

ДОМЕТИЙ ЕВТУШЕНКО

ГОЛОС И ТЕМБР¹

Вокальное искусство не было бы искусством, если бы оно не опиралось на непрестанно совершенствуемую вокально-исполнительскую технику. Развивающаяся вокальная музыка предъявляет к исполнителям всё новые и новые требования. Наряду с этим и время, как фактор, отражающий современную общественную психологию, философию, этику и эстетику, вносит свои поправки в принципы и практику вокального исполнительства и подготовки вокальных кадров. Исполнительские задачи, таким образом, всё более и более усложняются, и решение их становится всё труднее.

А как же вокальная техника, может ли то её состояние, в котором она ныне находится, удовлетворять нас? Нет, не может. Лишь небольшой процент певцов владеет нужной техникой и художественным мастерством исполнения. У большинства же уровень её должен быть значительно повышен. Нужно вместе с тем признать, что формирование техники в современных условиях развития вокального искусства значительно усложнено. И сложность эта усугубляется, в частности, отсутствием ясности в вопросе о том, что же из ресурсов техники считать наиболее важным для исполнительства на данном этапе. Что следует акцентировать, что иметь в виду: безукоризненную кантиленность, четкость и гибкость речитативов, беглость и подвижность фиоритурного характера, мастерство динамических изменений звука и т. д. и т. п., или же нечто иное? Нужно всё перечисленное, нужно и другое. Что именно – в этом-то и нет ясности.

Цели и задачи советского вокального искусства нам ясны. Такая же ясность нужна и в деле формирования техники. Её отсутствие порождает путаницу, обуславливает часто беспредельные, а нередко не только напрасные, но и наносящие делу вред так называемые учебные процессы.

¹ Из архивных фондов библиотеки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского.

Таким образом, несмотря на превалирующую во всех вокально-педагогических процессах роль постановки голоса, техника многих наших учеников характеризуется значительными недостатками. Мы много занимаемся так называемой нейтральной или предварительной техникой, причем занимаемся нередко безотчетно как в отношении последовательности её развития, так и в отношении качества. Подобными действиями наносится явный ущерб не только делу формирования самой техники, но также культурному и музыкально-художественному развитию учащихся. За это такие выдающиеся музыканты как А. Б. Гольденвейзер и Г. Г. Нейгауз¹ и другие неоднократно критиковали нас. Критика их правильна и обоснована. Но надо и понять её правильно. Направлена она не против долговременности занятий вокальной техникой. Если бы дело заключалось только в этом, то найти способ улучшения положения было бы очень легко. Надо было бы только уменьшить объем этих занятий. Критика была направлена против безалаберности, которая, в конечном счете, приводит к безрезультатности усилий и педагога, и учащихся.

Не прекращать или сокращать работу над техникой – это, по сути говоря, и невозможно. Надо эту работу упорядочить. И такой крупнейший советский ученый-физик, как Игорь Васильевич Курчатов, давал многочисленным руководимым им ученым совет, который весьма полезен и для нас. Он говорил: «Делайте в работе, в жизни только самое главное. Иначе второстепенное, хотя и нужное, легко заполнит всю вашу жизнь, возьмет все силы, и до главного не дой-

¹ Нейгауз Генрих Густавович (12. IV. 1888–10. X. 1964) – пианист, педагог. Профессор (1919). Народный артист РСФСР (1956). Музыкальное образование получил у своего отца Густава Нейгауза, Леопольда Годовского (1906, Берлин; 1912–1914, Вена) и в Петербургской консерватории (1914). Преподавал в Киевской консерватории в 1918–1922 гг. Во время Великой отечественной войны его класс консерватории в Свердловске (место эвакуации Киевской консерватории) посещали многие музыканты-киевляне. В 1940–50-е годы неоднократно возглавлял государственную комиссию в Киевской консерватории и давал «открытые уроки» в Малом зале.

