор, а высоких — головной. Но для каждого голоса важно применение и грудного и головного резонаторов.

Немецкий педагог Ю. Гей считает «соединение грудного и головного резонаторов возможным при помощи носового резонатора, называемого им «золотым мостом».

Дыхание

Важную роль в пении играет дыхание певца.

Дыхание является энергетической системой голосового аппарата певца. Дыхание определяет не только рождение звука, но и его силу, динамические оттенки, в значительной мере тембр, высоту и очень многое другое.

В процессе пения дыхание должно подстраиваться, приспособляться к работе голосовых связок.

Это создает лучшие условия для их вибрации, поддерживает то воздушное давление, которое нужно при той или иной амплитуде, частоте сокращений и плотности смыкания голосовых связок. Маэстро Мазетти считал «необходимым условием пения умение сознательно управлять дыханием». (Умберто Мазетти был одним из ведущих вокальных педагогов (профессоров) Московской консерватории начала XX века, который дал России целую плеяду замечательных певцов и педагогов, среди них — А. Нежданова и Н. Обухова).

Певцу важно дыхание, связанное с пением. Главное для певца не сила дыхания, не количество воздуха, которое забирают его легкие, а то, как удерживается и расходуется это дыхание, как регулируется выдох во время пения, то есть, как координируется его работа с другими компонентами голосового аппарата.

Научиться красиво и правильно петь очень не просто. У певца, по сравнению с другими музыкантами-исполнителями, самоконтроль затруднен. Инструмент воспроизведения звука — голосовой аппарат является частью его организма, и певец слышит себя не так, как окружающие. При обучении и резонаторные и другие ощущения, связанные с пением, оказываются для него новыми, неизвестными. Поэтому певцу необходимо многое знать, понимать.

«Пение — сознательный процесс, а не стихийный, как многие полагают», — Е. В. Образцова.

Типы певческих голосов

Певческие голоса как у женщин, так и у мужчин бывают трех родов: высокие, средние и низкие.

Высокие голоса — это сопрано у женщин и тенор у мужчин, средние — соответственно меццо-сопрано и баритон, низкие — контральто и бас.

Кроме того, каждая группа голосов имеет еще более точные подразделения. Сопрано — легкое (колоратурное), лирическое, лирико-драматическое (спинто), 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 (кантанто), центральный, низкий (профундо).

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.

Следует помнить, что средний регистр у всех певческих голосов наиболее удобен при поисках естественного звучания и правильных вокальных ощущений.

Постановка голоса заключается в выявлении его природы и приобретении правильных технических приемов пения.

Наличие хорошей (надежной и перспективной) вокальной техники приводит к тому, что акустические показатели голоса: звонкость, полётность, сила голоса, динамический диапазон и др., — улучшаются в результате настройки голоса в процессе пения.

Умберто Мазетти считал, что «маленький диапазон и небольшая сила голоса не являются полностью исключающим профессиональное обучение фактором». Он полагал, что от правильного обращения и хорошей школы голос может обрести силу и развиваться в диапазоне.

ГЛАВА 3. ТЕХНИКА ПЕНИЯ

Вокальная школа

Италия — первая страна, в которой сформировалась национальная оперная школа, положившая начало оперному композиторскому и исполнительскому искусству, и где впервые четко определились основные черты национальной вокальной школы.

Первая консерватория открылась в 1537 году в Неаполе, а первый музыкальный спектакль с пением был поставлен в итальянском городе Флоренции в 1594 году.

Русский театр сразу же, с момента своего зарождения, стал непременно использовать в сценических представлениях музыку.

С открытием Петровского театра в Москве (1780 г.) совпадает по времени появление первых национальных русских опер. В 1730 году в Петербург была приглашена итальянская труппа, и при дворе начинают ставиться итальянские оперы. Несомненно, деятельность итальянских музыкантов-певцов, композиторов на сцене придворного театра способствовала развитию музыкальной культуры в России.

Первые книги о вокальной педагогике были изданы в Санкт-Петербурге в 1837 г. Автором их был Г. Ломакин — дирижер хора, вокальный педагог, композитор, общественный деятель, основатель (совместно с М. Балакиревым) Бесплатной музыкальной школы.

Фундамент русской классической вокальной педагогики заложили А. Варламов, М. Глинка и Г. Ломакин.

С именем М. Глинки связано восхождение русской вокальной школы на классический уровень. М. Глинка глубоко изучал особенности итальянского пения.

«У нас много сходного, это одна техника — техника правильного пения», — считает и наша современница, Е. В. Образцова.

Значительную роль в истории русской вокальной педагогики сыграли «вокально-педагогические сочинения М. Глинки». Русская вокальная школа, не исключая виртуозного пения, требует от певцов-исполнителей художественной правды, умения раскрывать содержание и основную идею произведения, глубокого психологизма, простоты и непосредственности в передаче чувств.

«Главное для певца — вокальная техника, умение владеть голосом в любом состоянии», — Е. Е. Нестеренко.

В совершенстве владеющие своими голосами певцы всех школ поют одинаково, разница лишь в стилистических особенностях исполнения, языка и национального темперамента.

Под термином «вокальная техника» мы понимаем работу всех частей голосообразующего аппарата певца и их взаимодействие в процессе пения.

Голос редко бывает весь «на поверхности». Чаще его ресурсы скрыты из-за неумелого пользования вокальным аппаратом, его неразвитости. И только в процессе занятий, когда голос развивается, нам становится ясным его достоинства, богатство и красота тембра.

Наука

О том, что голос человека образуется в гортани, люди знали еще со времен Аристотеля и Галена. Но лишь после изобретения М. Гарсиа ларингоскопа (1840 г.) и его же классических работ стало известно, что звук голоса есть результат периодического вибрирования краев голосовых связок, происходящего под действием воздушной дыхательной струи. В качестве активной действующей силы в этом процессе (вибрирования: смыкания и размыкания голосовых связок) выступает напор воздушной струи. Это — «миоэластическая теория» М. Гарсиа.

Ученый Рауль Юссон в 1960 году выдвинул новую, так называемую «нейромоторную теорию», сущность которой состоит в следующем: голосовые связки (складки) человека колеблются не пассивно под воздействием проходящего тока воздуха, а как и все мышцы человеческого тела, сокращаются активно под действием приходящих из центральной нервной системы импульсов биотоков. Частота импульсов находится в большой зависимости от эмоционального состояния человека и от деятельности желез внутренней секреции (у женщин голос на целую октаву выше, чем у мужчин). Если человек начинает петь, то, по данным Юссона, регулирования высоты основного тона начинает осуществляться «корой головного мозга».

