

ИРИНА УЛЬЕВА

Словарь ошибок вокальной педагогики



***«Словарь посвящен наиболее острым проблемам
вокальной педагогики и предназначен для
профессиональных певцов и всех истинных
любителей классического пения.»***

Предисловие

При составлении настоящего словаря автор исходил из того, что существует мировая эталонная школа вокального искусства. Эта школа за последние столетия вобрала в себя все наиболее эффективные способы и приемы постановки и развития певческого голоса. (Сомневающимся автор рекомендует обратиться, например, к работам Л.К.Ярославцевой.) Проблема заключается в том, что на практике вокальным педагогам, к сожалению, не удастся обойтись без ошибок, неточностей и заблуждений.

В данном словаре автор, на основе своего многолетнего педагогического опыта, выражает свою точку зрения на спорные вопросы вокальной педагогики.

Обратимся к истории возникновения мировой вокальной школы.

В 1803г. в Парижской консерватории был создан первый учебник, где присутствовало ошибочное направление болонской итальянской школы, утверждавшее, в частности, что самая удобная гласная – А, самая трудная – У; низкие мужские и женские голоса имеют 2 регистра. Это не значит, что эта школа была слабой. Нет! Просто, итальянцам не хотелось делиться своими секретами.

В дальнейшем, в связи с активными разработками французского певца–реформатора, профессора сольной кафедры Ж. Дюпре, итальянцы забеспокоились и на каждое его указание провозглашали: "Мы всегда так пели!". В Парижской консерватории работали и итальянские педагоги, вносящие свой вклад в развитие педагогической мысли.

В это же время в Париже активно работал Мануэль Гарсия–сын. Он приветствовал все передовые положения Дюпре (они присутствуют в его Школе). Но Гарсия выбрал другое направление – научное. Движение в голосе. Механика. Механические приемы: ступенька, пружина, прыжки, взлеты... Певец – спортсмен! Механику певцы открыли сами в XVIII веке в свободных голосовых импровизациях. Глубина нижнего регистра активно влияет на весь голос, так как увеличивает диапазон и, при умении, – мобильность певца. Так, в "Арии Абигайль" Верди есть прыжки: C2 – C3 – C1, а в "Каватине Паж" Мейербера – взлет ступенчатый от C1 до C3 (с поддержкой и без поддержки). Механику разрабатывал и профессор Мазетти, что видно из его упражнений.

Что главное в классическом пении?

- Высокая позиция.

Что обеспечивает движение звуковой волны?

- Прикрытие (гласная У) – гибкость звуковой волны (по Дюпре) и активность дыхательных мышц (по Гарсия).

Движение в пространство "от себя" дает маэстро Барра (неаполитанская школа). Это сильная итальянская школа от XV века строит голос логично и быстро. Родство ее со Школой Гарсия очевидно. Великий тенор Карузо увлекался методикой Гарсия, но на практике – споткнулся. Ошибочное его мнение о том, что "методик много", – следствие отсутствия педагогического опыта.

Индивидуальность – вещь серьезная, но не настолько, чтобы поколебать устои мировой вокальной школы.

"Проблема "технологии" пения сложна. Здесь океан противоречий", – пишет профессор О. В. Далецкий.

Часто бывает, что ученые, певцы–профессионалы и начинающие певцы говорят на разных языках. Ученые изучают голос и певцов со стороны. Певцы–профессионалы давно забыли свои проблемы и поют подсознательно (ощущениями). "Корка не знает, что делает подкорка", – пишет профессор Далецкий. А у начинающих певцов нет своего взгляда на вокал; себя они не слышат, не ощущая изнутри своего голоса.

Как же быть?

Даже определить тип голоса бывает очень трудно, если не знать конкретно признаков голосов. Интересно, что в XIX веке зачастую и не определяли голоса певиц. Их называли примадоннами, что говорит о больших диапазонах женских голосов и разнообразии тембров. Вот у Чечилии Бартоли, нашей современницы, каков он? Поет она всё, даже партию легкого сопрано (Церлину В.Моцарта). Сложный, казалось бы, вопрос, но определить можно по тесситуре. Какие она чаще всего поет партии? Для меццо-сопрано. Вот и ответ!

С молодым голосом сложнее. У педагога–исполнителя ощущения одни, а у начинающего певца – другие. Педагог говорит: "Пой, дыхание само обслужит тебя". И поет, незаметно вдохнув, красиво, полнозвучным голосом. А ученик поет, чуть вдохнув, и сразу замолкает.

Ученый пишет: "певец поет после вдоха на фоннационном выдохе, опуская ребра". Певец вдыхает, поет и выдыхает, опускает ребра – процесс пения быстро заканчивается.

Как говорила моя педагог Шатрова Е.М.: "Идти нужно от ученика".

Решать нужно его проблемы.

Конечно, даже не зная техники пения, и поют, и преподают – и что–то получается! Так сложна и хитра природа человеческая! Но все же! Как интересно разбираться в вопросах техники пения, во–первых, это связано с наукой о голосе, во–вторых, с историей развития вокальной культуры. Почему много путаницы? Потому что проблемы пытаются решать с трех сторон: педагоги – со стороны ощущений, певцы – со стороны эмоций, а ученые стараются понять истинную суть проблемы.

Тем, кому было интересно знакомиться с монографией автора "Если вы любите петь", надеюсь, не менее интересно будет прочитать и "Словарь ошибок вокальной педагогики". Своей новой работой автор хотел помочь профессиональным и начинающим певцам разбираться в противоречивых взглядах на технику пения.

Принцип организации словаря

Словарь состоит из отдельных статей, расположенных в алфавитном порядке. В начале каждой статьи приводится термин из области вокального искусства. Далее следует выделенное курсивом определение, мнение или утверждение, сложившееся в современной вокальной педагогике относительно рассматриваемого термина. Третья часть словарной статьи представляет собой авторский комментарий.

АРТИКУЛЯЦИОННЫЙ АППАРАТ

Артикуляционный аппарат – система органов, благодаря работе которых формируются звуки речи. К ним относятся: голосовые складки, язык, губы, мягкое небо, глотка, нижняя челюсть (активные органы); зубы, твердое небо, верхняя челюсть (пассивные органы).

В педагогической практике активные и пассивные органы определяются иначе: голосовые связки, язык, глотку и всю нижнюю челюсть – относят к пассивной зоне, называя "мертвой зоной" (по Гарсия); зубы (верхние передние), твердое небо, верхнюю челюсть (здесь находятся головные резонаторы, отвечающие за звонкость голоса) – к активным зонам (в смысле необходимости внимательного отношения певца к этим зонам).

АТАКА

Атака – начало звука. Термин применяется к фонации чистых гласных. Различают три вида атаки: твердая, мягкая и придыхательная. Твердая атака характеризуется плотным смыканием голосовых складок до начала звука... Мягкая атака, которой стремятся пользоваться певцы, характеризуется одновременностью смыкания голосовых складок и посылы дыхания. При придыхательной атаке голосовые складки смыкаются на уже вытекающей струе воздуха, что и создает своеобразное придыхание... Может появиться утечка воздуха...

Понятия мягкой и твердой атак связаны с видом звуковой эмиссии, зависящей от гласных (темных или светлых). Темные гласные А, О, У, Ы, Э – нормальная звуковая эмиссия, твердая атака; гласные Я, Ё, Ю, И, Е – облегченная звуковая эмиссия, мягкая атака. Практически, певцу важна звуковая эмиссия, т. к. она меняет тембр голоса. Под понятием мягкой атаки (см. выше) описан прием, который часто применяется для атаки первой ноты во фразе с нисходящим началом мелодии (или в нисходящей фразе), наподобие движения в жизни: при ходьбе на лыжах для увеличения скорости делаем взмах ногой назад, затем – вперед. Придыхательная атака применяется в упражнениях для легких перемещений по диапазону голоса, где дается указание: "дыхание свободное", поэтому – дыхание свободное!

БЕЛЫЙ ЗВУК

Белый звук – термин, распространенный в вокальной практике для обозначения т. н. открытого звучания голоса... В академической манере пения такое звучание не допускается.

Белый звук применяется в классическом пении как выразительное средство. Так Кармен, применяя белый звук, привлекает Хозе; Дездемона стонет (белым звуком), молясь на ночь, а Чيو Чيو Сан, едва (на белом звуке) сдерживает рыдание, прощаясь с маленьким сыном.

БЕЛЬКАНТО

Бельканто - Красивое пение

До XVIII века красивое кантиленное пение называлось бельканто. Позднее, бельканто стало называться красивое пение по законам природы. Это понятие намного сложнее. Но немного истории. В XVIII веке заострились все споры по вопросам техники классического пения. Управление певцами со стороны музыкантов завело вокалистов в тупик. Волновые построения с нелогичными украшениями казались певцам насильственными. Первым реформатором вокальных построений стал Глюк, за ним последовали другие. Но конфликт с композиторами был очень серьезным и певцы театров: примадонны и премьеры, - вырвались на свободу. Их захлестнула волна радости и свободы импровизаций. Бельканто стало бурно развиваться. С XIX века под бельканто понимают красивое подвижное пение по законам природы. Певцы увлеклись настолько, что

потеряли интерес к театру, а публика к ним. Певцы сами привели вокальное искусство в упадок в конце XVIII века. Именно Россини вывел оперный театр из кризиса, запретив певцам свободно импровизировать на сцене. Именно, в это время в театре с Россини работает М. Гарсия–старший, прекрасный тенор и педагог. Он увлечен стилем бельканто. Он обучает пению двух своих дочерей, которые становятся примадоннами (Малибран и Полину Виардо). Мануэль Гарсия–сын (бас) поет вместе с отцом, увлекается педагогикой и впоследствии становится автором новой физической школы, общепризнанной самой сильной вокальной школой XIX века.

