

T

ем, кто не бывал на уроках, посвященных постановке голоса, самая буйная фантазия не поможет вообразить, какие беседы ведут педагоги со своими учениками за плотно закрытыми дверями классов. По-видимому, это наиболее темная область музыкальной педагогики — в прямом и переносном смысле — ведь инструмента-то, которым пользуется певец, не видно! Вот и бредут учитель и ученик, как правило, на ощупь, используя туманные, зыбкие ориентиры, то и дело сбиваясь с курса, ища каждый свои особые «фирменные» ассоциации, применяя сравнения то со струнными, то с духовыми инструментами, то с голосами зверей и птиц, то с рокотом моря или журчанием ручейка...

Мне, например, так объясняла когда-то секрет правильного пения милейшая, интеллигентнейшая женщина-педагог, воспитавшая, кстати, немало известных певцов, а одного просто-таки знаменитого: «Деточка, это же так просто и естественно! Нужно только построить в гортани равнобочную трапецию и пустить звук по диагонали!»

Другой учитель вокала, тоже дама, рекомендовала подставить (мысленно, конечно) ложку под верхнее нёбо и ощущить, как певческие звуки, будто тяжелые катили, стекают в нее.

Однажды я слышал, как маститый профессор, в раздражении постукивая по полу палкой, укорял ученика-тенора: «Сколько раз тебе можно повторять, что, беря верхние ноты, нужно головой по полу слезить. Пока не научишься, все время будешь петухов пускать!»

А самое поразительное заключается в том, что ученики их понимают! И делают успехи! И становятся лауреатами! И солистами лучших оперных театров!

Нетрудно опровергнуть неискушенного читателя и цитатами из трудов известных исследователей, теоретиков вокала. Вот книга английского специалиста Б. Херберта-Цезари «Традиции и Джилты», получившая, кстати, в свое время хорошие отзывы многих известных исполнителей и педагогов. Приведем три из его двадцати пяти заповедей певцам, рекомендуемых для практического применения: «Пойте через отверстие в задней стороне шеи и вообразите, что публика сзади вас». Другая заповедь: «Вы можете научиться петь как следует, подражая, например, животному, испытывающему боль». И еще один весьма аппетитный совет: «Думайте о запахе тухлой рыбы, когда формируете головной звук...»

Разумеется, приводим мы все эти устные и письменные рекомендации не только для того, чтобы позабавить читателя, но и для того еще,

чтобы вместе с ним сделать вывод: объективные критерии в вокальной педагогике размыты более, чем где-либо, методик по меньшей мере столько, сколько учителей (а в идеале, возможно, должно быть гораздо больше — ровно столько, сколько учеников с их неповторимой природой). А посему ступившим на эту стезю необходимо и научиться понимать «рыбий» язык, и не пугаться, встречаясь сплошь и рядом с элементами «шаманства».

Каждый уважающий себя педагог убежден в том, что именно его школа наиболее рациональна, надежна, естественна. Не излучай он такой уверенности, за ним не пойдут студенты. Еще спокойнее, когда ты вручаешь судьбу учителю, за плечами которого не только богатый педагогический опыт, но и артистическая слава. Тут воспитанникам Зары Александровны, можно считать, повезло. Но не спешите с выводами, будто им легче, чем другим. Постичь школу, выстраданную их профессором, — ой, как не просто! Но серьезный и подробный разговор об этом чуть позже, пока же обратимся к весьма редкому поэтическому жанру — вокально-методическим стихам. Они остроумны, оригинальны и содержат массу полезных советов, которые могут пригодиться в практической работе, да еще и запоминаются с легкостью благодаря стихотворной форме (потом сравним, как они соотносятся с долухановской «школой» и между собой, в чем противоречат основно другому).

Первое стихотворение принадлежит перу Дмитрия Федоровича Тархова, ставшего известным певцом еще до революции. Мне доводилось мне упоминать о нем в книге о Лисициане: во Владикавказе, в отцовском доме маленький Павел впервые услышал прекрасный тенор Тархова и на всю жизнь сохранил воспоминание о его неправдоподобно чистых и звонких верхних нотах. Восхищался этими нотами и я, правда, лет на сорок позже Лисициана. Помню, как мы, студенты Института имени Гнесиных, подолгу дожидались вожделенного мгновения, приближаясь к тому, какие звуки доносятся из-за двери класса на четвертом этаже. Наконец, маститый маэстро говорил ученику: «Разве так петь? Вот как надо», — и брал, сидя за роялем, верхнее «до». Вот это «зата нота! Словно крупное, круглое, раскаленное ядро выпало из прозрачного керла! Мы, потрясенные, переглядывались и расходились, недаромно покачивая головами, — бывают же такие чудеса! Словом, педагогическим поступлам Тархова, который мог вот так, без подготовки, прямо-таки юношеским голосом чаровать нас, а было ему тогда в конце пятидесятых годов, уже за семьдесят, можно верить. Вот его стихотворение-памятка:

Улыбка! Скулы поднимите!
Звук словно в шапочку одет.
Всей верхней челюстью живите,
А нижней челюсти — как нет.