Голосовой аппарат человека является исключительно сложным прибором и, как всякий сложный аппарат, он, как видно, имеет не один, а несколько в известной мере независимых друг от друга механизмов регулирования, управляемых центральной нервной системой. И поэтому обе эти теории являются ценными.

Звук голоса человека представляет собой одну из форм энергии. Энергия эта,

порождаемая голосовым аппаратом певца, заставляет периодически колебаться молекулы воздуха с определенной частотой и силой: чем чаще колеблются молекулы — тем звук выше, а чем амплитуда их колебаний больше — тем звук сильнее. Звуковые колебания в воздухе распространяются со скоростью 340 м в секунду!

Голосовой аппарат — это живой акустический прибор, и, следовательно, кроме физиологических законов, он подчиняется еще и всем законам акустики и механики.

Органы слуха человека ощущают только такие механические колебания, частота которых находится в пределах так называемого звукового диапазона, т. е. примерно от 15-20 гц до 15-20 кгц. Частота колебаний человеческого голоса от 80-1000 гц.

Тон — синусоидальное звуковое колебание. Высота тона определяется числом колебаний в секунду. С увеличением числа колебаний растет высота тона.

Октава — это такой частотный интервал, который соответствует увеличению частоты звуковых колебаний ровно в два раза. (До малой октавы — 131, до1 — 262, до2 — 524, до3 — 1048).

Звук — это энергия. За 1 сек звук может совершить большую или меньшую работу. Поэтому звук или источник этого звука могут характеризоваться большей или меньшей мощностью, измеряемой в ваттах. Мощность обычного разговорного голоса около 10 мквт. При усилении голоса мощность звука возрастает до сотен мквт, а у певцов доходит даже до сотен тысяч мквт.

Но калорий в голосе очень мало. Однако в технике созданы установки для получения сверхмощных звуков. стакан чая под действием такого звука вскипает почти мгновенно, спички воспламеняются. Сверхзвуки даже дробят камень. Акустики для характеристики уровня звукового давления пользуются децибелами.

0 дб — очень слабый звук;

20 дБ — тиканье ручных часов;

40 дБ — шепот;

60 дБ — речь вполголоса;

80 дБ — громкая речь, тихое пение;

100 дБ — обычное forte (громкое пение);

120 дБ — наисильнейший голос;

140 дБ — шум реактивного самолета, болевой порог;

160 дБ — шум ракетного двигателя, разрушительная сила звука.

Диапазон силы звуков воспринимаемых нашим ухом очень велик. Это свойство нашего уха, как выяснили физиологи, обеспечивается явлениями адаптации слуха, т. е. приспособлением к восприятию звуков различной силы. Адаптация слуха проявляется в том, что слух как бы автоматически меняет свою чувствительность в зависимости от того какой громкости звуки ему предстоит слушать.

Опытные композиторы (да и певцы тоже), учитывая эту особенность слуха к адаптации, нередко применяют в музыке метод звукового контраста, всегда производящий сильное впечатление на слушателей.

Однако. «Сила звука» и «громкость» — понятия совершенно разные. Сила звука — это объективная величина, характеризующая реальную энергию звука, в то время как громкость — отражение в нашем сознании этой реальной силы звука, т. е. понятие субъективное.

Слух воспринимает от 16 до 15000-20000 гц. Низкие — инфразвуки и более высокие — ультразвуки ухо не воспринимает. Максимальная чувствительность слуха 2000-3000 гц. Вот где таится разгадка несоответствия силы и громкости звуков — в неодинаковой чувствительности нашего слуха к тонам различной высоты, хотя и равной силы.

В области 2000-3000 гц лежит зона максимальной чувствительности слуха, максимальной остроты, а по краям ее — зоны пониженной остроты. Звук частотой 100 гц и силой 60 дб звучит для нашего уха ничуть не громче, чем тон частотой 1000 гц, но силой всего лишь 40 дб.

Для слуха важна не только сила, но и частота звуковых колебаний. Сложный звук (звук человеческого голоса) состоит из суммы простых колебаний — обертонов. Если в сложном звуке будут преобладать высокие обертоны, частота которых будет соответствовать максимальной чувствительности слуха (1000-3000 гц), то этот звук даже при одинаковой силе со звуком, в котором преобладают низкие обертоны (например 100-300 гц), будет восприниматься как громкий.

В голосе хорошего певца звуковая энергия фокусируется главным образом в области высокой певческой форманты, т. е. в области максимальной чувствительности нашего слуха.

Чем сильнее выражена высокая певческая форманта в голосе певца, тем больше его звонкость и серебристый тембр. Звуки, богатые высокими обертонами, обладают значительно большей помехоустойчивостью и полётностью.

На полётность влияет также высота звука (высокие звуки более полётны, чем низкие), характер гласной (Э, И более полётны, чем О, У), а также вибрато (голос с вибрато более полётен, чем без вибрато) и акустические свойства помещения.

Практика

«Человек, умеющий петь, знает наперед, т. е. ранее момента образования звука, как ему поставить все мышцы, управляющие голосом, чтобы произвести определенный и заранее назначенный музыкальный тон», — писал И. М. Сеченов.

В практике вокальные педагоги обычно пользуются эмпирическим методом обучения. Огромное, поражающее разнообразие вокальных терминов адресовано главным образом к эмоциональной сфере человека. Известно, что многие вокальные педагоги при помощи таких эмоционально-образных рекомендаций, или, как они их сами называют в шутку, «рыбных слов», добивались и добиваются довольно неплохих результатов.

Важные рекомендации известных педагогов, ученых, певцов. «Как хороший охотник делает прицел перед тем, как выстрелить, так и певец должен сначала мысленно сформировать звук», ибо «голосовой аппарат может выполнить только то, что хорошо воспринято слухом».

«Голосовая мускулатура может быть настолько подчинена слуху, что достаточно одного лишь звукового представления для ее мгновенного и правильного действия», поэтому «необходимо обучаться мысленному пению».

Многие опытные мастера вокального искусства в своих высказываниях говорят о необходимости скорее «неощущения», чем ощущения голосовых связок и мышц гортани во время пения, подобно тому как не ощущаем мы, например, работу сердца.

Дыхание является энергетической системой голосового аппарата певца. Процесс дыхания состоит из вдоха, задержания и расходования воздуха во время пения.

Гандольфи придерживался того мнения, что дыхание должно быть взято соразмерно той музыкальной фразе, которую предстоит исполнить. (Профессор Г. П. Гандольфи, итальянский певец, — вошел в историю русского вокального искусства как

замечательный педагог; он приехал в Россию в 1907 г.).

«В пении нас интересует только то дыхание, которое хорошо превращается в звук», — говорил маэстро Дженааро Барра. У маэстро Барра проходили стажировку многие наши молодые певцы в Центре усовершенствования оперных артистов при театре «Ла Скала» (Италия): М. Магомаев, В. Атлантов, А. Соловьяненко.