Бельканто - исполнение произведений: Беллини, Доницетти и раннего Верди.

Само по себе исполнение произведений этих композиторов нельзя называть бельканто. Прежде всего требуется знание этой техники.

Бельканто - пение с вибрато.

Пение в стиле подвижного бельканто ("скороговорка" по Россини) выполняется с легким или густым вибрато на резонаторе (в верхней области щек). Какое шикарное вибрато у Розины, придающее голосу игривость и подвижность – это техника! При этом не допускается вибрато на источнике звука, т. е. на гортани. А вибрато на горле мы можем слышать у эстрадной певицы и с точки зрения классического голоса – это брак. В эстрадном пении нет понятия эталонного звучания голосов, главное, чтобы певец нравился публике, а в классическом пении с этим строго. Так что при пении бельканто не следует дергать себя за кадык, т. к. от этого портится голос и вибрато возникает в опасном месте.

ВДОХ

Энрико Карузо рекомендовал певцам вдыхать носом.

Живя в холодном климате, петь, вдыхая через нос, недостаточно, особенно для густых (по А. Варламову) голосов (у нас бывают проблемы с дыханием, да и носом можно запеть). Вдыхать следует одновременно и через нос, и через рот.

ВЕРХНИЙ РЕГИСТР МУЖСКОГО ГОЛОСА

Верхний регистр мужского голоса – фальцетный регистр.

Верхний регистр мужского голоса с середины XIX века в вокальной мировой школе

называется головным (по Дюпре); он имеет все отличные характеристики классических голосов: густоту, яркость, серебристость, легкость и изящество. Как красивы верхние регистры наших любимых теноров: Собинова, Лемешева, Козловского, Атлантова и многих других! Фальцет в классическом пении почти не применяется – это мнение итальянских педагогов. А на эстраде он вполне допустим. Как нежен фальцет Льва Лещенко! Так и звучит в ушах!

ВИБРАТО

***Вибрато** – периодическое изменение звука по высоте, силе и тембру... Вибрато может быть произвольно остановлено, а также усилено по амплитуде и высоте (при переходе в трель).*

Вибрато возникает на источнике звука (на гортани) и на резонаторе (в области щек). (См. выше: Бельканто.) Вибрато на резонаторе может управляться певцом (это сгущение голоса или техника подвижного пения – бельканто), но пение "с вибрато на гортани" часто ведет к деградации голоса.

ВОКАЛЬНОСТЬ

***Признаки вокальности языка** – обилие гласных, их чистое и полное произнесение без редукации (ослабления артикуляции). Многие требуют от певцов четкой дикции (без редукации гласных).*

Итальянский язык считается самым вокальным, видимо, в нем редукация гласных менее всего выражена. Но..."Редукация гласных звуков является нормой для русского языка". Ошибочное понятие об отсутствии в пении редукации гласных порождает иногда требование: петь все гласные ровно, полнозвучно и "этим прививается привычка "петь ноты", а не музыку" (Важа Чачава). Понятно, когда это требование относится к исполнению проверочных вокализов. В этом случае, зная технику пения, нужно спеть так, чтобы понравиться. Но найдите в русском языке хотя бы одно сложное слово, чтобы в нем было более одного ударения? Как можно требовать акцентировать каждый слог в слове или даже в предложении?! Отсюда плохая интонация.

ВОКАЛЬНЫЙ СЛУХ

Вокальный слух может быть и у непоющего человека.

Очень интересная фраза, просто стоит задуматься... Однако, в педагогической практике распространено выражение: вокальный слух – "место ноты". Значит, вокальный слух – это сугубо индивидуальное ощущение певцом "места" каждой ноты в своем певческом аппарате (в примарном тоне с импедансом). Не может другой человек, даже самый опытный педагог, знать "место ноты" другого человека. Он может только предполагать. Для педагога важно качественное звучание ноты, и, зная технику пения, он может подсказать другому певцу, как добиться этого. Пути решения проблемы могут быть разные, но это заботы самого певца.

ВОКАЛИЗЫ

Пение вокализов при обучении пению выступает на первый план.

Вокальный педагог М.Микиш (Украина) практику исполнения вокализов в самом начале занятий певцом считал ошибкой и вредностью; это можно делать, когда певец уже технически оснащен. М.Микиш говорил, что "вокализы – это задачи на технику пения". Полина Виардо–Гарсия вокализов не терпела (хотя их и сочиняла). Маэстро Барра (неаполитанская школа) учил певцов по фрагментам из произведений великих композиторов. "Из любого произведения можно сделать вокализ", – говорила Полина Виардо. Вокализы в произведениях необходимо одушевлять, сочиняя текст (рыбу) или наполнять эмоциями, иначе может пострадать интонация. Интонация – это мера оценки профессионализма певца.

ГЛОТКА

Глотка участвует в создании импеданса.

Певцу важно знать прием, вызывающий импеданс. Он сам, лично, участвует в создании импеданса при атаке звука через технику пения. (См. Примарный тон.)

"Великие певцы не ощущают гортани" – мнение нашего ученого (из передачи Гордона). Почему "горят" голоса у итальянских теноров? Потому, что они поют на импедансе. Импеданс – это звук с "огнем", это красота, это звонкость!

Глотка участвует в осуществлении прикрытия звука.

В вокальной практике прикрытие звука достигается с помощью артикуляции губ и сокращении квадратных мышц лица (гласная У). Прикрытие – это создание условий в голосовом аппарате для движения звуковой волны – "механизм" (по маэстро Барра). Прикрытие мы встречаем и в жизни. "Эй, ты!", – кричит мальчишка на высоком тоне, морща нос и наступая угрожающе на противника. Он прикрывает звук, сокращая квадратные мышцы лица. Звук вырывается в концентрированном виде (физическое явление) и такая угроза останавливает обидчика. Другой пример. Потерявшись в лесу, мы складываем ладони рук рупором и кричим – вот оно прикрытие.

ГОРЛОВОЙ ЗВУК

Горловой звук – специфическое звучание голоса, образующееся в результате того, что "голосовые складки" работают в режиме "пересмыкания"... Сама гортань напряжена. Горловой звук содержит много высоких обертонов и потому резок.

Педагоги иногда называют подобное звучание голоса "ложным резонансом" из-за его вредности для певческого аппарата (снижение выносливости голоса). Горлить нельзя. Гортань нужно стараться обходить: петь или ниже или выше.

Горловой оттенок звучания – не всегда недостаток. Самими поющими "горление" обычно не воспринимается как дефект.

Горлят иногда южане и с этим ничего не поделаешь: они так говорят.

Горловой оттенок в той или в иной степени бывает у многих, главное, чтобы это не вредило голосу, было технически верно и эстетически приемливо. Горловой звук используется как выразительное средство, особенно в веристских операх, в романсах, в цыганских песнях и т. п. Глубокий нижний регистр очень выразителен, поэтому углублением голоса занимались педагоги с XIX века. Но это не относится к высоким легким голосам, им лучше нижний регистр голоса игнорировать.

ГОЛОВНОЙ ГОЛОС

Головной голос – фальцет, способ формирования высоких звуков. Фальцетом называют верхний регистр мужского певческого голоса.

Фальцетом в педагогической практике принято считать "срыв" качественного звука. Головной голос хорошо чувствует женщина, когда тихо поет над ребенком колыбельную

песню, сконцентрировав звук на легком дыхании и, направляя его глубоко в голову. Певец, поющий как можно громче, теряет ориентировку в пространстве и тихое пение становится для него проблематичным. Но это можно и нужно исправить, было бы желание. Головной голос – это тихое пение на легком дыхании в высокой позиции. Фальцетом назывался верхний регистр до Дюпре в XIX веке. В основе верхнего регистра и мужских, и женских голосов должен быть – головной голос, который "микстуется" до оптимального звучания. В головном регистре и выше у мужских голосов, действительно, находится т. н. фальцет, но это личное дело певца, т. к. в классическом пении фальцет почти не применяется (мнение итальянских педагогов).

ГОЛОС

Высота служит основой классификации певческих голосов.

Необходимо уточнить, что высота служит основой классификации профессиональных певческих голосов. Молодые непоставленные низкие голоса могут казаться очень высокими, но их высокие ноты – бесперспективны в отличие от еще слабых высоких нот молодых высоких голосов.

Голос надо раскричать

Так говорят иногда о детских голосах. Но нет, кричать нельзя, нельзя ранить молодой, может быть, успешный в будущем голос. От центра голос уже должен смягчаться и плавно переходить в головное звучание. Лучше гудеть, но не кричать.

Голос строится от нижнего регистра.

Давно сложился мировой исторический опыт вокальной педагогики: строить голоса от центра, так указывал и М. Глинка, однако иногда педагоги начинают работать даже с высокими голосами с нижнего регистра. В результате, все эти голоса страдают от низкой позиции, тяжело идут вверх. Тем самым искусственно затягивается время на становление и развитие голоса. Для любого голоса самым устойчивым должен быть его центр, центральная октава. Композиторы–вокалисты писали свои произведения с расчетом на спокойное пение на центре голоса. Низкая позиция смещает центр голоса, верхи становятся недостижимыми. М. Гарсия рекомендовал строить голоса с нижнего регистра, но... в произведениях часто построение вокальных фраз идет снизу и на следующем этапе развития голоса необходимо уметь голос строить снизу, ведь в академию к М. Гарсия

приходили не начинающие певцы. К тому же Полина Виардо–Гарсия, работая в России, ставила голоса от центра!