дете <...> Не работайте при легко получаемых режимах¹». Надо ли говорить, сколь нужно нам в такой широкой и сложной области, как вокальная техника, искать и находить самое главное, чтобы не сбиваться на нужное второстепенное. Ведь техника неотделима от пения. Никакой вид вокального музицирования не мыслим без соответствующей вокальной техники. Любой поющий, будь то профессионал или любитель, сознательно или интуитивно управляет своим голосом. Без техники, а следовательно, без того или иного влияния на нее, т. е. без того или иного «голосопостановочного» воздействия на технику никакая практическая работа по озвучиванию музыкального материала невозможна. Таким образом, над техникой сознательно и намеренно или же безотчетно мы работаем всегда. Всегда ли правильно, разумно работаем – это другой вопрос. Иначе говоря, всегда ли в работе над техникой мы устанавливаем нечто главное, ведущее, чтобы на это главное опереться, всегда ли мы ищем то звено, ухватившись за которое, можно было бы «вытащить» на более высокий уровень целую цепь и других элементов техники? Далеко не всегда. Слабая же, ущербная техника очень жестко лимитирует творческий потенциал певца.

Чтобы нагляднее представить себе неприемлемость бесцельной работы, когда педагог занимает учащегося теми или иными вокальными упражнениями, лишь бы чем-то заполнить время, можно сослаться на такой пример. Формируя, скажем, беглость звука, мы зачастую все внимание уделяем лишь характеру моторности этого элемента. Если данные показатели удовлетворяют нас, то задача считается выполненной. Никаких особых усилий, в которых, как нечто само собой разумеющееся, предполагалась бы тщательность отделки, а особенно тембральная окраска голоса, мы обычно не предпринимаем. Так происходит со многими элементами техники, хотя каждому из нас хорошо известно, что для подлинного искусства посредством подготовленные техниче-

¹ Головин И. Н. И. В. Курчатов / Головин И. Н. – М.: Атомиздат, 1972. – С. 105.

ские детали не могут быть приемлемыми. С подобной вокальной техникой искусство невозможно. Это ремесло, при том не лучшего стандарта. Искусство – там, где все его слагаемые представляют собой нечто удивительное, сверхотличное. И тут мне представляется уместным особо подчеркнуть, что в числе недостающих качеств при подготовке технической стороны обучения обычно отсутствует такое важнейшее качество как тембр голоса, – та или иная нужная для него окраска. Иными словами, тембр – это качество, без которого невозможно достигнуть завершенности отделки ни одной вокально-технической детали.

Хороший тембр – это высшее качество голоса. Это, можно сказать, главнейшая черта любого элемента техники. Соответствующим образом видоизменяемый, тембр наличествует (или должен наличествовать) во всех, без исключения, видах техники. Без того или иного, конкретно в данной ситуации нужного тембра, никакая, пусть самая совершенная по форме, техника не имеет ни малейшей ценности как средство выразительности.

Но взглянем на состояние наших дел и с другой стороны. Что считать наиболее актуальным и наиболее действенным средством вокально-исполнительской выразительности для нашего времени? Нынче по этому поводу высказывается немало соображений, теорий и рекомендаций, правда, касающихся вообще музыкального и драматического искусства. Не считая себя обязанным вдаваться в их оценку (это задача специального исследования), я нахожу нужным лишь напомнить здесь о практике, которой характеризовалось исполнительское творчество наших отечественных передовых певцов, начиная со второй половины XIX века. И коснусь этого вопроса лишь потому, что наши славные предшественники уже тогда владели могучими средствами выразительности, не утратившими, как я в этом уверен, своего значения и поныне. Речь идет о реалистическом искусстве, поражавшем своей жизненной правдивостью. Это искусство было предметом восхищения не только внутри нашей страны. Величайший из певцов, Ф. И. Шаляпин, вместе с некоторыми другими соотечествен-

никами, в начале XX века представил его на мировой арене. Действенность этого искусства и его всепокоряющая сила оказалась столь неотразимой, что и здесь оно не могло не встретить множества поклонников и последователей.

Какими же особыми средствами вокального исполнительства реализовались высокие принципы творчества русских певцов прошлых времен? Наиболее действенным, решающим средством тут являлась, по определению Шаляпина, выразительная интонация. Эта кратчайшая формула полна глубокого смысла. По своей сущности, это синтез взаимодействия целого ряда важнейших факторов исполнительства, в конечном результате проявляющихся в той или иной звуковой окраске. Значение выразительной интонации в исполнительском искусстве поистине неизмеримо, и притом непреходяще. Доказывать это – значило бы повторять всему цивилизованному миру общеизвестные истины.