Карузо неоднократно подчеркивал необходимость «обращать в звук каждую частицу выдыхаемого воздуха».

«Качества голоса поющего и, прежде всего, его динамические и интонационные характеристики находятся в прямой зависимости... от организации фонационного выдоха (пения)».

«Для развития динамических возможностей голоса, необходимо воспитывать... смешанный, т. е. грудобрюшной тип дыхания, при котором диафрагма активно участвует в регуляции фонационного выдоха». С ее деятельностью связаны громкостные изменения голоса.

Итак. Певцу важно дыхание, связанное с пением. Профессиональное пение — это прежде всего пение на хорошей певческой опоре. Певческая опора объективно характеризуется особой организацией выдыхательного процесса во время пения. Именно певческая опора придает голосу присущий ему певческий тембр, большую силу, полетность, а главное — неутомимость.

И еще очень важное указание: «Певцу следует по окончании музыкальной фразы сбрасывать остаток воздуха. Это способствует естественному расслаблению мышц, снятию лишних напряжений».

Обратимся к электроакустике. Резонанс — резкое возрастание амплитуды вынужденных колебаний при совпадении частоты внешнего воздействия с частотой собственных колебаний системы.

А вот что пишут ученые — исследователи человеческого голоса.

Активность резонаторов проявляется не только в усилении звука, но и в вибрации (дрожании) их стенок под влиянием резонанса.

Ощущение певцом звука собственного голоса «во всем теле» не является фантазией, а базируется на... распространяющейся по всему телу мощной вибрации, порожденной певческим голосовым аппаратом.

В вибрационных колебаниях верхнего резонатора содержится большое число высоких обертонов, в то время как в колебаниях грудного резонатора преобладают низкие частоты, главным образом лежащие в области низкой певческой форманты. Низкая певческая форманта связана по своему происхождению с грудным резонатором, а не с глоткой.

Умелое использование законов резонанса позволяет певцу достичь огромной силы звука до 120-130 дБ, поразительной неустойчивости и сверх этого — обеспечивает богатство обертонового состава, индивидуальность и красоту тембра певческого голоса.

По исследованиям Л. Б. Дмитриева (1955 г.), размеры резонаторов у профессиональных певцов с низкими голосами закономерно больше, чем у певцов с высокими голосами.

Звуковая волна подвержена направленности и в самом голосовом аппарате, который выполняет роль волновода и рупора одновременно.

Приемы

В педагогической практике существует много приемов для направления звука в резонаторы:

1. Прежде всего это правильный вдох. При скрытом зевке поднимается небная занавеска, слегка расширяются ноздри, язык отходит от зубов и это создает высокую позицию в пении.

2. 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, то есть в той части резонаторов, где он формируется.

3. Прием Фелии Литвии.

Сделайте «маленькую рыбку», то есть откройте рот и выдвиньте верхнюю губу наподобие полки над камином. Так вы создадите благоприятные условия для попадания голоса в маску.

Голос «находится в маске» — старый термин, указывающий, что вибрационные раздражения возникают в области лица, закрываемой маскарадной маской.

4. Прикрывать звук означает — получить более собранный, резонирующий, тембровообогащенный звук.

Маэстро Барра рекомендовал двумя пальцами придерживать углы рта, слегка сближая их, чтобы получилась фигура, приближающаяся к цифре 8.

5. Нужно научиться направлять звук в верхний резонатор с поднятым небной занавеской. Маэстро Барра учил придерживать крылья носа в приподнятом положении указательным и большим пальцами. (Прием на занятиях в классе).

6. Грудное резонирование находится следующим образом: используя слуховой и мышечный контроль, мы находим ту установку дыхания, то положение и напряжение

дыхательных мышц в области «подложечного круга», при котором у данного певца, на данной высоте лучше всего проявляется грудной резонанс.

Вибрационные раздражения отражают работу резонаторов и, следовательно, певец, ориентируясь на эти вибрационные раздражения, может сознательно управлять настройкой резонаторов и корректировать эту настройку в процессе звучания.

Вибрационные ощущения оказываются доминирующими в ощущении певческой опоры, так как объективным признаком «опоры» является особая мышечная деятельность дыхательного аппарата и особая организация всей резонаторной системы.

Вот еще несколько очень важных положений в вокальной педагогике.

1. Кантилена в пении — основа основ, и овладение ею должно стоять на первом месте.

Кантилена — плавно и ровно льющееся движение голоса.

2. Акустическая ровность вокальных гласных достигается значительным физиологическим единообразием механизма образования гласных в пении.

Чем совершеннее певческая техника, тем ровнее по силе оказываются гласные.

3. Исследования показали, что дефекты дикции происходят у певцов в основном за счет нечеткого произношения согласных. Артикуляция согласных должна быть четкой, но не нарушающей вокальную позицию, которая отличается стабильностью положения голосообразующих органов.

4. При всяком метре первая доля такта бывает сильнее остальных, поэтому очень

существенно при пении ясно чувствовать ее и опираться на нее в ритмическом движении.

Метр — равномерное чередование сильных и слабых долей в такте, размер которого обозначается на нотном стане цифрами около ключа.

5. Акустические законы говорят, что звук голоса можно «собрать», «направить», «сконцентрировать».

Это используется в овладении различными отдельными приемами, например: филировка звука, трель.

Закончим эту главу образным выражением Марии Каллас, раскрывающим тайну мастерского владения голосом: «Нужно раздробить его (поставленный голос) на тысячи элементов, чтобы он мог вам служить во всех написанных фразах, фиоритурах (украшениях), оттенках, которые придется потом исполнять».

ГЛАВА 4. ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

Музыка и вокальное искусство

«Искусство — единственная власть, которая берет в свои прекрасные руки не подлый разум, а теплую душу человека», — А. И. Куприн.

В отличие от правды науки, которая оперирует реальными фактами, ясными понятиями, логическими категориями, законами, искусство связано с созданием художественных образов, в которых истинность достигается при живейшем участии неосознаваемой психической деятельности. Искусство своим специфическим языком раскрывает нам

такие тайны души человека, которые невозможно было бы постичь на основе чисто научного исследования.

«Сердце мое полно. Оно жаждет излияния посредством музыки», — писал П. И. Чайковский.

Через творчество художника мир раскрывается для нас более полно, мы познаем его глубже и с новых сторон.

«Музыка пишется не только ради красоты, в ней всегда есть смысл, содержание — каждая нота, каждая фраза имеет сценический смысл, выразительный смысл». Это слова великой певицы XX века Марии Каллас.