Голос строится от верхнего регистра.

Часто молодые: сопрано–спинто, высокие меццо–сопрано и даже контральто звучат как легкие колоратурные сопрано. Если эти голоса строятся от верхнего регистра, то у таких голосов нет центра и, значит, они поют без отдыха. Нижний регистр не глубокий, что сдерживает развитие низких и средних голосов. То же происходит и с мужскими голосами. Так, одному ложному "тенору" – лирическому баритону – педагогом было запрещено "брать дыхание в грудь, чтобы не тяжелить голос", а высокая утомляемость голоса объяснялась мутацией (у женатого мужчины?!). Случается, высокое меццо – сопрано "имитирует" колоратурное сопрано, но такой опыт ведет к раскачиванию и деградации.

Голос Марии Каллас – необъяснимый феномен.

По определению, голос Марии Каллас – драматическое сопрано. Лукино Висконти (итальянский режиссер театра и кино) называл голос Каллас "самым профессиональным". Для каждой партии она формировала подходящий голос и развивала его, исходя из особенностей этой партии. Мария Каллас прошла специфический тренинг голоса, схожий с этюдами скрипача. Тренинг–изучение различных произведений бельканто с точки зрения техники дает возможность быстрого овладения новым материалом, т. к. правильные конструкции мелизмов повторяются. Многие говорили, что М. Каллас обладала тремя голосами, некоторые даже считали это недостатком. Но ведь многослойность голосов очевидна. Это нормально! Говорили: "Джильда – не подходящая роль для Каллас!" Техника подвижного бельканто – это лирическая колоратура и драматическая. Драматическое сопрано может владеть и лирической, и драматической колоратурой. Великая певица могла себе позволить изменить традицию и исполнить партию Джильды густым голосом, тем более что это сделать не трудно.

ГОЛОСОВЕДЕНИЕ

Легче всего образовать правильное А.

У – самая трудная гласная. Гласная У требует долгого, терпеливого изучения.

Почему гласная У – самая трудная, если на ней поют собаки, волки и воет выюга ?!

Гласная У – ведущая гласная, дающая ощущение "тяги звуковой волны", а гласная А – это открытие гласной на прикрытой позиции, где прикрытое – это звуковедение на гласной У (Дюпре, Гарсия и др. XIX век). Ребенок кричит: УА! Это значит: поем А от У!

ГОРТАНЬ

Гортань – орган, в котором возникает звук. По ощущению во время пения гортань должна быть свободна от напряжения. Гортань должна быть опущена, как это бывает при зевании. У баритонов и басов гортань всегда стоит низко. Гортань у высоких голосов обычно выше спокойного положения.

Человек не чувствует своей гортани. Блестящая идея вокальной школы – поместить гортань в "мертвую зону", чтобы не возникало ни напряжения, ни ощущения (по Гарсия). Гортань должна мягко выполнять свойственные ей движения во время пения, этому служит техника пения и специальные упражнения. Правда, есть тут одна проблема – это первоначальное положение гортани. При разговоре гортань занимает свое крайне низкое положение. То же самое положение гортань должна занимать при углублении нижнего регистра. Знаменитый драматический тенор Марио дель Монако называл этот технический прием: поставить гортань "на якорь". Лучше и точнее, кажется, не скажешь!

Низкое положение гортани у классических голосов.

Прежде всего у классических певцов – высокая звуковая позиция. Казалось бы, высокая звуковая позиция и низкое положение гортани – не совместимы. Но управление голосом идет в долях секунды. И этого времени достаточно, чтобы восстанавливать высокую позицию при низком положении гортани, когда это необходимо. К тому же однозначных моментов в технике пения почти не бывает, но есть движение: прыжки, взлеты (по Гарсия). Трудно певцам судить о положении гортани, тем более что педагоги долго об этом рассуждали и спорили, а певцам о гортани говорить не разрешается. Говорят: если ученик чувствует свое горло, то получится из него не певец, а хороший неврастеник.

ДИАПАЗОН

Для мужских голосов расширение диапазона вверх связано с овладением приемом прикрытия звука.

Прикрытие звука – основной прием классического пения (Дюпре). К расширению

диапазона вверх и мужских, и женских голосов он имеет прямое отношение. Диапазон у певческих голосов от 2 до 3 октав. Певица Имма Суммак имела голос в 4 октавы! Значит, в природе может быть и такое! Повторения возможны. Человеку дано петь.

ДИКЦИЯ

Певец лишен возможности протянуть согласные во времени.

Согласные тянул Владимир Высоцкий. Но в классическом пении согласные тянуть не принято.

Гласные должны произноситься, сразу обретая свою полноту.

Это утверждение не может быть правилом. Все зависит от построения музыкальной фразы и кульминационных моментов. Гласная должна обрести полноту в приеме фермато.

Вялые губы и язык в пении не допустимы.

Необходимо бороться с вялостью верхней губы: учить скороговорки, петь специальные упражнения для подвижности квадратных мышц лица. Но нижняя губа и язык должны находиться в обычном расслабленном состоянии, т. к. они находятся в "мертвой зоне" (по М. Гарсия).

В хоре должно быть четкое произношение согласных.

Построение музыкальных фраз бывает разное. Концертмейстер замечает знаменитой певице Кири Катанава: "Акцентируй!" Она тут же стала выделять ударные слоги, и интонация выправилась. Разве человек может говорить без ударений, монотонно? Почему же петь нужно иначе? Нельзя забывать, что при произношении согласных тоже существует редукция, в тех же слогах, где и редукция гласных.

ДРАМАТИЧЕСКОЕ СОПРАНО

Драматическое сопрано – высокий голос.

Определение этого голоса условно. По диапазону – это средний или высокий голос, который может иметь три регистра: сопрано, меццо и контральто. Этот голос – многоплановый. В хоре: 1 сопрано, 2 сопрано и 1 альт. В нижнем регистре имеет три тона. В фильме о Кири Катанава ее концертмейстер рассуждает о большом сопрано: "Есть меццо – будет хорошее сопрано!" Это большая удача, если большое сопрано развивается

от густого голоса и на твердой атаке (как голос Марии Каллас). Но часто вначале проявляется звонкий верхний регистр, голос звучит, как легкое сопрано, и развитие его тормозится. Голос Кири Катанава развивался медленно, хотя и был изначально густым. Но с ним работали на мягкой атаке, и голос развивался как лирическое сопрано. Репертуар у драматического сопрано намного разнообразнее, чем у лирического, поэтому твердая атака для густого голоса необходима с самого начала занятий с голосом.

ДЫХАНИЕ

По типу вдоха в практике различают верхнереберное (ключичное), нижнереберно–диафрагмальное и диафрагмальное дыхание. Верхнереберное дыхание не применяется, так как оно ведет к напряжению мышц шеи.

Самые распространенные типы дыхания: грудодиафрагменный – для густых голосов и преимущественно диафрагменный – для легких высоких. Верхнереберное дыхание не применяется. Но применяется спинное дыхание для контроля певческой опоры и звуковой позиции.

Выдох в пении осуществляется при действии мышц брюшного пресса и мышц, опускающих ребра. Выдох должен быть плавным, без толчков, лишнего напряжения, но достаточно активным для создания опоры.

Слово "выдох" вместо слова "пение" на практике никогда не применяется, так как оно несет совершенно противоположную смысловую нагрузку тем ощущениям, которые испытывает певец во время пения. Также, певец должен держать (правда, не всегда) ребра, а не опускать их. И далее. Пение может быть плавным (и не плавным), без толчков (и с толчками), без лишнего напряжения (и довольно напряженное), но певческая опора – очень важный прием, без которого классический певец не состоится. Певческая опора – это напряженность дыхательных мышц и управление дыханием в процессе пения, точнее, исполнения вокальной фразы (фразы на одно дыхание).

"Вдохни – выдохни, а затем пой".

Парадокс этого указания начинающему певцу состоит в том, что педагог это правило придумал для себя. Опытному певцу, как ни запрещай вдыхать перед пением, он это

сделает по привычке, вошедшей в подсознание. Начинающему же певцу при запрете вдоха голоса хватит на три ноты.

"Дышать надо естественно, воздух сам обслужит вас в пении".

Увы, увы... Чего же хочет педагог? Чтобы певец не форсировал дыхание. "Форсированное дыхание" в начале обучения – нормальное явление. Как же иначе заставить работать дыхательные мышцы? Когда же дыхание заработает, как следует, и появится сильный красивый голос, можно будет применить хороший и легкий прием маэстро Барра: петь сидя, слегка наклонившись вперед...

Дыхание составляет самую трудную, темную, не выясненную сторону вокального искусства.

Напротив. По вопросам дыхания больших расхождений во взглядах вокальных педагогов нет: для густых голосов – смешанное грудно–диафрагменное (и спинное); для легких голосов – диафрагменное (плюс немного грудное). Читайте литературу.

ЖЕНСКИЙ ГОЛОС

У женских голосов центральный регистр изначально смешанный.

Изначально, с юного возраста, женский голос проявляется чаще как легкое сопрано и реже как густой голос на центре, так же как мужской молодой голос звучит часто наподобие тенора. Так, на эстраде альты (меццо – сопрано) звучат как сопрано иногда всю жизнь. К легкому высокому голосу это правило вообще не относится.