Разумеется, в виду того, что речь идет о принципах, ставших на вооружение исполнительской практики едва ли не целое столетие тому назад, могут найтись «новаторы», которые сочтут устаревшей, непригодной для современного вокального искусства выраженную Шаляпиным концепцию. В какой мере обоснованным являлось бы подобное мнение, можно судить, бросив хотя бы беглый взгляд на то какие проблемы особенно волнуют ныне и композиторов, и исполнителей, а следовательно, какие пути и способы могут привести к успешному их решению. Возникнув много десятилетий тому назад, проблема синтеза музыки и слова и поныне не утрачивает своей остроты и актуальности. Вряд ли тут нужны какие-то особые доказательства того, что для решения этой проблемы в области исполнительского творчества, более нужного и эффективного средства, чем выразительная интонация, нам не найти.

Если же рассматривать слагаемые выразительной интонации, то на первое место по праву должен быть поставлен тембр голоса – эта высшая стадия процесса рождения и формирования нужной интонации, а вместе с тем и тот своеобразный канал, по которому находят свое выражение все богатства красочности голоса. Вот почему, думается, тембр и

должен быть признан ведущим качеством вокальной техники и особым ориентиром в вокально-педагогической работе.

Следовательно, в основу вокально-учебной работы необходимо поставить первоочередную задачу: всемерно развивать то качество звучащего голоса, без которого все, что составляет вокальную технику, иначе говоря, все вокально-исполнительские ресурсы, не имеет никакой художественно-выразительной ценности. При решении этой задачи следует помнить, что все, что есть ценного в голосе – это продукт не столько биолого-анатомических особенностей голосового аппарата, сколько главным образом умения певца соответствующим образом настраивать его для пения. Об особом значении певческой настройки (психологической и физической) говорит, в частности, то, что певцы-профессионалы в деле тембрального обогащения голосов, умея управлять ими, значительно превосходят своих собратьев-любителей, действующих главным образом интуитивно.

Но тембры бывают разные. Одни представляют своего рода лицо голоса, на котором отражаются все мысли и чувства, владеющие певцом в процессе пения. Другие создают картины противоположного характера: именно тембр бывает помехой выражения смыслово-эмоционального содержания в пении. Отсюда следует, что по своему значению тембры, как средство выразительности, бывают приемлемыми и неприемлемыми. Ко вторым относится искаженный или засоренный тембр, т. е. звучание голоса насыщенное скрипом, дребезжанием, различными шумами и призвуками, когда звук, нередко как бы расщепленный, трещит, царапает, дерет, визжит и вдобавок тремолирует. В голосе такого тембра, каким богатым ни был бы он по своей природе, подавлены или значительно ослаблены не только его природные положительные качества, особая привлекательность его окраски, но и его способность формировать те или иные интонации, нюансы. Более того, за той своеобразной мантией шумов и призвуков, которой бывает окутана основа звучания голоса, нередко трудно определить даже его настоящую высотность. Излишне, на мой взгляд, объяснять и доказывать, сколь несовместимы с музыкой, ее духом и сущно-

стью, как противоречат ей эти антимузыкальные, до пределов насыщенные вульгарным бытовизмом звучания.

Но тут все же нужна определенная оговорка. Было бы необоснованным утверждение, будто при засоренных тембрах певцы вообще бывают лишены средств выразительности. На негромком звучании голоса они могут достигать некоторой выразительности. Это объясняется тем, что на тихом звучании голоса все наносное, если не совсем исчезает, то заметно ослабевает в своей дезорганизующей действенности, и тогда открывается известная возможность формирования выразительных интонаций. При звучании же на *forte* и *mezzo-forte* эти возможности убывают или же вовсе исчезают, и тогда такие голоса оказываются неспособными почти ни на какие иные нюансы, кроме изменения силы звука: *forte* – *piano*.

Здесь необходимо указать и на другие искажения звучания голосов, обусловленные, на мой взгляд, засоренностью тембра. Речь, в частности, идет о том, что педагоги, возможно, побуждаемые желанием в какой-то мере усмирить или уменьшить в звучании голоса буйный разгул призывков и шумов, смягчить, «причесать» звук, нередко прибегают к такому, по их мнению, спасительному средству, как «перекрытие» или излишнее «затемнение» звука. В результате наличные недостатки не уменьшаются, но к ним прибавляются еще и новые. Это явление, в частности, весьма характерно для меццо-сопрано. Звук становится рыхлым, заглушённым или, как говорят, утробным. Нередко он напоминает собой сильный гудок. В таких голосах почти никогда не «пробиваются» светлые, радостные тона. Как будто лишь уныние – их стихия. Помимо того, ухудшается владение верхним регистром голоса.