Для искусства нужна голова, мышление. Вокальное искусство расчленяется на две части — процесс, ограничиваемый вопросами техники звукоизвлечения, и стиль исполнения, в котором техника должна играть только подсобную роль.

А. Варламов (композитор, педагог, автор русских романсов) искусство пения считал «языком сердца, чувства и страсти».

Крупнейшее достоинство прекрасных русских певцов это глубокое эмоциональное вживание в музыкальный образ. Велика, несравненна была всемирная слава русского певца Федора Ивановича Шаляпина . Бессмертными остаются шаляпинские заветы искусства высокой жизненной правды и совершенного реалистического мастерства.

Прекрасный русский певец Фигнер, первый исполнитель роли Германа в «Пиковой даме» П. И. Чайковского, говорил: «Главное — не в обилии средств, а в умении ими разумно пользоваться».

А вот, что писал Л. Собинов:

«Когда удастся певцу ревниво следящую за ним аудиторию захватить и исторгнуть у нее вздох удивления — вот это значит... что искусство дошло до человеческой души. Наоборот, если зритель замечает все сложности, которые преодолевает исполнитель — иллюзия исчезает, увлечение не приходит... Чем более зрелым становится артист, тем больше познает, как далек от совершенства, тем сильнее стремится к нему, тем больше работает».

Великая Мария Каллас, стремясь к совершенству, так говорила себе после концерта: «Сегодня я сделала все, что могла, я собою довольна. Но завтра я должна сделать еще больше. Все удачи надо отбросить — все и должно было пройти хорошо, — а вот какие были неудачи, как можно их исправить?»

Как стать хорошим певцом?

Чтобы стать хорошим певцом «прежде всего надо иметь разум, затем горячее сердце и железную волю, а уж потом безусловно голос», — считал педагог Мишуга.

Знания о работе голосового аппарата, о качествах вокального звучания, о способах его достижения, о законах музыкально-вокального исполнения ученик получает в процессе пения и овладения вокальными навыками. Самостоятельный и осмысленный подход к процессу голосообразования и способам, обеспечивающим нужные качества звучания, стимулирует сознательность в обучении и воспитывает весьма положительные качества характера: пытливость, наблюдательность и любознательность.

А. Варламов предупреждал что «петь с усилием, принуждать голос идти вверх и вниз и заботиться более об обширности, нежели о верности голоса — вот верные средства испортить слух и петь не в голос».

«Самоуспокоенность и желание слышать только похвалы тормозит работу... Только увлеченность в работе дает хорошие результаты» — Луканин.

«Творческому росту артиста мешают лень и зазнайство», — С. Лемешев.

Часто даже при скромных вокально-музыкальных данных наличие такого психического комплекса, как воля, целеустремленность, внимание, умение организовать свой певческий и общий жизненный режим, может привести к высокому профессиональному уровню... Иногда исключительные музыкально-вокальные данные остаются без реализации, если нет таких компонентов, как трудолюбие, воля.

По мнению Глюка (композитора конца 18 в.), «голос, инструменты, все звуки, даже самые паузы должны стремиться к единой цели — выразительности, связь между словами и пением должна быть настолько тесной, чтобы текст казался так же созданным для музыки, как музыка для текста».

Интересны высказывания концертмейстера Е. В. Образцовой — В. Чачавы: «Один из исполнительских законов: ноты, знаки — еще не музыка».

Малер (музыкант) любил повторять, что «лучшее в музыке находится не в нотах.... Живое зафиксировано мертвыми знаками. И петь ноты с математической точностью — это, если хотите убивать музыку... Но большие исполнители — это как раз те, кто видит не только семь нот, не только то, что написано в партитуре, но и то, что за этим стоит. Они умеют вернуть произведение к жизни».

В чем же тайна музыки?

Всем известно, что в процессе мысленной речи — «думания про себя» — человек производит едва заметные движения языка и губ. Так музыканты поют про себя то, что играют и это приводит иногда к сильному переутомлению связок.

Основоположник двигательной теории ритма Жак Далькроз сказал, что если мы воспринимаем музыку одним лишь ухом, но не ощущаем ее всем телом, не содрогаясь от ее могущества, мы чувствуем лишь слабое эхо ее истинного существа.

Российский ученый Б. М. Теплов считал наиболее важными и универсальными, несмотря на то, что произвольные движения возникают при слушании во всех частях тела,

—именно голосовые, вокальные движения, которые, по его мнению, отражают степень музыкального развития человека. Любопытно, что эти микродвижения в миниатюре как бы копируют тот способ, которым слышимый звук образуется. Отсюда понятно, какую положительную роль приносит слушание хороших певцов и как вредно сказывается восприятие плохого пения. Слушать музыку или пение значит соучаствовать в исполнении.

«Нельзя просто слышать ритм. слушатель только тогда переживает ритм, когда он его сопроизводит, соделывает», — Б. М. Теплов.

Работа над вокальным произведением

«Композитор — это человек, который записывает музыку такими примитивными знаками, как ноты. Но он не может записать в нотах все, чем переполнена его душа. И задача певца-интерпретатора «насытить своей душой», как говорит Г. Свиридов (композитор), все то, что невозможно записать одними значками», — читаем мы в книге о творчестве Е. В. Образцовой.

«Один голос без мастерства стоит очень мало. Мастером будет считаться певец, не только свободно и ровно поющий, но главное, достигающий определенного эстетического воздействия, волнующий мыслью, идеей, чувствами, которые он находит в музыке», — пишет С. Лемешев.

Н. А. Обухова делится в своей книге опытом: «Очень долго и вдумчиво я работала над каждым произведением. Впевала так, чтобы не было технических трудностей, а затем обрабатывала художественно».

Работа над вокальным образом распределяется на три периода. Первый — освоение нотного материала. Второй включает техническую вокальную работу. Третий период — художественная обработка.

«Музыка дает певцу очень многое, именно она в первую очередь, а не текст является

отправным пунктом мышления артиста», — Е. Е. Нестеренко.

«Сущность музыки — в мелодии», — В. Моцарт.

«Я пою не ноты, а музыку» — Е. В. Образцова. Каждый звук произведения, сам по себе и в соотношении с другими, должен иметь перспективу, нести характер, настроение.

«Нельзя понять сущности музыкальной интонации, если не воспитать в себе до совершенства вокального, т. е. весомого, напряженности ощущения интервалов... так, как все великие певцы ощущали в своем голосе каждый тон и его отношения к другим тонам их голосового движения. Это простое явление всегда упускалось из виду. А в нем-то и есть истинный ключ к пониманию всего в музыке», — Б. В. Астафьев.