ЗАКОНЫ ДЛЯ ГОЛОСА

Любой голос существует по своим законам – как в техническом, так и в драматическом отношении.

Так можно сказать о любом голосе, но не о классическом. Для классического голоса именно техника пения является перечнем законов, правил и приемов. "Планеты все разные, а физика везде одинакова" – так говорят ученые. Также можно сказать и о голосах. М. Гарсия призывал изучать физиологию и биологию, чтобы понимать, что такое классический голос. Если электричество – движение электронов, певческий голос

(звуковые волны) – это движение ионов воздуха. Ученые говорят: " В космосе кричи, не кричи – никто тебя не услышит, потому что нет воздуха!" Певцы говорят: "Голос – это не то, что у тебя во рту, а то, что за три метра от тебя". А биология такова: слух то включается, то отключается; мышцы сокращаешь, а они опадают, да еще устают (их все время надо расслаблять)!

ЗЕВОК В ПЕНИИ

Зевок в пении – один из распространенных мышечных приемов, способствующий нахождению правильного положения гортани во время пения.

Зевок классическому певцу необходим, он увеличивает ротоглоточное пространство и подключает верхние резонаторы; где в это время находится гортань – певца не должно беспокоить, т. к. профессиональные певцы гортани не ощущают.

ИМПЕДАНС

Постановка голоса связана с нахождением такого импеданса, который обеспечивает оптимальную работу голосовых складок. Вокальная педагогика располагает рядом методов и приемов подбора импеданса.

Такой метод работы (подбора импеданса) по постановке голоса, возможно, имеет место в лаборатории ученого–педагога, но что этим занимается вообще вокальная педагогика, невозможно себе представить. Певцов интересует физиологическое явление (его "механизм"), которое называется импедансом, именно при оптимальном звучании голоса. (См. Примарный тон.)

Задача педагога состоит в том, чтобы помочь певцу в нахождении такого импеданса с помощью технического приема.

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

Тосканини лишил певца главенства на сцене

Кто главнее на сцене: певец или режиссер? Отношения между композиторами и певцами в XVIII веке и в начале XIX века были таковы: певец был не рабом партитуры, а полноправным соавтором. Композиторы: Гендель, Моцарт, Россини, Вебер, Беллини, Доницетти, Рубини, - работали с певцами, учитывая технику пения. Дирижер Тосканини

произвел "переворот" в опере: ради идеи верности произведению пожертвовал импровизацией и отделкой. Во имя Верди он нарушил принципы Верди. Тосканини гневно реагировал, когда певцы позволяли себе малейшее отступление от печатного текста, что для бельканто композиторами даже приветствовалось. Верди не возводил принцип верности нотам в закон и в ответ на "новшества" Тосканини говорил, что произвол примадонн сменился кое-чем более ужасным – "тиранией дирижера". Марии Каллас удалось вернуть певцам их былой авторитет. Другой великий режиссер Герберт фон Караян умел "идти за голосом". Но вот вопрос: как же наш великий (и буйный) Шаляпин мог работать с Тосканини? Рассказывают, на репетиции все певцы (и Карузо) пели вполголоса, и Шаляпин тоже. Тосканини заметил ему: "Я вас не знаю. Почему вы поете тихо?" Шаляпин сделал вид, что не расслышал. В перерыве он переоделся в костюм и... вдруг запел свою партию громовым голосом, направив звуковую волну на режиссера. Тосканини был оглушен, он остановил оркестр и воскликнул: "Я со многими певцами работал, но такое слышу впервые! Этого быть не может!" Такова легенда о русском певце. Однако споры, кто главнее, продолжаются. "Опера – царство певцов, а не режиссеров", – так говорит музыкант и концертмейстер профессор Важа Чачава.

КЛАССИФИКАЦИЯ ГОЛОСОВ

Классификация голосов – разделение голосов на определенные типы. В современной вокальной практике производится по диапазону, тембру, расположению переходных регистровых нот, анатомическим признакам и др.

Классификация голосов должна производиться по (удобной для певца) тесситуре полнообъемного звучания голоса и по регистровому строению. Все остальные выше названные признаки являются переменными, часто случайными, особенно в молодом голосе. Определение типа голоса – это профессиональный вопрос. Часто певцы просто не знают диапазона своего голоса. Тембр? Послушайте, что эстрадные пародисты делают со своими голосами! На слух, по тембру голос нелегко определить, можно и ошибиться. У хорошо настроенного голоса переходные ноты исчезают. К тому же история знает немало случаев самопроизвольной настройки! А с определением голоса по анатомически признакам – вообще курьез! Крупный тенор и изящный бас – разве так не бывает?

КОЛОРАТУРА

Колоратурное меццо – очень редкий голос.

По определению – это ошибочно. **Колоратура** – это подвижность голоса, которая достигается техникой пения. Кстати, все ли хорошо могут произносить скороговорки?

Интересно, что технику быстрого пения Россини называл скороговоркой! Но закрепилось другое название – бельканто. Различают драматическую колоратуру (Розина) и лирическую (Джильда), но есть и лирико–драматическая (Золушка). Главное различие в качестве вибрато (на резонаторе, в области щек): легкое вибрато – лирическая колоратура, густое вибрато – драматическая колоратура. Прежде всего, этой техникой могут обладать разные густые голоса, но легкие могут обладать только легкой колоратурой. Подвижность в голосе осваивается после овладения кантиленой и стилем кантабиле (основной стиль музыки Верди, если это возможно). Необходимо различать просто подвижность в голосе (в вокальной музыке В. Моцарта, например) и бельканто как более совершенная подвижность голоса в стиле от XVIII века, где голос работает по законам природы и написание музыки должно этому служить и соответствовать.

КОНТРАЛЬТО

Контральто – самый низкий женский голос.

Определение этого голоса условно. **Контральто** – это голос с тремя регистрами: контральто, меццо и сопрано. Но самый яркий регистр – нижний, и самый надежный признак голоса – глубокая, мягкая и густая нижняя Соль. Чаше встречаются контральто с небольшим диапазоном, но чтобы петь в театре необходимо иметь голос большого диапазона. Фактически, контральто – это контральто плюс меццо–сопрано.

КОНТРТЕНОР

Контртенор – голос, звучащий в тесситуре меццо–сопрано. Поет развитым фальцетом.

По признакам типа голоса – это лирический баритон, мягкого нежного тембра. Самый низкий тенор – это драматический тенор. Название многих голосов условно. Этот голос может петь: баритоном, тенором и фальцетом. К тому же его фальцет много надежнее фальцета тенора и не вредит голосу, т. к. толще связки. Лирические баритоны вполне бы могли заменить несчастных кастратов.

КРИТЕРИЙ ОЦЕНКИ ГОЛОСА

Во всех случаях при обучении пению надо отталкиваться от наилучшего характера звучания голоса, но "это - эстетический критерий, который объективно ничего не отражает".

Критерий оценки – ЭТАЛОН звучания классических голосов. Для обучения пению необходим чуткий слух у педагога. Немецкая школа "Примарного тона" разработала три тона, очень важных для формирования классического голоса. "Натуральный" тон – разговорный, приятный, легко переходящий в пение. "Нормальный" тон – тянущийся. "Идеальный" тон - звучание голоса, когда певец чувствует звук физически, а другие люди слышат звук высокого качества. Здесь, конечно, идет речь о т. н. "Примарном" тоне и физическом явлении в теле певца – ИМПЕДАНСЕ –прекрасном первоначальном критерии оценки голоса. Следующими критериями оценки голоса могут служить упражнения В.Н.Минина: гамма До мажор с названием нот в медленном темпе, затем малое арпеджио по всему диапазону голоса. Так часто проверяют голоса на профессиональную пригодность. Более сложный критерий оценки – исполнение вокальных классических произведений. Для этого нужно прослушивать записи великих певцов того же типа голоса, поскольку их голоса всегда служили эталоном звучания. Да и свой голос необходимо периодически прослушивать в записи для приближения голоса к эталонному звучанию.

ЛИРИЧЕСКИЙ ГОЛОС

Лирический голос определяют по исполнению лирического репертуара. Это голос менее сильный, чем драматический.

Это так и не так. Певческий аппарат драматического голоса, конечно, сильнее лирического. Но... Певцы сами выбирают репертуар, и драматический голос вполне может исполнять партии лирического плана. Однако лирический голос не может без риска переутомления петь драматические партии: он рискует "раскачать" голос и вовсе потерять его. Если говорить о женских лирических голосах, то следует иметь в виду, что есть два разных голоса, два лирических сопрано, которые нельзя путать (см. Сопрано).

МАСКА

Ощущение маски связано с присутствием в голосе высокой певческой форманты.

Ощущение маски – показатель правильного голосообразования. Процесс пения при маске осуществляется более легко и свободно, голос звучит ярко, звонко, полетно.

Маска – это вибрато на резонаторе (в области лица под карнавальной маской), которое управляется певцом (ГХ). Певец может петь и без маски, его голос будет казаться даже звонче, ярче, т. к. потеряет густоту и бархатистость.

Высокая певческая форманта (ВПФ) – группа усиленных обертонов в области 2100–3000гц, находящихся в тембре голоса (В. П. Морозов). 3000гц – это звук милицейского свистка. Маска дает голосу густые вибрации, а высокая певческая форманта – звонкость. Это разные понятия и разные ощущения.