Если все прочие типы голосов с засоренными тембрами, примерно в равной степени несут потери в средствах выразительности, то для певцов драматического и героического характера требуется известная оговорка. Они находятся в ином положении относительно выразительных возможностей (имеются в виду певцы, у которых наличествуют те или иные недочеты голосообразования). В оперном пении им реже, нежели иным типам голосов, приходится прибегать к тонкостям нюан-

сировки, связанной с пением *piano-pianissimo*. При обычных же для них громких звучаниях они не обнаруживают таких явных недочетов голосообразования, как это наблюдается у других, более легких голосов. В громких звучаниях они выражают свое основное, исходное свойство, каковым является необычная, нередко ошеломляющая звучность и сила.

Засоренные или скрипучие тембры неприемлемы для вокального творчества. Какие же являются предпочтительными, желательными? Такими считаются чистые тембры, по поводу которых я позволю себе высказать некоторые суждения. Тембр – это разноликая совокупность окрасок голоса, из которых певец, умеющий управлять своим голосом, в каждом конкретном случае извлекает нужную. Голос хороший содержит бесчисленное множество звуковых оттенков. Но выдать их может лишь голос чистого тембра, т. е. голос, свободный от недостатков, имеющихся в голосах засоренных тембров. Чистые тембры – металлического ли, бархатистого ли характера, а их разнообразие весьма широко – это прекрасная свежесть, сочность, прозрачность, звонкость, компактность и монолитность ничем не искаженного звука, легко и свободно на всем диапазоне голоса несущегося в пространство и так же уверенно и властно на любой высоте парящего в самых грандиозных потоках экспрессии оркестровых, хоровых и прочих звучаний. Чистым тембром надо считать такую окраску звучания голоса, когда на любых, естественных для данного певца громкостях, в любых темпо-ритмических и тесситурных положениях, в напевном и речитативном характере выполняемой им вокально-исполнительской задачи в его голосе проявляется все, чем потенциально богат он, без каких бы то ни было помех. Чистый тембр является одновременно и показателем эффективности формирования данного конкретного голоса вообще. Чистый тембр еще можно назвать своего рода экраном, на котором в соответствующих интонациях-красках, вплоть до самых тонких, полно и рельефно отражаются все движения мысли и переживания певца в исполнительском процессе. Тот же чистый тембр не только выявляет все положительное в звучании голоса, неизмеримо украшая и усиливая его выразительность, но и

не позволяет утаить, скрыть малейшую фальшь, которую певец может допустить в отношении создаваемого им образа, в том числе и пустое увлечение звучаниями собственного голоса.

При всей своей ценности чистые тембры не являются, однако, самоцелью. Представляя собой комплекс определенных предпосылок для формирования интонационно-выразительных ресурсов голоса, будучи чутким механизмом их отдачи, чистые тембры, иначе говоря, исполняют роль особых стимуляторов по выработке в голосе высокого качества всех элементов техники, т. е. требуемого разнообразия выразительных средств¹.

Как же добиваться чистоты тембра? Задача эта не простая и отнюдь не легкая. Лобовым подходом ее не решить. Требуя большого к себе внимания, она вместе с тем обязывает попутно решить ряд и других задач. Такой тембр может формировать лишь певец, умеющий себя слышать, способный, в соответствии с требованиями собственного эстетического вкуса, отбирать нужное в звучаниях голоса. Поэтому среди задач, кстати сказать, не содержащих ничего дополнительного по сравнению с тем, что обязательно необходимо певцу вообще, надо настойчиво и активно добиваться: развития тонкого музыкально-эстетического вкуса певца, чуткого вокального слуха, специального тембрального чутья, общекультурного и музыкально-художественного развития, интенсивного накопления слухового опыта, умения внутренне настраиваться или определенным образом владеть своими эмоциями. При всем этом певцу необходимо усвоить некие основы идеала относительно звучания собственного голоса, чтобы руководствоваться ими в процессе самостоятельной (мысленной и практической) работы. Следует при этом отметить, что искренняя устремленность учащегося к овладению чистыми тембрами уже сама по себе интенсифицирует процессы его культурно-художественного развития.

¹ Следует помнить, что чистые и засоренные тембры в некоем законченном виде встречаются не часто. Нередко бывает засоренной нижняя часть диапазона, и чистой его верхняя половина. Бывает и противоположное (Д. Е.).