А. П. Иванов делится в своей книге интересными «секретами», с помощью которых можно подойти к раскрытию смысловой стороны музыкального произведения. «Во-первых, в каждом такте существуют слабые и сильные доли, сами по себе создающие динамическую основу музыкальной фразы, во-вторых, есть ритмический рисунок мелодии, в-третьих, интонации каждой мелодии имеют свои кульминационные моменты, подчеркивающие смысловую сторону фразы». И далее: «Без 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».

«Живите в темпе, — говорил певцам тенор Ершов, — темп является выразителем ваших внутренних эмоций».

«Сам текст, мелодия, спетая технологически чисто и красиво, уже обладают значительным зарядом эмоционального воздействия на слушателя и зрителя», — пишет Е. Е. Нестеренко.

Но нельзя забывать, что в условиях интонирования русской мелодии певца неудержимо тянет к речевому произношению слова, что может легко нарушить правильность

образования певческого тона. Все исполнительские эмоции должны быть выражены в прекрасной вокальной форме... Только тогда, когда исполнитель свободно распоряжается своим голосом, он оказывается способным к вхождению в образ, к глубокому погружению в творчество.

Музыкально-вокальная выразительность требует предварительного вдумчивого анализа всего исполняемого произведения. « Все обозначения (в нотах) относительны и условны, так что скрупулезное выполнение того, что написано, практически невозможно. Следовательно, надо внимательно, с уважением изучать клавиру (ноты), но не быть формалистом при исполнении музыки... Надо подходить к нему (к музыкальному тексту) творчески: во-первых, доверять ему и доискиваться во всем до смысла; во-вторых, если при изучении текста скажется целесообразным внести какие-то изменения, скажем, отменить где-то замедление, или задержаться на какой-то ноте, или спеть более тихо или более громко, чем написано, — это все-таки делать можно», — Е. Е. Нестеренко.

Певец должен много читать, особенно стихов, чтобы чувствовать поэтический образ исполняемого произведения. Необходимо прочитать весь текст музыкального произведения так, как это сделал бы драматический артист.

Внесение своего прочтения произведения, убедительной интерпретации связано с активной работой фантазии, когда яркие видения помогают найти верное исполнительское самочувствие, при котором эмоционально окрашенные исполнительские намерения подсознательно вызовут необходимые нюансы, сделают пение живым, действенным, впечатляющим.

Выбор тембра никогда не должен зависеть от буквального смысла слов, но от душевных движений, которые его диктуют. Благодаря тембру появляется интимное чувство, которое текст не всегда достаточно ярко выражает, а иногда даже имеет тенденцию ему противоречить.

Певческий тон, и лишенный слова, должен служить раскрытию музыкально-образного содержания исполняемого произведения.

Оркестровые фрагменты (вступление, проигрыши и другие паузы в пении, проигрываемые пианистом) необходимо внутренне петь и не терять тонуса, чтобы вступить с той же приподнятостью, которая требуется от исполнителя.

В вокальном мире существует такой термин — впевание. Считается, что при изучении нового произведения требуется его впеть, то есть многократно пропеть. Вообще режим пения в классе резко отличается от режима пения в условиях концертного зала. Важно не только уметь побороть волнение, но и нужно учитывать его, то есть всегда отрабатывать свой репертуар как бы с запасом прочности. Но репетиционный период не должен быть очень длинным.

Что необходимо знать о самоконтроле

В процессе исполнения произведения следует рассчитывать только на собственные силы, которые надо учиться правильно расходовать. Без самоконтроля немислимо никакое искусство. Но у певца, по сравнению с другими музыкантами-исполнителями, самоконтроль затруднен. Инструмент воспроизведения звука — голосовой аппарат является частью его организма.

При обучении пению изменяются условия слухового контроля, ведь певец слышит себя не так, как окружающие. И резонаторные, и другие ощущения, связанные с пением, оказываются для него новыми, незнакомыми.

Опытным педагогам хорошо известно, что в искусстве пения разница между «правильно», и «неправильно» бывает подчас — настолько мала, что остается незаметной для «невооруженного глаза» (вернее слуха).

Необходимость поддерживать свою вокальную форму заставляет всех певцов ежедневно совершенствовать свой вокал, контролироваться со стороны знающего их голос человека.

Если певец поет технически неправильно, например детонирует, пренебрегает дикцией

и т. д., разве не более эффективным, чем все замечания со стороны, окажется для него прослушивание магнитофонной записи собственного исполнения?

И главное. Если певец во время пения хорошо ощущает вибрацию верхних и нижних резонаторов, то он уверен, что механизм его звукообразования правилен.

Эмоциональная выразительность

Эмоциональная выразительность голоса певца является важнейшей характеристикой его исполнительского творчества. Характер эмоциональной выразительности вокального произведения уже предопределен в основном содержанием поэтического текста и музыкой композитора.

Б. В. Астафьев писал: «Надо уметь петь гнев, сострадание, боль, шутку, насмешку, ласку, поцелуй, лукавство, смелость — словом, всю гамму чувствований».

«Есть студенты, которых учить этому не надо, — все это (он показал на сердце) есть у них от природы. Значительную часть можно научить, они развиваются. Но есть к сожалению, такие, которым вряд ли что поможет», — пишет педагог Санкт-Петербургской консерватории.

Ученый Дарвин писал: «Страстный оратор, певец и музыкант, который своими разнообразными звуками или модуляциями голоса возбуждает самые сильные эмоции в своих слушателях, едва ли подозревает, что пользуется теми же средствами, которыми в очень отдаленной древности его получеловеческие предки возбуждали друг у друга пламенные страсти во время ухаживания и соперничества».

Эмоциональное исполнение сильно активизирует деятельность всего организма.

Глаза должны быть все время живыми в пении. В объяснениях маэстро Гандольфи под

улыбкой подразумевалось не специальное, искусственное растягивание губ в стороны, а так называемая внутренняя улыбка. Он говорил, что иногда достаточно улыбнуться глазами.

Но все исполнительские эмоции должны быть выражены в прекрасной вокальной форме, что требует мастерского владения голосом.

Дикция в пении

Для итальянской школы пения характерна именно отчетливая дикция, она является одной из ее основ, так как сама фонетика итальянского языка не допускает неясного и нечеткого произношения.

Итальянский язык изобилует большим количеством гласных, перемежающихся со звонкими согласными. Поэтому исполнение на итальянском языке отличается особой звонкостью. Сначала резонанс, потом произношение. Если певец овладевает настоящим резонансом, то у него оживает и слово.

Тезис маэстро Барра: «Мелодическое пение может быть разговорным». Он говорил, что когда звук голоса обретает правильность резонаторной настройки и легкость — согласная полетит в зал вместе с гласной и слово будет достаточно разборчиво. В «губном резонировании» маэстро Барра видел залог хорошей дикции.