Маска может исчезать и вновь появляться. Легкое высокое сопрано поет и вовсе без маски. Постоянное присутствие в тембре голоса высокой певческой форманты – желание и цель каждого певца, т. к. она обеспечивает громкость голосу.

МЕТОДИКА

Сколько певцов–столько и методик (постановки голосов).

В мировой вокальной школе существует две методики постановки голосов: основная и вторичная. А. Варламов, русский певец и педагог, делил все голоса на густые и высокие (легкие). Методика постановки густых голосов – основная, а методика постановки легких голосов – вторичная. Густые голоса в той или иной степени должны быть знакомы со вторичной методикой. Но легким голосам (высоким тенорам и сопрано) методика постановки сильного густого голоса, т. е. любого другого, кроме вышеназванных, не только не нужна, но и противопоказана, т. к. грозит сбить голос с высокой позиции и с резонансной "точки".

МЕЦЦА–ВОЧЕ

Мецца–воче – пение в динамике мецца–пьяно с сохранением всех качеств оперного смешанного звукообразования с превалированием фальцетной работы голосовых складок.

Головной звук – звучание голоса в головном регистре на легком дыхании в высокой позиции. Если к головному звуку (а не к фальцету!) добавить дыхания (запаса воздуха), то уже будет мецца-воче, звук способный к усилению, к филировке. Причем: т. к. головной голос идет по всему диапазону, то и мецца-воче может применяться певцом на всем диапазоне.

МЕЦЦО–СОПРАНО

Меццо–сопрано – средний, самый сложный голос.

Название этого голоса наиболее точно, но все же он имеет три регистра: сильное контральто, особо сильное меццо и сопрано. Меццо-сопрано по силе верхнего (головного) регистра уступает только драматическому сопрано. Подвижность голоса достигается техникой бельканто. Однако самым сложным голосом в Италии считается все-таки тенор.

МИКСТ

Микст – регистр певческого голоса, в котором смешиваются грудное и головное резонирование. В основе развития микста у мужчин лежит умение прикрывать голос, с плавным изменением работы голосовых складок; у женщин – умение переносить звучание медиума на звуки грудного регистра.

Ученые полагают, что у мужчин сложности в восходящем движении от центра, а у женщин – в нисходящем, ниже центра. Это было бы, действительно, очень сложно. К счастью, трудности одинаковы. Мужские голоса ниже женских на целую октаву и в нижнем регистре у них появляется сильный шумовой эффект, а у женщин все ошибки на виду (или на слуху), да и часто дополнительно сгущать женские голоса просто необходимо (кроме легких высоких). Разве мало у женщин проблем в восходящем движении? Прикрытие, тонус, квадратные мышцы, высокие ноты (те же, что и у мужчин)!

МИМИКА

Мимика певца должна органично вытекать из его исполнительских задач. Частыми дефектами мимики являются гримасы: искривление рта, его стандартное

искусственное положение (в форме улыбки или с губами, вытянутыми вперед), морщение лба и т. п. Данные недостатки трудно поддаются исправлению.

Это правда, что многие из перечисленных "недостатков" (кроме искривления рта) трудно поддаются исправлению, т. к. такая мимика органично вытекает из технических приемов, обеспечивающих качественное звучание голоса. На улыбке петь нельзя, т. к. "устают квадратные мышцы лица" (так писал м. Барра). А верхнюю губу нужно вытягивать, т. к. она является направляющей для звуковой волны. Может быть, кому-то это не нравится, но это певцу очень помогает. Мимика со временем выправится. Совет: больше петь перед зеркалом. Одна певица восклицала: "О, нет! Я не могу смотреть на себя в зеркало, когда пою!" – "А как же другие смотрят... на тебя?"

МЫШЕЧНЫЕ ПРИЕМЫ

Единых, подходящих для всех певцов приемов не установлено.

Не установлено. И крутитесь, как хотите... Помню, один молодой певец когда крутился – пел прилично, а когда не крутился – пел неважно. Он не знал технику пения. Конечно, существует много приемов, но необходимо учитывать и тип голоса, и индивидуальность певца, и состояние его организма в данный момент.

В вокальной педагогике широко распространены приемы, связанные с воздействием на дыхание, гортань (например, пение на пониженной гортани), артикуляционный аппарат (пение на зевке, на улыбке, с уложенным языком и др.).

Приемы, связанные с воздействием на дыхание, очень важны для певца, т. к. дают необходимые ощущения: правильный вдох и задержку дыхания, правильное распределение по фразе, певческую опору и движение. Прием: пение на пониженной гортани - понижает звуковую позицию, поэтому необходимо научиться быстро ее восстанавливать, т. к. классическое пение – пение в высокой звуковой позиции. Пение на зевке – это необходимый прием. Прием "пение на улыбке" применим только к легким сопрано и то не ко всем, а индивидуально, т. к. улыбка уводит звук от вертикальности в горизонталь, что недопустимо для многих певцов ("мышцы устают" - маэстро Барра). Прием с уложенным языком – прием не нужный, т. к. при пении нижняя челюсть находится в расслабленном состоянии и певец ее не ощущает.

ОКРУГЛЕНИЕ ГЛАСНЫХ

Округление гласных – более округлое, "затемненное" звучание гласных при академической манере пения.

Прежде всего: необходимо прикрытие – на У (для движения звуковой волны в голосовом аппарате). Округление гласных (на О), прикрытие (на У) и конусность (на Ё) – необходимо всем голосам. Далее... У легких голосов – только светлая волна. У густых голосов может быть волна: и темная, и светлая. Когда певец ведет темную волну, он встраивает в нее затемненные гласные, а в светлую – осветленные гласные. Звук на высоких нотах (фермато) должен быть объемным, округленным, и должен попадать в верхний головной резонатор. Вопрос: почему известное упражнение м. Барра итальянские певцы поют лучше, чем русские? Ответ: потому, что хитрые итальянцы в слове "дэвьени" поют – Ё, а не Е!

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТИПА ГОЛОСА

Определение типа голоса производится по комплексу признаков, т. к. ни один из них в отдельности не дает однозначного ответа. К ним относятся: тембр, диапазон, способность выдерживать тесситуру, место расположение переходных нот, строение гортани и размеры голосовых складок, телосложение певца.

Из всех перечисленных признаков лишь один заслуживает доверие и имеет место – "способность выдерживать тесситуру", но на это нужно время. Голос определяется по "центру тяжести", но это профессиональный вопрос.

Что касается строения гортани и размеров голосовых связок. Есть мнение врача-фонетатора Л., что "визуально невозможно определить голос по связкам, спрятанным в тканях тела человека".

Тембр, диапазон, переходные ноты, телосложение (!) – все эти признаки человеческая индивидуальность разбивает в пух и прах.

Если непонятно, какой голос - сопрано или меццо, заниматься с этим голосом нужно как с сопрано.

В фильме о певице Кири Катанава ее концертмейстер говорит: "Хорошее меццо - будет хорошее сопрано". Если с меццо заниматься как с сопрано, то будет просто пустая трата времени. Пример: история Е. В. Образцовой.

Молодые голоса все сопрано и тенора.

Молодые голоса первоначально (после возрастных изменений, мутации) звучат как тенора и сопрано, но уже в возрасте 14–16 лет признаки типов голосов часто присутствуют. Больше всего ошибок случается при определении типа голоса. Определяют типы голосов по тембру и высоте. Но тембр голоса – величина переменная, а высота зависит от качества натяжения связок молодого голоса. "Где тоньше, там и рвется". Пословица очень подходит к соревнованию по высоте между низким и высоким молодыми голосами, где чаще выигрывает низкий голос (с более толстыми связками). Часто начинающий певец понятия не имеет какой у него голос. Высоким голосам иногда очень нравится петь низко, а прекрасные высокие меццо–сопрано и баритоны не хотят петь низко. Если низкий баритон "горлит", его можно принять за баса, а он всего лишь поет в народной манере. А если вдруг молодой лирический баритон берет верхнюю Соль, его можно ошибочно принять за тенора. Но в профессиональной работе в хорах баритоны часто подменяют теноров, значит, для них это не страшно, хотя и утомительно. Также молодые меццо–сопрано долго поют как сопрано. Лирические тенора, которым особенно необходимо петь только в высокой позиции, долго поют в низкой позиции ("как баритоны"). На самом же деле, они поют в разговорной или эстрадной манере, т. к. классическая манера пения отличается прежде всего высокой позицией.

Наличие "маски" уже определяет голос как густой, и легким он быть не может, он может быть подвижным, но это его индивидуальность или техника. Голос у певца такой, каковы его физико–биологические характеристики, т. е. тип голоса заложен генетически в природе каждого человека. Понятие о многослойности густых певческих голосов неоспоримо, исключая легкие голоса: их природу легко разрушить (кроме "точки" резонанса никакой другой опоры у них нет). Голос певцу не "дается от природы" – это истина, а приобретает человеком разными путями. И нет в нем ничего естественного, а все искусственное, согласно с культурой, в которой обитает человек, или искусству, которому он обучается. Естественен только крик ребенка, все остальное – опыт и приобретение.

ПЕВЕЦ–ПЕДАГОГ

Каждый хороший певец может стать педагогом.

Н. А. Обухова – прекрасная русская певица, говорила с досадой: "У нас часто обучают пению старые певцы, что не очень верно, ибо не каждый хороший певец может стать педагогом пения".