Однако всего этого недостаточно. Для коренного улучшения обработки певческих голосов, в виде предварительных предпосылок, необходимо у довольно значительной части самих педагогов изменить самые представления о значении тембров и их качествах, а также об идеалах звучания голосов. Не секрет ведь, что в этой области наблюдаются разительные различия в оценке одного и того же явления¹:

Возвращаясь к вопросу о том, как формировать чистые тембры, я должен подчеркнуть, что способ, который я предлагаю для этой цели, разумеется, нельзя считать единственно целесообразным и эффективным. Безусловно, существуют иные пути к успехам в этом деле, и будет полезно, если они станут известны широким кругам вокалистов. Мое предложение сводится к следующему. Прежде всего необходимо максимально упростить наши представления о работе голосового аппарата. Важно и нужно знать, по возможности, все, что говорит о нем современная наука. Ибо этот сложнейший орган, видимо, наукой еще не познан во всех своих особенностях. Но в своих действиях он должен представляться нам, в особенности учащимся, предельно простым: в виде самого незамысловатого музыкального инструмента, каким он по своим внешним формам и является. В самом деле, маленькая, с грецкий орех величиной, округлой формы коробочка, состоящая из хрящей, мышц и нервов, посаженная на окончание трахеи у ее выхода в глоточную полость. В ней – пара действующих голосовых струн (связки), самая длинная из которых – 2,5 см – у баса и самая короткая – 1,8 см – у наиболее высоких женских голосов. В процессе пения они колеблются одновременно и производят звуки определенной высоты. Это и есть основной орган речи и пения. Следует иметь в виду, что задолго до научного познания этого аппарата, певческий голос достиг поразительного развития. И для этого, с виду убогого, музыкального инструмента цивилизованный мир создал богатейшую вокальную музыку. А за время существования во-

¹ Речь идет, разумеется, не о некоей унификации вкусов и представлений, а лишь об определенной ориентации общего характера (Д. Е.).

кального искусства, возникшего и развившегося в результате эволюции данного аппарата, голос продолжает обнаруживать поистине беспредельные выразительные возможности. Чтобы более наглядно представить себе, чем ныне является вышеописанный голосовой орган и производимая им звуковая продукция, возьмем для сравнения с ним один из богатейших, величественных и многозвучных музыкальных инструментов, каким является нынешний орган. Тут мы воочию убедимся, что по качеству производимых им звуков он уступает голосовому аппарату. Попробуйте найти в этом огромном комплексе великолепия звуков хотя бы одну звучащую ноту, которая по силе, мощи, красоте и разнообразию тембральных оттенков могла бы сравниться с громоподобными басовыми раскатами, образуемыми известными нам двумя коротенькими связками. А связки на 7 мм короче дают такое звучание женского голоса, которое позволяет певице соперничать с соловьиными трелями и руладами.

Учитывая вышесказанное, приходишь к выводу, что огромный воспитательный потенциал голоса используется нами в совершенно недостаточных размерах. Если бы все, кому положено, прониклись пониманием того, что собой представляет певческий голос, каково его значение в жизни человека, в жизни общества и всего человечества, – многое в наших отношениях к нему, а также к формированию его для нынешних задач искусства, должно было бы решительно измениться¹.

Я не знаю, что можно поставить в сравнение с голосом по способности воздействовать на душу человека. Человеку свойственно и радоваться, и грусть-печаль изливать в песне. Прав поэт В. И. Лебедев-Кумач, который говорил, что песня «нам строить и жить помогает». И действительно, без песни человек жить не может. Так, быть может, на этом основании допустимо утверждать, будто искусство пения – выше всех искусств, и в частности, выше искусства слова: литературы,

¹ Я считаю нужным оговориться, что ценным, или вернее – бесценным нахожу лишь тот голос, который сочетается у человека с его музыкальной талантливостью. Иначе голос, каким бы великолепным он ни был, представляет собой не что иное как золотую корону на пустой голове (Д. Е.).