Певец Иванов пишет в своей книге: «Дикция зависит от правильности произношения согласных; гласные — звуки, образуемые голосом, согласные — звуки произносимые в сочетании с голосом (с гласными).

Опытные вокалисты-практики говорят, «гласная несет на себе согласную, как конь седока», «гласные — река, согласные — берега».

«Хорошо произнесенная согласная лучше укрепляет звук», — пишет педагог Терьян Корганова.

Значит, правило: четко и твердо выговаривать согласные, но не забывать, что «утрированная дикция может выбить исполнителя из ритмического движения мелодии».

«Хорошая дикция не должна достигаться за счет ухудшения звучания голоса», — педагог Лавровская.

Иванов подсказывает молодым певцам: «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».

Надо помнить всегда, что, как бы ни ценить слово в романсе или арии, в первую очередь при оценке общего настроения необходимо исходить из музыки. Музыка настолько связана с текстом и со спецификой языка, что, как ни прекрасен, как ни универсален русский язык, все-таки, скажем, французская вещь на французском языке звучит по-другому, естественнее, лучше.

Русский язык, его богатство, его благодатные фонетические свойства дают возможность нашим певцам быть универсальными, т. е. исполнять произведения на разных языках.

И в заключение. «Когда отсутствует мысль — то нет слова и дикция «хромает», — С. Я. Лемешев.

О музыке, о композиторах, о стилях в музыке

У каждой нации свой подход к музыке, свое традиционное исполнение ее. У каждого

выдающегося композитора свой стиль. Каждый композитор прошлого считал долгом чести хранить верность своему стилю.

Родоначальником инструментального исполнительского стиля является И. С. Бах. В его творчестве человеческий голос трактуется как совершенный инструмент. Такое понимание возможностей певческого голоса в инструментальном стиле исполнения отличает В. Моцарта, Л. Бетховена...

Часто в таком стиле, в подобной музыке «музыкальная красота — самое главное. Певец выступает в данном случае как музыкант, исполняя мелодию, а слова играют не столь важную роль.

Сочетание певучих арий с блеском колоратурных пассажей мы встречаем в творчестве таких композиторов как В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Россини. В операх Россини кроме льющегося звука, легкости эмиссии, блестящей техники беглости от певца требуется умение использовать различные средства с целью создания правдивого музыкально-сценического образа.

«Если Беллини пленил меня своей чистейшей мелодической волной, поэтически окрылявшей самые простые чувства, Россини околдовал меня бьющей через край живостью, которую можно сравнить с неисчерпаемым каскадом искрометной, безудержной радости. Он был гением веселья», — писала итальянская певица Тоти Даль Монте.

Мелодии Дж. Пуччини и Джордано требуют одной вокальной краски, интенсивно и звучно поданной.

В операх Верди вокальные партии требуют более насыщенного звучания (чем, допустим, в операх Россини), хорошего звукового посыла. Своеобразие стиля Верди — выразительность и пластичность, широкое дыхание кантилены, взрывчатая экспрессивность, контрастность переходов.

«Заботясь о стиле, не надо забывать, что в пределах каждого творчества каждого композитора встречается свое внутреннее разнообразие стилей», — Е. Е. Нестеренко.

«Музыка Глинки представляет огромные трудности для певцов. Простота, которую требует от певца музыка Глинки — сложная простота. Глинка не иллюстрирует текст, но создает музыкальный образ, аналогичный поэтическому не только по эмоционально-психологическому строю, но и по особенностям композиции, ритмической структуре, цезурам, интонациям», — С. Лемешев.

Музыку П. Чайковского нельзя «рвать» на отдельные фразы, слова, Она сильна именно своей целостностью. В романсах Чайковского мир чувств уже выстраданных, пережитых. И хотя душа героя отнюдь не всегда спокойна и умиротворена, хотя ее еще сотрясают вспышки, отзвуки былых страстей, но музыка повествует о «днях минувших».

Лирический герой романсов Рахманинова охвачен переживаниями в настоящий момент, в данную минуту, ими полна его душа, его сердце, и они должны быть немедленно выражены со всей искренностью и силой чувства.

«Отсутствие пения меня решительно оскорбляет и никакие достоинства игры и создания типа не могут для меня заменить пения», — так строго подходил к исполнителям его музыки Н. Римский-Корсаков.

Исполнителям арий из опер не следует забывать об условности оперного жанра, о необходимости укладывать всю гамму переживаний в рамки академически красивого звучания голоса. Вся ария должна быть пронизана единым настроением. Попытки иллюстрировать отдельные фразы не правильны. «Именно опера способна передать моменты наивысшего эмоционального подъема, состояние человека, которое порой невозможно высказать», — С. Лемешев.

Переключение из одного состояния в другое идет в опере логичным путем. Исполнение же романсов, песен. . . требует умения быстро перевоплощаться. По сравнению с оперным камерный стиль исполнения требует большей детальности, филигранности и гибкости нюансировки. Чему же большее внимание уделять в исполнении музыкальных произведений музыке или тексту?

Своим опытом делится Е. Е. Нестеренко: «Не уделять большого внимания тексту, если он был сочинен позднее музыки, или, наоборот, отнестись с должным вниманием к стихотворению, высокий смысл которого раскрыл в своей музыке композитор».

Мир создан не однажды, а столько раз, сколько появилось оригинальных художников. И художником должен стремиться стать каждый певец.

Выступление перед публикой

Настоящее развитие, воспитание и обучение артиста происходит именно тогда, когда он выступает перед публикой.

Главная задача исполнителя: поселить в душе слушателя образ, ввести в мир человеческих страстей.

Играть на сцене, создавать образ певцу труднее, нежели актеру драматическому, потому что певец должен на сцене петь.

Е. Е. Нестеренко рассказывает в своей книге анекдот. Режиссер на репетиции не мог никак добиться от тенора, играющего любовную сцену, правдивого поведения. Тогда он закричал: «Неужели вам в жизни не приходилось делать ничего подобного?» — «Да, но тогда мне не надо было петь!» — был ответ.

Голос сам по себе, в физиологическом смысле красивый, мощный и к тому же хорошо выделанный, уже доставляет наслаждение. Заинтересовать публику, сидящую в зале, музыкой более или менее известной, иметь успех в произведениях, которые аудитория любит и знает, а также показать себя, свои возможности в песнях, романсах и ариях... в начале творческого пути, пока публика еще плохо знает певца, вполне закономерно.

Однако в начале артистической деятельности, а тем более в период обучения, волнение

часто снижает уровень выступления: певец теряет то, что в спокойной обстановке класса он может создать.