ПЕВЕЦ Ф.И. Шаляпин

Шаляпин пел без всякой школы

Шаляпин занимался пением с Д.А.Усатовым (тенором), который занимался у бельгийца К.Ф.Эверарди, окончившего Парижскую академию по классу вокала Мануэля Гарсия, одного из самых авторитетных педагогов XIX века. Эверарди был знаком с Россини и пел с ним. Эверарди пел и работал педагогом в России, обладал красивым голосом густого тембра, очень большого диапазона с ЦЕНТРОМ ТЯЖЕСТИ в среднем и нижнем регистрах ближе к басу и считался баритоном довердиевского периода. Ученики Эверарди на русской сцене: Стравинский, Тартаков, Павловский, Славина, Дейша–Сионицкая, Брагина, Зарудная. Вокальная техника Шаляпина позволяла ему виртуозно играть звуковыми красками, даже в пределах одного звука. "Игрой тембров" восхищались почитатели артиста. Музыкальный критик Д.Лаури–Вольпи отмечал, что когда Федор Иванович хотел, он мог быть тенором, басом или баритоном...

Шаляпин нигде не учился, т. е. не окончил музыкального учебного заведения, не имеет патента на знания.

"Из этого не следует, что нет и знаний, – пишет К. Н. Кржижановский. – Были случаи, когда человек, не окончивший никакого музыкального училища, а только вращаясь в кругу лиц музыкально интеллигентных, пользуясь их живыми советами и указаниями, получил высокое музыкальное воспитание и широкое музыкальное образование".

ПЕВЧЕСКАЯ УСТАНОВКА

Положение, которое должен принять певец перед началом пения: непринужденное, но подтянутое положение корпуса с расправленными плечами и спиной, прямое свободное положение головы, устойчивая опора на обе ноги, свободные руки.

В понятие певческой установки входят не только внешние моменты, указанные выше, но и "внутренняя психофизиологическая готовность, включающая в себя состояние "вокально–творческого покоя", представление о качестве звука, элементах вокально–

телесной схемы, настроенность на внутреннее состояние, требуемое идейно-художественным содержанием образа" (см. Вокальный словарь Ю.Ю.Цевича).

Певческая установка для певца – это готовность номер 1. Сколько таких установок в произведении? Столько, сколько вокальных фраз. Каждый раз: вдох – пение – расслабление. Это серьезный труд – точный, выверенный, без суеты.

ПЕТЬ НУЖНО ТАК

Ноту к ноте.

М. Глинка стал основоположником российской академической вокальной школы. Но он не оставил развернутой работы о вокальной школе, а только записки о работе с певцами. Он тщательно разрабатывал центр голоса - ноту к ноте (11 пункт "Записок работы с певцами"). Читаем в пункте 4: "Петь упражнения, гаммы без крещендо в ровной силе, что труднее и полезнее, петь так, чтобы ни одна ноточка не вскрикнула..."

Здесь речь идет о работе с голосом, о вокализациях – задачах (по Микишу). Это не имеет отношение к построению музыкальной фразы, к исполнению вокальных произведений.

Петь, как говорим.

Да, трудно понять это выражение великого русского певца Ф. И. Шаляпина, но возможно, т. к. оно имеет отношение к исполнению вокальных произведений. Выражение великого певца читается как подсказка певцам петь лучевыми построениями, наподобие тому, как мы говорим, излучая звуковые волны в пространство на ударных слогах. В материалах о методе маэстро Барра (неаполитанская школа) есть упражнение (см. выше), которое учит этому необходимому приему. Как мы поем – сказывается на интонации, а по интонации оценивается певец. В музыкальном театре должно быть не просто пение, а вокальная речь. Чуткий певец пусть не сразу, но все равно придет к вокальной речи. Но лучше раньше понять это хитрое выражение, в котором заключена физическая сущность явления. Необходимо сюда еще добавить очень важное выражение А. С. Пушкина, произнесенное устами Сальери: "Поверил я алгеброй гармонию". Сколько в вокальной фразе Лучей, столько и алгебраических скобок. "В правильности интонации, в окраске слова и фразы – вся сила пения" – Ф.И.Шаляпин.

ПЕВЧЕСКИЕ ОЩУЩЕНИЯ

Во время пения певец контролирует себя через слух.

Певец себя не слышит, даже если он поет один перед публикой – мешает акустика.

Певец поет внутренними ощущениями своего голоса. Н. А. Обухова всегда спрашивала после концерта: "Как я сегодня звучала?" С. Я. Лемешев говорил: "Хорошо звучит голос только раз в год, а в остальное время – это техника".

Певец контролирует себя от ощущений подскладочного давления и струи вытекающего воздуха.

Понятия подскладочного (и надскладочного) давления и струи вытекающего воздуха – это не ощущения певцов, а углубление ученых в проблему фоннационного выдоха. Профессор М. Гарсия, автор этих понятий, советовал певцам забыть о том, ЧТО находится в нижней челюсти (там "мертвая зона"). Кто-то красиво сказал: "Как человек не чувствует своего сердца, пока оно не болит, так и певец не должен чувствовать своего горла".

Голос–инструмент для пения.

Певческий голос – прибор, излучающий звуковые волны (М. Гарсия).

ПЕРЕХОДНЫЕ ЗВУКИ

Это звуки, лежащие на границе натуральных регистров голоса.

Натуральные два регистра разговорной манеры пения: грудной и головной, – регистры непоставленных голосов; они очень индивидуальны, как и переходные ноты. При укреплении центра голоса (по общей методике построения классических голосов), голос делится на три регистра и два перехода (по Дюпре). Переходными называют звуки, лежащие между тремя регистрами построенных голосов. У хорошо настроенного голоса переходные ноты как бы исчезают.

В женском голосе с его трехрегистровым строением имеются два перехода.

До реформ Дюпре считалось, что у низких: и мужских, и женских голосов, – было два регистра. Но при углублении голосов и изменении верхнего регистра с фальцетного на головной диапазон голосов увеличился и был разделен на три регистра.

В академическом пении развитие смешанного регистра дает возможность сделать переходные ноты незаметными. Наличие в профессиональном голосе ощутимого перехода – показатель его несовершенства.

Не стоит так строго судить певцов! Главное, чтобы певец разумно управлял своим голосом и умел, когда требуется, строить ровный единорегистровый классический голос. Переходные ноты бывают очень выразительными, и их звучание входит в понятие "языка эмоций".

ПЕРЕХОДНЫЕ НОТЫ

Переходные ноты нужно знать и уметь обходить.

Переходные участки или ноты беспокоят только певцов с недостаточно обработанными голосами. Головной голос (по Дюпре), идущий от центра до крайней высокой ноты, прикрытая манера голосообразования и движение в голосе, – выравнивают его в единый регистр.

ПОЛЕТНОСТЬ

Полетность – свойство правильно поставленного певческого голоса быть хорошо слышимым.

Ученые поменяли термин "полетность" на "звонкость", т. к. прежнее название было менее точно (из телепередачи Александра Гордона). Поскольку звонкость голоса учеными принято определять по наличию "серебра" в голосе, то в большей степени это зависит от природного дарования (строения резонирующих полостей). При постановке голоса показатели "звонкости", конечно, улучшаются (за счет высокой позиции и импеданса).

ПОДРАЖАНИЕ ГОЛОСУ

Молодые певцы пытаются имитировать звучание великих певцов.

Слушать великих певцов, учиться у них языку эмоций, где-то подражать им, необходимо молодым певцам для выработки своей индивидуальности. Подражать плохим певцам не стоит, а хорошим – почему нет? Разве птицы не подражая учатся петь?

ПОСТАНОВКА ГОЛОСА

Петь нужно на улыбке

В вокальной школе (болонской) XVI–XVII веков ведущей гласной считалась А. От певцов требовалось свободное владение речевой декламацией. Молодых певцов воспитывали состоявшиеся, теория их мало беспокоила. В середине XIX века Ж.Дюпре (Франция) пропагандирует другой метод подготовки певцов, в основе которого – прикрытый звук (ведущая гласная У). Итальянцы заявляют, что они всегда пели на прикрытом звуке. Маэстро Барра говорил, что петь в горизонталь (на улыбке) можно, но "мышцы устают".

ПОСТРОЕНИЕ ГОЛОСА

Педагог–вокалист ставит голос.

Неправильно думать, что построение голоса – ограниченный процесс, он непрерывный. Певцу нужно научиться строить свой голос и бесконечно его перестраивать. Обучение требует от певца большой самостоятельности.

Строить голоса очень сложно и долго.

Э.Карузо говорил, что для того чтобы научиться петь, певцу достаточно 45 уроков. Как всегда, истина находится где-то посередине. Но поскольку великий тенор определял короткий срок, можно предположить, что он увлекался самой сильной школой XIX века – школой М. Гарсия.

Строить голос от нижнего регистра.

Так советует М. Гарсия. Но... он предостерегал: "Нельзя переводить звучание глубоких нот нижнего регистра на слабый медиум. Это – неправильная методика". Важно понимать, что нельзя строить голос от разговорного. Главное в методике М.Гарсия: высокая позиция, глубина нижнего регистра и движение в голосе...Значит, он писал о построении голоса от нижнего регистра не на первом (начальном) этапе, ведь построение голоса – бесконечный процесс. Полина Виардо–Гарсия, сестра маэстро, строила голоса от центра.

ПРИКРЫТИЕ

Прикрытие – вокальный прием, применяемый певцами–мужчинами при формировании верхнего участка диапазона голоса выше переходных звуков.