драматического театра и т. д.? Такое признание было бы заблуждением. Все виды искусства велики в своем назначении и воспитательном воздействии на человека. Но одно можно сказать: сила слова удесятеряется, когда оно сочетается с настоящей, талантливой музыкой, в особенности, когда его содержание передается умным, выразительным и красивым певческим голосом. История вокального искусства дает бесчисленное множество доказательств особой действенности этого искусства, передающего свое благотворное влияние на человека главным образом через певческий голос. Поэтому все настойчивее становится мысль: если бы всю силу возможного воздействия голоса на человека мы могли включить в комплекс всего, что составляет мастерство наших певцов, и обратили это для борьбы за мир и дружбу между народами, за жизнь, достойную трудящегося человека, за созидательный труд, – насколько больше побед мы одержали бы тут! Вот почему хочется сказать еще и еще: голос певца – это не только его личное богатство и оружие, – это, прежде всего, огромная общественная культурная ценность, требующая разумного использования и особого за собой ухода. Вот потому-то и я предпринимаю скромные попытки, цель которых – улучшить техническую обработку голосов, а тем самым лучше вооружить наших певцов на то благородное дело, которое они призваны осуществлять.

Все сказанное о голосе как будто не укладывается в рамки естественного. Все это представляется неким чудом, и чудо это совершает человек, в подавляющем большинстве случаев, не отдающий себе отчета, почему и как получается это нечто необыкновенное и прекрасное. Начни он думать, пытаться осознать происходящее и, вероятно, очутился бы в положении сороконожки, потерявшей из-за этого свободу и естественность передвижений.

Видимо, поэтому и нам, педагогам, разумнее будет не заваливать ученика мудреными объяснениями, почему и как получается то или иное выдающееся вокальное явление. Все равно ведь мы не объясним этого ученику так, чтобы, поняв нас, он мог извлечь из наших объяснений хоть какую-то прак-

тическую пользу. Если же окажутся тщетными ряд таких объяснений, тогда вера в них вообще утрачивается, зато увеличивается путаница, сгущается мрак таинственности, а это, в свою очередь, лишает ученика самого главного и необходимого – уверенности в возможности успешного выполнения задачи. В нашей работе надо идти от самого простого. Психологически и физически настроив ученика на выполнение определенного задания, мы должны настойчиво учить его аналитически слушать себя и пытаться оценивать результаты собственных акций. Его внимание в особенности должно быть направлено на то, чтобы научиться слухом улавливать недостатки голосообразования и понимать, как избегать их.

Наряду с этим, самым категорическим образом надо осудить присущую некоторым педагогам позицию невмешательства в работу гортани. Эта методическая установка обычно обосновывается опасениями «посадить звук на горло». Ложная и странная позиция: здесь наличествуют попытки формировать звучание голоса в отрыве от самого источника голоса – гортани. Это равносильно стремлению растить дерево, отделив его от корневой системы¹. Не бояться посадить голос на горло, т. е. на гортань, а наоборот, «садить» его сюда надо активно и уверенно, «играть» на ней просто и естественно, как это делают народные певцы, с той однако разницей, что профессиональные требования к гортани у педагога и учащегося должны быть более конкретными и, возможно, более осмысленными.

Голосообразование – это не только работа гортани. В образовании голоса очень важную функцию выполняют и другие органы. Это в данном случае глоточная и ротовая полости. И то, какое начало звук получает в гортани, как зарождается он, каким будет его качество в полностью сформированном виде, в решающей степени зависит от настройки не только самой гортани, но и названных полостей, в особенно-

¹ Прав был С. П. Юдин, решительно выступивший в своих трудах о голосе против «теорий», согласно которым голосообразование считается тем идеальнее, чем больше застраховано оно от участия в нем гортани (Д. Е.).

сти – глоточной полости¹. Но было бы грубой ошибкой саму настройку возводить в некий фетиш. Настройка, как бы ни была она важна – лишь путь, ведущий к цели. Ее результаты должны проверяться не иначе, как только на звучании голоса.

Перейдем однако к вопросу о начальных моментах формирования голоса. Певческий звук образуется в результате прохождения воздушного потока между движущимися с определенной частотой и в определенной мере сближенными между собой голосовыми связками. Чрезвычайно важным моментом голосообразования является начало звука, именуемое атакой. Если эту атаку образовать на тихом звучании в виде легкого, четкого щелчка связками и на некоторое время сохранить звучание в неизменяемом характере, то уже здесь можно заметить некоторые потенциальные признаки тембра. Этот момент является лишь начальной, исходной задачей, которую мы должны ставить перед собой. В гортани должно зародиться «зерно» звучания, в котором угадывалась бы сосредоточенность резервов звонкости, энергии, силы.