На сцене нужно помнить о том «публичном одиночестве», о котором говорил Станиславский: «Для артиста «публичное одиночество» — это величайшая вещь. Вы стоите посреди сцены, на вас смотрит много людей, но вы их не замечаете. Вы заняты делом, конкретная задача вас успокаивает и приводит к «публичному одиночеству». Пианист начинает вступление. Слушайте музыку. Вы уже отвлеклись от публики. Музыка поможет вам перенестись в те обстоятельства, в которых вы работали над этой вещью. Ваша фантазия разбужена — вы уже в творческом состоянии».

«Если певец на сцене не будет чувствовать и видеть и слышать так же, как изображаемый им герой, образ не получится», — говорила Мария Каллас.

Слова далеко не всегда выражают подлинное настроение персонажа. (Например, «Песня Вани» из оперы «Жизнь за царя» М. Глинки, где грустный текст песни не должен прозвучать печально, так как общее настроение сцены радостное, благополучное.)

В искусстве пения воспринимается только то, что для аудитории кажется легким. Значит, нужно научиться рационально расходовать свои силы. Сама же усталость от рационального процесса пения не так велика, что, очевидно, подтверждает старинное изречение: «Все, что делается истинно, делается легко».

Даже в самых драматических ситуациях, необходимо находить моменты для отдыха. Энергию всегда нужно сохранять, какой бы запас у вас не был. Необходимо следить за тем, чтобы для успешного выполнения технически трудных мест оставался хороший запас мышечной энергии.

Очень ценные указания дает певец А. П. Иванов.

Зная хорошо весь музыкальный материал, артист в своем действии на сцене должен на

какую-то йоту предварить музыку, чтобы создавалось впечатление, что музыка и возникает потому, что вы диктуете ее своим поведением. Если действие певца будет совпадать с музыкой или чуть отставать, то ощущение сценической правды сразу исчезнет, так как зритель будет чувствовать, что певец как бы иллюстрирует движением музыку, а не живет ею.

В чем же причины неудачных выступлений? 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, любые неудобства.

Нервозная обстановка, мнительность, переживания по поводу и без повода — все это травмирует психику и отрицательно может сказаться на результативности труда певца.

О правилах и законах сцены

1. «Фигура должна быть важная». Вспомним слова А. С. Пушкина: «Служенье муз не терпит суеты. Прекрасное должно быть величаво».
2. Трудно бывает, а нужно уметь — ходить по сцене, не глядя под ноги.
3. «Всякие открытые жесты вызывают зрителей на аплодисменты», — М. Каллас.
4. На оперной сцене царит непреложный закон: когда певец поет не только арию, но даже важную музыкальную фразу, все остальные артисты должны его слушать или совершенно ступешаться. Иначе внимание зрителей ускользнет и от исполнителя и от музыки.

5. Певцу необходимо управлять своим поведением на сцене, постоянно наблюдать за собой, не позволяя темпераменту «перехлестывать» пределы, налагаемые условностью вокального исполнения. Реализм и естественность не должны переходить в натурализм.

«Даже чувствуя самые сильные порывы страсти, певец должен сохранять достаточно умственной свободы, чтобы анализировать внешние формы, посредством которых эти порывы выражаются» — М. Гарсиа.

6. Когда певец-актер стоит на сцене и партнер поет свою партию, обращаясь к нему, первый должен постараться воспринять слова партнера, как будто слышит их впервые, будто все это — его первая непосредственная реакция (мысли режиссера Ренато Мордо).

7. Артист должен уметь не только ясно донести до слушателей свой замысел, а сделать так, чтобы его художественное мироощущение стало внутренним убеждением аудитории.

8. «Пусть сердце горит, а голова должна оставаться холодной, помните это», — педагог Лавровская.

И слова Ф. Шаляпина: «Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует».

Артистизм

Чудеснейшее свойство голоса выражать чувства и эмоции наилучшим образом проявляется в искусстве пения.

«Надо сильно чувствовать самому, чтобы заставить чувствовать других», — Н.

Паганини.

«Потребность впитывать в себя знания и впечатления мне представляется одним из обязательных свойств таланта», — пишет Е. Е. Нестеренко.

Актеру совершенно необходимо будить, тормошить свою творческую фантазию, много знать, чтобы верно чувствовать, а для этого концентрировать в копилке своих знаний впечатления и от прочитанных книг, и от произведений изобразительного искусства, и от всего увиденного и услышанного в жизни.

Художник, как драгоценность, обязан беречь в своей душе каждое переживание, выпавшее ему в жизни: радостное, трагическое, печальное, комическое — все пригодится в его творческой работе, послужит материалом, из которого он в последствии будет лепить образы своих героев.

Артисту полезно уметь самые разные переживания из своей жизни переносить на другую почву, чтобы на основе этого нафантазировать другие переживания. Наблюдательность, умение накапливать и хранить в памяти жизненные впечатления, желание спрашивать, учиться у знающих людей, способность фантазировать должны быть в числе профессиональных качеств артиста.

«Сила воображения увеличивается по мере роста знаний», — К. Паустовский.

«Мысль актера — его фантазия», — М. Чехов.

Для создания музыкального образа очень помогают ассоциации: нужно вспомнить какой-либо эпизод из жизни, вызывающий ассоциации, соответствующие образам произведения. Такие воспоминания помогут на сцене быстро возбудить фантазию.

Первый концертмейстер Е. В. Образцовой А. П. Ерохин направлял тогда еще молодую

певицу изучать предшествующий опыт других исполнителей этих произведений. Он говорил: «Нужно знать предшествующий опыт, чтобы потом, отрешившись от него искать на самостоятельном направлении, уйти в свободу импровизации».

«В музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, переменяя только акцент; придавая устам то улыбку, то серьезное, то строгое выражение», — М. Глинка.

В органическом единстве слова и музыки, смыслового и эмоционального и состоит сила вечно живого вокального искусства.

Успех во всем мире русской оперной школы, триумфы Елены Образцовой, Владимира Атлантова, Дмитрия Хворостовского, Анны Нетребко, других выдающихся российских артистов, убедительно свидетельствуют о жизненности шаляпинских традиций сценического реализма — его «уроки» выразительного и точного жеста, глубины перевоплощения, его учение об интонации, о строгом самоконтроле на сцене поняты, восприняты и осмыслены.

«Шаляпин сделал неслыханное чудо с оперой: он заставил нас, зрителей, как бы поверить, что есть такая страна, где люди не говорят, а поют», — артист Малого театра А. П. Ленский, современник Шаляпина.

ГЛАВА 5. РЕЖИМ ПЕВЦА

Заболевания голосового аппарата

Нерациональное пользование голосовым аппаратом в качественном и количественном отношениях влечет за собой понижение качества голоса.