В основе классического пения лежит прикрытое голосоведение (по Дюпре). Прикрытие

применяется всеми голосами (и мужскими, и женскими) для формирования головного регистра, т. е. увеличения диапазона объемного голоса от центра. Где-то выше центра голоса (индивидуально) ноты прикрываются (на У) и соединяются ровно с головным регистром. Эти ноты и называются переходными. Прикрытие широко применяется в классическом пении (как концентрация звука), особенно в подвижном стиле бельканто.

Основные правила освоения прикрытия: смягчение звукообразования в центре диапазона, округление голоса перед переходными нотами, умеренная сила звука и плавная подача дыхания.

Здесь описан прием смягченного перехода в головной регистр, прием очень важный для лирического пения, но он только косвенно связан с прикрытием.

ПРИМАРНЫЙ ТОН

Примарный тон – термин Глинки.

Примарный тон – это термин немецкой вокальной школы – Школы примарного тона. Эта школа была заказана Вагнером немецким вокальным педагогам и не состоялась по той простой причине, что законодателями вокальной классической школы всегда были и остаются итальянцы. В итальянской школе этот прием называется "атака звука, выдержанная нота". Но название приема – "примарный тон" – оказалось более удачным, поэтому и вошло в мировую вокальную школу. В картотеке наших ученых есть аудиозаписи примарного тона. Этот прием связан с возникновением в голосовом аппарате яркого явления, называемого "импедансом", что очень важно певцу для формирования вокального слуха, т.е. ощущения "места" каждой ноты в голосе.

ПРИРОДА И ТЕОРИЯ ПЕНИЯ

"Связать природу теорией очень трудно", – Ф.И.Шаляпин.

Трудно, но можно, что и доказал Мануэль Гарсия в XIX веке. Великий русский певец сразу попал на лучшую школу, именно она дает возможность раскрыться природному таланту певца, т. к. связана с физиологией.

РЕГИСТРЫ

Регистровое строение голоса различается у мужчин и женщин и зависит от особенностей строения мужской и женской гортани.

На практике построение мужских голосов мало отличается от построения женских. Но мужские голоса на октаву ниже и поэтому звучат гуще, а женским голосам требуется добавочное сгущение (кроме легких голосов).

В мужском непоставленном голосе обычно различают два натуральных регистра – грудной и головной.

Два натуральных регистра наблюдаются обычно у молодых певцов, что говорит о разговорной манере пения или полуклассической.

В редких случаях устройство гортани мужчин таково, что грудной механизм легко переходит в микстовый, и весь голос естественно получает единорегистровое звучание.

Очень редко, но бывает самопроизвольная постановка голоса при нахождении округленно–прикрытой манеры и высокой позиции как у мужчин, так и у женщин.

Как правило, при переходе к верхней части диапазона у женщин чистый фальцет не образуется и работа складок остается смешанной.

Тонкое или объемное звучание в головном регистре – это вопрос или типа голоса или техники пения. У молодых певцов часто голоса тонкие, похожие на детские, затем они сгущаются, но далеко не все, даже низкие женские голоса на центре поют недостаточно густо (например, Е.В.Образцова два года пела как сопрано, о чем она пишет в своей книге).

У мужских голосов два регистра

Первый учебник по сольному пению вышел в Парижской Академии в 1803 году. Считалось, что у низких мужских и женских голосов – два регистра: грудной и головной. Реформатор Ж.Дюпре указал на пониженное положение гортани (в нижнем регистре) для лучшего звучания голоса; при этом утвердилось понятие о трех регистрах у всех голосов: мужских и женских. Это легко чувствуется, когда мужской голос ставится от центра (от центральной октавы). Регистры: бас, баритон и тенор. Наглядно это видно у баритона; часто в хорах он поет все три партии. О Шаляпине (басе) тоже говорили, что он мог петь тремя голосами: баритоном, басом и тенором. Великий тенор Э.Карузо тоже пел тремя голосами: тенором, баритоном и басом. Но вот лирическим тенорам и альтино не следует

забывать о легкости своего голоса и методика построения этих голосов резко отличается от основной методики. Здесь много внимания уделяется головному голосу, единой высокой позиции, высокому тону; голос строится с мягким нижним регистром или вовсе без него.

РЕЗОНАТОР

Самый большой резонатор – грудная клетка.

Существует все же другое мнение: голосу дает пробивную силу в пространстве – ЗВОНКОСТЬ (бывшее название: "полетность"). "Звонкость" зависит от развития головных резонаторов.

СГУЩЕНИЕ ЗВУКА

Голос должен звучать естественно.

Для укрепления центра любого (но не легкого высокого) женского голоса требуется сгущение и уплотнение. Вводится согласная – украинская ГХ (по Микишу). Не умея сгущать звук, Е.В.Образцова два года пела, как сопрано.

Если у меццо–сопрано не густой голос, то в дуэте Нормы и Адальгизы, драматическое сопрано (Норма) перекроет меццо и будет нарушено художественное равновесие голосов, что однажды и произошло, о чем так гневно писал критик. То же самое может произойти в дуэте Амнерис–Аида и т. д. Необходимо помнить, что в золотой век вокального искусства певицы трех густых голосов (контральто, меццо–сопрано и сопрано) просто именовались: примадоннами.

СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЕ

Используется в вокальной педагогике для развития точности интонации, навыков чтения с листа.

К сожалению, не все певцы имеют абсолютный слух. Часто звуковедение при сольфеджировании вступает в противоречие с техникой пения по вопросу звуковысотной позиции, при этом страдает интонация (это надо учитывать).

СОПРАНО

Высокий женский голос.

Сопрано настолько многоплановый голос, что сказав о нем: "высокий", – почти ничего не сказать. Голоса профессиональных певиц наиболее точно определяются по исполняемому репертуару. Впрочем, это в профессии уже не важно: сама певица выбирает себе удобный репертуар, согласно своим желаниям, вкусам и физическим возможностям. Но для молодого голоса очень важно знать, что в человеческой природе существует три вида сопрано, развивающихся по-разному: драматическое сопрано и два лирических. Драматическое сопрано – центральный (по звучанию средний, меццо) голос с сильным верхним регистром, более сильным, чем у меццо–сопрано, голос многоплановый. Мария Калласс, драматическое сопрано, спела Лючию голосом маленькой девочки, и критики сокрушались, что она потеряла голос; но она была готова в следующем спектакле спеть Джоконду, где требуется драматическая сила голоса. Для драматического сопрано это норма. Сложнее обстоит дело с двумя лирическими сопрано: густое лирическое сопрано по тембру похожее на меццо–сопрано, с мягким верхним регистром и с мягким глубоким нижним регистром, – голос тоже многоплановый, как драматическое сопрано, но уступающее последнему в силе верхнего регистра. Другое сопрано – легкое лирическое (или лирико–колоратурное) отличается единой высокой позицией, подвижностью и легким нежным нижним регистром. Молодые лирические сопрано нередко путают, что мешает их правильному развитию. Бывает, эмоции и темперамент певицы перехлестывают, она считает, что возьмет силой и покажет, наконец, свой настоящий голос. Но нет! Нужно остановиться. Легкое лирическое сопрано поет на "точке резонанса", опасно с нее сдвинуться: потеряв "звонкость", голос теряет все свои качества. Очень важно знать выносливость своего голоса и не обольщаться, чтобы не сожалеть потом. Не стоит рассчитывать на репертуар более сильного голоса (драматического сопрано или меццо). Освоение репертуара соседнего лирического и даже легкого голоса – дело более полезное и выгодное.

ТАЙНЫ ИТАЛЬЯНСКОЙ ШКОЛЫ

"Никакие секреты старых итальянских маэстро не помогут пению стать красивым, ибо меры такого пения не существует", – А. К.

Конечно, это не так. Есть эталоны звучания классических голосов. Есть эмпирический метод обучения певцов (с голоса), и он будет всегда. Есть литература о педагогах и школах. Есть и генетическая память в народе о высокой музыкальной культуре XIX века. Русская земля всегда была богата красивыми голосами. А секреты старых итальянских маэстро нужно искать в упражнениях, где зашифрована очень серьезная теория сильной вокальной школы, допустим: неаполитанской школы или школы Гарсия. В России долго работал Эверарди, Полина Виардо... Какие-то приемы и секреты, верно, остались;-)...

ТЕМБР

Тембр голоса зависит от интеллекта.

Технически оснащенный голос может звучать сам по себе очень красиво и без всяких эмоций, а вот относительно интеллекта можно очень ошибиться, т.к. красота голоса зависит от строения человеческого тела.

ТЕМП

Отклонения от верного темпа ведут к искажению музыкального образа.

Темповые отклонения обычно применяются в небольших музыкальных построениях (см. Словарь вокалиста. Агогика). Вообще таких строгих правил в вокальной музыке не должно быть: темпы в жизни меняются и это должно находить свое отражение в вокальном искусстве.

ТЕНОР

У начинающего тенора должны хорошо звучать нижний регистр и центр.

Любой голос строится от центральной октавы. Углубление высокого голоса может понизить звуковысотную позицию и тем самым затормозит его развитие.