Именно в атаке нащупывается тот момент голосообразования, который настраивает голос на верхнюю форманту. Уловив же эту последнюю, можно проявлять настоящие чудеса тембральной привлекательности голоса, его звучности, «носкости» и т. д. и т. п. Следовательно, путь к эффективному звучанию голоса лежит только через соответствующую атаку. Хотя речь идет здесь о мягкой атаке, как начальной норме организации звука, не каждый учащийся угадает тут необходимую степень присущего ей напряжения голосовых связок. Для этого нужно владеть и хорошим эстетическим вкусом, и тонким слухом, и чувством меры, чтобы излишним увлечением не превратить четкую мягкую атаку в грубые толчки связок и не нанести вреда голосовому аппарату, а

¹ Я сознательно опускаю рассмотрение формирующих функций этими полостями звукослова, их роли в резонировании звука, а следовательно, и в образовании тембра. Значение их во всем этом весьма велико. Однако начало, «зерно» всех лучших качеств голоса, в особенности качество тембра идет от гортани. Поэтому ей одной и уделено главное внимание в данной работе (Д. Е.).

вместе с тем не ослабит таким образом возможности эффективного формирования голоса. Поэтому, если наблюдается тенденция «ужесточения» мягкой атаки, необходимо смягчить ее или же применить придыхательную атаку. Словом, педагогу тут надо быть очень внимательным и изобретательным, поступая сообразно обстоятельствам, но всегда преследовать одну цель – образование чистого тембра.

Исходным моментом вокально-эстетической настройки фонаторного аппарата в данной конкретной задаче должно являться представление о требуемом качестве звучащего голоса. Осуществление задания состоит во внимательнейшем наблюдении самого поющего за результатом своих действий. Собственно говоря, наибольшая польза в этих занятиях будет достигнута тогда, когда ученик постепенно, но обязательно окажется не столько в роли исполнителя приказов и рекомендаций педагога, сколько в роли формируемого мыслящего, инициативного, способного самостоятельно работать профессионала. Поэтому во всех процессах голосообразования, особенно же в случае той или иной неудачи, он обязательно должен привлекаться к объяснению причин таковой, а вместе с тем и к практическому ее устранению.

Это, так сказать, эстетико-слуховая часть настройки. Другая часть – настройка физическая. Опуская все, что касается положения корпуса, головы, рук, выражения лица и т. п., я коснусь лишь отдельных частей собственно фонаторного аппарата. Прежде всего – ротоглоточной полости. Многие педагоги требуют от учащегося как можно больше открывать рот. Но тут надо ясно представлять себе, с какой целью это делать. Если для того, чтобы сфинктер расширял отверстие над гортанью, тогда требуется уточнение: что именно и как открывать. Если же такая цель не ставится, то пользы от предельного открывания рта нет никакой. Открывать надо не рот вообще, а главным образом расширять по горизонтали глоточную полость (эту часть полости называют зевком), стараясь по возможности не отваливать нижнюю челюсть книзу. Таким путем создается удобная позиция для работы гортани. Что же касается вопроса о том, следует ли умышленно пони-

жать или повышать гортань, то я рекомендовал бы не заботиться о том или ином ее уровне, а лишь создать ей устойчивое положение, чтобы во время звучания голоса, когда ей приходится испытывать различные степени напряжения и спады этого напряжения, она не смещалась со своего места ни вниз, ни вверх. Во время пения вокалисту приходится почти беспрестанно, на ходу подстраивать и саму гортань и все другие органы голосообразования, и если гортань не будет находиться в том или ином устойчивом положении, то возможность управления ею будет сведена к нулю. Настройка ротоглоточной полости имеет непосредственное влияние на работу самой гортани. А так как именно работа гортани имеет решающее значение в формировании певческого звука, его тембральном обогащении, приходится прилагать особую заботу о том, чтобы режиму ее функций максимально содействовали все другие части голосового органа, в особенности – ротоглоточные полости. Во множестве случаев именно то или иное положение глоточной полости связывает, сковывает гортань, парализует ее двигательные функции, ее маневренность, в то время как малейшие мышечные движения в области глотки и гортани, та или иная их подстройка в процессе звучания голоса на ходу дают возможность гортани проявлять свои приспособительные качества, – свою функциональную гибкость, а следовательно, и формировать высокие качества звука, в том числе нужную тембрально-интонационную окраску.