Лица речевой профессии и певцы значительно отличаются от лиц других профессий. Это зависит от того, что голосоречевая профессия имеет свои особенности.

В фониатрической практике нередко задается вопрос врачу о голосовой нагрузке и о мерах по охране голоса. Опытные певцы с тренированными голосами обладают более выносливыми мышцами. Начинающий певец не может длительно пользоваться голосом, т. к. его мышцы быстро утомляются.

Первыми признаками утомления голосового аппарата является нарушение правильного звучания голоса: возникает «ощущение гортани». Учащимся на первых порах следует рекомендовать заниматься пением только с педагогом. Это обосновано следующим: оградить неопытного учащегося от злоупотребления голосом, т. к. они увлекаются и «верхами», которые в их голосе еще не выработаны.

Вредными моментами могут оказаться форсирование голоса, пение не в своей тесситуре, как для начинающих, так и у профессионалов.

Не следует прибегать к длительным занятиям перед ответственными выступлениями.

К неблагоприятным последствиям для голоса у женщин приводит также пение в период менструации. Из физиологии известно, что в этот период сосуды голосового аппарата расширены.

Забота певца и лиц речевой профессии о здоровье заключается главным образом в заботах о поддержании хорошего состояния верхних дыхательных путей. Внешнее влияние, прежде всего температурный фактор, часто оказывает свое влияние на голос. Поток холодного воздуха при вдохе может охлаждать слизистую оболочку верхних дыхательных путей. Охлаждение слизистой оболочки гортани и глотки вызывает сужение сосудов, гортань при работе не получает достаточного количества крови и в результате голос «садится».

Ухудшение звучания голоса быстро наступает особенно под влиянием контрастов при

переходе из теплого в холодное помещение. Систематическое охлаждение слизистой может служить толчком к образованию воспалительного процесса (катара). Сырой воздух действует хуже, чем сухой (при одной и той же температуре).

Певец не должен перегружать желудка пищей непосредственно перед выступлениями или занятиями, т. к. это затрудняет движение диафрагмы. Злоупотребление острой, соленой, кислой пищей неблагоприятно отражается на слизистой.

Не следует говорить в холодное время на открытом воздухе, особенно при быстрой ходьбе и после выступления, когда слизистая особенно чувствительна к охлаждению.

Никотин (нервно-сосудистый яд) вреден. Кроме общего действия, курение вызывает раздражение слизистой оболочки голосового аппарата дымом. Раздражение слизистой влечет за собой усиленную работу желез, выделяющих слизь, которая появляется в глотке, гортани, трахеи, на связках. Курение особенно вредно для женщин, у которых слизистая и др. ткани более чувствительны к этому раздражителю. При курении у них голос грубеет, укорачивается в диапазоне.

Для актеров, певцов, педагогов и других лиц профессия которых требует большого напряжения нервной системы, особенно важно получать в достаточном количестве витамины В1 и С1.

Расстройства голоса вызывают и заболевания, возникающие вне сферы голосового аппарата. К ним относятся: нарушение сердечнососудистой системы, желудочно-кишечного тракта, эндокринной системы и др.

Певец — как спортсмен

Певец должен соблюдать режим.

«Певец — как спортсмен», — говорит английский музыкальный критик Эдвард Даунс.

Пение всегда требует бодрости, энергии, подтянутости. Вялость, размагниченность и утомление отражаются в первую очередь на голосе. На нем сказываются малейшие отклонения от нормы, поэтому, чтобы голос хорошо звучал, кроме технической подготовки необходимо следить и за общим состоянием здоровья.

«Крик, громкий разговор, курение, питье спиртных напитков, различные виды нервозности — вред приносят певцу», — Э. Карузо.

Правило: не заниматься пением после сна, после еды, а также на голодный желудок.

Певцы должны хорошо питаться, если хотят быть в должной форме и сохранить крепкое дыхание и голос.

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. Обычно в таких случаях мелодия звучит низко, наконец, окончательно теряется интонация, и певец выходит из тональности.

Горло — это рабочий аппарат певца, который должно беречь и охранять. Важно уберечь себя от простуды, не промочить ноги, избегать резкого охлаждения. Особенно плоха резкая перемена температуры.

Нельзя, выпив горячего чая, сразу же выходить на улицу в холодную погоду.

Нельзя разгоряченному выпить холодной воды, как бы ни мучила жажда.

Нельзя после бани или ванны выходить с мокрыми волосами.

Недопустимо для певца в холодную и сырую погоду разговаривать, петь и смеяться на улице. Для людей большинства профессий легкая простуда, насморк — это мелочь. Для певца — это неисправность рабочего аппарата, которая может надолго вывести его из строя, а то и вовсе сделать профессионально непригодным.

При уходе за горлом рекомендуется полоскать его комнатной водой со слабым раствором соды или соли.

«Дело не только в простудах, которым вокалист подвержен больше, чем другие, поскольку его носоглотка и трахея от огромной нагрузки имеют более высокую, чем у непоющих людей температуру, — голосовой аппарат — настолько чуткий инструмент, что реагирует на малейшее недомогание, изменение атмосферного давления, смену погоды, повышение и понижение влажности и чистоты воздуха, состояние нервной системы и всего организма и на множество других факторов», — пишет Е. Е. Нестеренко.

«Работа над голосом не терпит перерывов», — С. Я. Лемешев. После длительного молчания следует начинать с «азов».

Нельзя не только петь, но и говорить на морозе.

Обладателям высоких голосов не рекомендуется «басить», говорить низко.

Певец только тогда находится в хорошей форме, когда его организм и психика здоровы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вопросы вокальной педагогики. Выпуск 5 — 1976 г.
2. Вопросы вокальной педагогики. Выпуск 6 — 1982 г.
3. Вопросы вокальной педагогики. Выпуск 7 — 1984 г.
4. Иванов А. П. Об искусстве пения, 1963.
5. Мария Каллас. Биография. Статьи. Интервью.
6. Левин А. Л. Катары верхних дыхательных путей и их профилактика. — М. : Медицина, 1973.
7. Лемешев С. Я. Путь к искусству.
8. Лесс А. Титта Руффо. Жизнь и творчество.
9. Фелия Литвин. Моя жизнь и мое искусство.
10. Тоти Даль Монте. Голос над миром.
11. Морозов В. П. Тайны вокальной речи.

12. Нестеренко Е. Е. Размышления о профессии.

13. Обухова Н. А. Воспоминания. Статьи. Материалы. — М. : ВТО, 1970.

14. Смирнова Э. Русская музыкальная литература.

15. Тронина П. Из опыта педагога-вокалиста

16. Рена Шейко. Елена Образцова. Записки в пути. Диалоги.

17. Ярославцева Л. К. Зарубежные вокальные школы.