Тенор – самый сложный певческий голос: драматический, меццовый, лирический крепкий и легкий лирический (альтино). Для высокого голоса всегда важнее построение центра и головного регистра. При построении нижнего регистра следует избегать понижения позиции, вернее, важно уметь быстро ее восстанавливать. Лирическим тенорам противопоказано "нажимать" в нижнем регистре, нельзя применять для голосоведения твердую атаку, а только мягкую и облегченную. По этому поводу есть анекдот. Заспорили

два тенора, как петь высокие ноты: в силовой манере или с облегчением? Драматический настаивал: "Только в силовой!" А лирический считал, что нужно петь чувственно и нежно. Подошли другие тенора, стали спорить. Проголосовали, наконец. Выиграл драматический тенор, а проигравший... застрелился. Страшная и несправедливая история, хорошо еще, если это анекдот, а вдруг правда? Жалко лирического тенора, ведь его нельзя в этом упрекать, такова природа его голоса, а драматическому тенору надо бы знать, что техникой пения лирического тенора он может сам владеть в совершенстве. Шаляпин говорил, что "Карузо может петь тысячью голосами".

ТЕХНИКА ПЕНИЯ

Сколько певцов, столько и подходов к развитию их голосов.

Это высказывание Энрико Карузо – великого тенора. Певец изучал свой голос и хорошо его описал. Он также говорил: "Одно дело петь самому, другое дело – научить другого". Обучение пению начинается с техники построения голоса, в основе которой лежит теория вокальной школы (допустим, неаполитанской, по Барра). Если нет теории, то стихия звука, движение звуковой волны в певческом аппарате ведет самых чутких певцов в правильном направлении. Задача хорошей школы: помочь певцу сформировать красивый, эталонного звучания голос и научить технике пения, т. е. технике исполнения вокальных произведений. Исполнительская техника пения начиналась от инструментального стиля, от волновых построений (приливов и отливов), что свойственно инструментальной музыке. Красивое кантиленное пение называлось "бельканто". Кто мог подумать, какое бельканто ждет певцов впереди?! Но с построением оперных театров, когда певцы стали поющими артистами, изменилась и вокальная техника – с волновых построений на лучевые (см. Петь нужно так). Теперь смысл обучения стал: научиться технике лучевого пения. С лучевых построений началось движение к развитию и совершенствованию этой техники к более значимому бельканто: прежде всего к быстрому красивому пению – скороговорке (по Россини), медленному чувственному (по Беллини) и широкому объемному (по Верди). И всё это по законам природы!

ТИП ГОЛОСА

Тип голоса меняется со временем.

По типу голос не меняется, он дан природой человеку от рождения. Но голос может менять свои качественные характеристики. Тип голоса может определить опытный педагог в 14–15 лет и ранее, в зависимости от возрастных изменений.

ТОНУС

У лирического тенора – легкомысленный характер.

Конечно, это еще мягкая характеристика тенору. Не щадит молва и колоратурные сопрано! Но все дело в тонусе. Низкий тонус уничтожает высокий легкий голос. Голоса эти – игровые, т.е. певцы все время должны притворяться. Нежный лирический тенор – голос вечного мальчика, а легкое сопрано – голос маленькой девочки! Женщинам свойственно кокетничать, а каково мужчинам? Если у мужчины угрюмый характер, то тенор гибнет в нем, а если это уже его профессия? Необходимо менять характер! Не даром же говорят: тенор – это характер! В одном театре очень популярного сладкозвучного тенора называли: "херувимчиком". Женщины его обожали (он к тому же был хорош собой), а он был предан сцене. Певец в любое время всегда был готов выйти на сцену и петь. Его секрет был прост. Он не терпел домашних ссор и жил с каждой женой до первой ссоры. Чуть ссора – он тут же собирал чемодан и переезжал к очередной поклоннице, становившейся его новой супругой... Так он любил петь и так берег свой тонус!

Тонус необходим и густым голосам сразу же при построении голоса выше центра, но этот тонус связан с энергетикой организма, как в спорте (при прыжках в высоту при повышении планки). Пение – всегда страсть. Певец не может грустить, плакать, нервничать... Певец – спортсмен, он так себя ощущает!

ТРЕЛЬ

Выполнение трели достигается умением укрупнить свое вибрато, "раскачать" его до такой степени, чтобы в нем отчетливо были слышны верхний и нижний звуки в интервале секунды. Исполнение трели требует свободной и подвижной гортани.

В итальянской вокальной школе трелям учит прием, исключаящий "раскачивание подвижной гортани". Трели всегда выполняются на "опоре звука" (вибрато на резонаторе, в области щек), иначе они теряют свою яркость ("серебро") и стираются. В момент трели необходимо расслабить нижнюю челюсть. Трели – это вибрато, как при пении в стиле

бельканто.

УГЛУБЛЕНИЕ ГОЛОСА

Углубление вредно женским голосам.

Углубление женским густым голосам не вредно, напротив, оно очень обогащает голос новыми красками. Но здесь есть т.н. подводные камни. Во-первых, нужно уметь быстро восстанавливать высокую позицию, не трогать гортань (стараться обходить ее или сверху или снизу), а при глубоких нотах научиться ставить гортань "на якорь" (по Марио дель Монако), т.е. в изначальное положение, занимаемое при разговоре. Из-за высокой выразительности глубокие ноты используются как "чувственные краски" голоса.

"Чем ниже, тем выше".

Это тоже выражение Марио дель Монако. Но южанам свойственно эмоционально выражаться. Это не правило, а механический прием, освоенный драматическим прекрасным тенором, каким был знаменитый Марио дель Монако. Ошибочно считать это правилом. Но все повторяется и кто-то хорошо его понимает...

УПРАЖНЕНИЯ "КОРИФЕЕВ"

Сложные итальянские упражнения не нужно петь.

Обычно вокальные упражнения или несут в себе теорию вокальной школы, или являются вокализами, а вокализы – это задачи (по Микишу), т.е. еще надо подумать: как их спеть, чтобы была польза. Изучая технику пения, бывает очень полезно попробовать петь итальянские упражнения, некоторые из них многое открывают певцу. Петь можно, но осторожно. Бездумно "гонять" голос скорее вредно, чем полезно, но и тянуть время ни к чему.

ФАЛЬЦЕТ

Способ формирования высоких звуков, а также верхний регистр мужского певческого голоса.

На практике классической школы термин применяется как срыв звука. По этой причине для теноров очень опасен. Фальцетное звучание головного регистра ослабляет голос и укорачивает диапазон тенора. Верхний регистр мужского певческого голоса называется

головным (Дюпре XIX век). У лирических теноров верхний регистр основной, самый яркий и красивый, и очень несправедливо называть его фальцетным. Слово это, согласитесь, несет негативную нагрузку. Кстати, Мануэль Гарсия очень хитро (а он прожил более ста лет) называл центр голоса фальцетным, по второму значению слова – "ненатуральным", т. е. "смешанным".

ШКОЛА ГАРСИЯ

В школе Гарсия нет практических формул.

Педагог-вокалист М.Львов (см. книгу Силантьевой) усомнился в школе Гарсия, т.к. не нашел "практических формул". Задачи в природе решаются на физическом уровне. Так говорят ученые. Школа М. Гарсия – физическая. Конечно, в ней есть физическая формула! Вместе с формулой Карузо, физическая формула работает в каждом голосе хорошего певца, ибо она связана с вокальным слухом и с формулой лучевого пения (неаполитанская школа, метод маэстро Барра). Певцы поют ощущениями, все три формулы работают в голосе профессионального певца, певцы могут этого и не знать. На сцене Мариинки было полно певцов школы Гарсия. Школе Гарсия иногда противопоставляют теорию Р.Юссона: процессом пения управляет высшая нервная система – мозг. Напротив, в наш компьютерный век можно новую теорию только приветствовать; она легко вписывается в физическую школу. Однако... "любую хорошую систему можно испортить плохим исполнением" (педагог И.Савчук).

ЯЗЫК ЭМОЦИЙ

Непосредственная экспрессия, чудащаяся в пении – не более, чем плод наших собственных ощущений, того воздействия, которое пение оказывает на нашу душу

Так пишут критики. Это не так! Техника физиологического пения включает в себя приемы, задачей которых и является воздействие на слушателя и выражение чувств артиста через голос. Пример тому – Ф. И. Шаляпин.

Язык эмоций – технические приемы, обеспечивающие высокую выразительность вокального языка. "У певца – горячее сердце, но холодная голова" – закон итальянской вокальной школы. На драматического актера воздействуют его собственные фантазии, а на певца – еще и музыка гениальных композиторов. Сколько невидимых миру слез

проливает певица – драматическое сопрано, готовя партию Виолетты? Ведь на спектакле "слезы должны быть в зале" – это тоже закон. Плакать певица физиологически не может, ибо сразу же расстроится певческий аппарат. Певец всегда должен быть активен, даже, если он поет что-то грустное: грустить он тоже не имеет права. Пение – всегда страсть. Певец также должен сохранять свое психическое здоровье: малейшее отклонение влияет на качество голоса: всевозможные спазмы на мышцах голосового аппарата вплоть до паралича (да, бывает и такое!). Бесконечные заботы о здоровье, о носе, о горле и т. д.

Пение – не реалистическое искусство, а стилизация, не непосредственное явление любви и страдания, радости и боли, а их звуковое выражение.

Это грубо и неправильно. Всё значительно сложнее. Певцы–солисты всегда эмоциональные люди, любящие музыку и живущие в ней. Но профессия певца такова, что нужно беречь аппарат, свое психическое здоровье. Чтобы познать эмоциональный язык вокала бесполезно идти "от себя", нужно изучать этот язык, вслушиваясь в записи великих певцов. Особенно богат выразительностью нижний регистр густых голосов, и очень важно хорошо управлять им.