Как это понятно каждому поющему, моментом атаки звука лишь начинается формирование звучания голоса. И на пути решения той или иной конкретной вокально-исполнительской задачи певцу приходится предварительно окинуть мысленным взором картину, которая должна быть создана звучанием его голоса: приложив максимум усилий, изобретательности и гибкости фонаторного аппарата, чтобы реализовать данный исполнительский замысел. Для этого зачастую бывает необходима огромная предварительная работа. И тут трудно было бы указать, какая часть голосового органа принимает наиболее деятельное участие в процессах исполнения. Одно можно с уверенностью утверждать, как это представляется мне, – прак-

тику: гортань нікогда, ні при каких обсто́ятельствах не тільки не виходить із дійствий, но даже не ослабляє їх інтенсивності. Тільки змінюється характер її функцій.

Не тільки момент атаки звука нас цікавить. Нам необхідно здійснювати і какие-то цілісні, хоча і самі елементарні процеси формування голосу. Задержуватися довге час на примітивніших вокальних заняттях нецелесообразно. Це може знизити інтерес учасця до заняттям. Матеріалом для початкового періоду роботи можуть бути: окремі протяжні ноти на зручній для поючого висоті, трьох- і п'ятиступенні послідовності діатонічної гамми, легчайші вокалізи і такої ж пісенний репертуар, який однак мав би привабливу співність. При виконанні заданого матеріалу переважними повинні бути повільні і помірні темпи, щоб поючий міг слідити за якістю звучання голосу. Можливі ускладнення навчального матеріалу, а рівно і виконання його в більш прискорених темпах – це наступний етап роботи. При цих заняттях необхідно розвивати здатність учасця до вироботки інтонаційних красок, відповідно до того чи іншого психологічного стану. Для цього слід підбирати відповідні твори і навіть окремі фрази із творів. Наприклад: зразок самоубевдіння при наявності майже явного трагічного положення – монолог Баттерфляй. Трагізм – її же прощання з сином. Чувства грусті – «Осень» П. І. Чайковського, «Грусть» Ф. Шопена. Чувства патріотизму – «Широка країна моя рідна» І. О. Дунаєвського, «Рідина» С. С. Тулікова і багато інші твори. Просьба, – мольба, ласкава, ніжна, виконана драматизмом, – «Матушка-голубушка» А. Л. Гурилева. Горька доля, самотність – «Ой одна, я одна» Н. В. Лысенко і т. д.

Педагогу дуже часто доводиться по ходу заняття доповнювати словесні пояснення власним виконавським показом як позитивного, так і негативного в виконанні учасця. Маючи на увазі, що у багатьох педагогів, внаслідок різних причин може бути втрачена (і при цьому – в суттєвості ступені) виконавська форма, целесооб-

разно избегать показа положительного полным голосом. Лучше вести показ на тихом звучании, которое к тому же больше сближает голос с музыкой: в нем больше какой-то особой музыкальной праздничности, поэтичности, нежели в показах громким голосом, утратившим былую привлекательность и гибкость. Кроме того, своим показом педагог должен лишь ориентировать ученика на различные варианты возможного исполнения, решительно при этом пресекая попытки учеников подражать ему, копировать.

Всестороннее развитие голоса, как и общее воспитание певца-музыканта, требует, помимо прочего, длительного времени. Вернее, как мне уже приходилось по этому поводу высказываться, певец должен подстраивать и совершенствовать свои голосовые данные на протяжении всей своей творческой жизни.

Но в настоящей работе эта тема не должна подвергнуться должной разработке. Здесь поставлена ограниченная задача, трактующая лишь отдельные компоненты вокальной техники, – указать самую существенную нашу потерю в формировании певческого голоса, а именно: чистоту его тембра, так как эта потеря обусловила бы целый ряд иных вокально-технических недостатков. Одновременно нужно было указать средство, которое позволило бы избавиться этих потерь. Такое средство усматривается, в частности, в интенсификации голосообразовательной функции гортани, и в применении в вокально-учебной работе мягкой атаки. В данной атаке сравнительно легко угадать формирующееся «зерно» чистого тембра и всех прочих положительных качеств голоса. А хорошее начало, как известно, облегчает и дальнейшее развитие голоса.

20. XII. 1973 г.

*Матеріал до друку підготувала
В. Г. Антонюк*