Язык ложится легкой лодкой
Навеки кончиком к зубам.
Дышок неслышный и короткий,
А выдох вдохом мнится нам.

Петь головой и грудью сразу.
По Эверарди говоря
«Тянуть в себя». Любую фразу
Петь с равновесьем, а не зря.

Подтянут купол диафрагмы,
Задержки столб на ней — как груз,
И плюс, чтоб подтянувшись так мы
Контроль имели бы и вкус.

Звук бодр, не нойте, что за дудка?
Губ мускулистость, сил расчет.
Глубите горло до желудка,
И все само собой придет.

Итак, призываю быть снисходительными знатоков поэзии. Думаю, что если эти вирши попадутся на глаза литературоведу, он брезгливо поморщится — мол, графоманский опус. Приобщенные же к тайнам bel canto, напротив, будут приятно удивлены: сколько же полезных и важных советов удалось вместить в пять строф!

Во втором стихотворении выражена суть педагогического метода профессора Горьковской (ныне Нижегородской) консерватории Евгения Григорьевича Крестинского. Написал его и подарил на день рождения своему учителю Юрий Шкляр, впоследствии солист оперы.

Посещая уроки маэстро, я не уставал восхищаться его волевым настроем, экстрасенсорным, гипнотическим излучением. Ученики благоговейно внимали каждому слову маэстро, готовы были горло перегрызть любому, кто допускал в его адрес хоть малейшее скептическое замечание. Запомнилось мне одно принципиальное суждение, высказанное Евгением Григорьевичем в нашей беседе о вокальной школе: «Я не ставлю голоса, я вставляю голоса!» Он пояснил, что в периферийных консерваториях вокальный материал абитуриентов, как правило, небогатый, и педагог должен постоянно выявлять дополнительные ресурсы звучания, расширять горизонты, казалось бы, предопределенные природой. Мысль спорная, но уж больно сильны непропроверимые аргументы — во многих оперных театрах страны ведущее положение занимают его ученики. Слышал я и записи Крестинского-певца и впечатления вынес самые благоприятные. Все это вызывает интерес к школе горьковского профессора.

Трактат о пении

Чтоб красиво петь до гроба
Купол сделайте из нёба,
Станьте полым, как труба,
И начните петь со лба.
Ощущайте точки две:
В животе и в голове.

Чтобы петь и не давиться
Не забудьте удивиться,

Вздох короткий, как испуг,
И струной тяните звук.

Если вы наверх идете,
Надо глубже опирать, —

Есех тогда перепоете,
Хоть и нечем заорать.

Если ж вниз идете вы,
Не теряйте «головы»,
Не рыгите, словно зверь,
«Открывайте мягко дверь».

Что такое верх прикрыть
Очень трудно объяснить.
Чтоб прикрытие найти,
Надо к «е» приблизить «и».

«А» — где «о», а «о» — где «у»,
Но не в глотке, а во лбу,
И со лба до живота
Лишь провал и пустота.

Пойте мягко, не кричите,
Молча партии учите.
И не слушать никого,
Кроме деда одного!!!

Внимательный читатель, очевидно, уже подметил общие требования в школах обоих педагогов: высокое нёбо, низкое положение гортани, одновременное использование грудного и головного резонаторов на всем диапазоне, короткий вдох... — все это хрестоматийные истины, объединяющие сегодня абсолютное большинство учителей пения, что не исключает, впрочем, разработку индивидуальных методик, наличие «фирменных» упражнений, их неповторимую последовательность, ключевые установки.

Думаю, Заре Александровне Долухановой, исповедующей в вокальном искусстве с некоторых пор весьма жесткие и рациональные принципы, сближающие ее взгляды скорее с рядом ученых, нежели с педагогами-эмпириками, должны быть близки в приведенных нами стихотворениях-школах прежде всего такие замечания: «Язык ложится легкой лодкой... кончиком к зубам» и «Глубите горло до желудка», то есть, опускайте корень языка — это из указаний Тархова, и «Струной тяните звук», — а это уже требование Крестинского. Но формировалась ее школа долго и мучительно, прежде чем приобрела новые и четкие очертания. Однако обо всем по порядку.

Как вспоминает Зара Александровна, в предвоенные годы, во времена ее занятий в училище имени Гнесиных педагоги-практики о механизме голосообразования не задумывались, о связи с наукой не по-

*В первые годы
педагогической деятельности. Сидит в центре
Наталья Дмитриевна
Шпиллер*



мышляли и учили, не мудрствуя лукаво. От В.М. Беляевой-Тарасевич, первого педагога, юная студентка получала такие указания: «Посылай голос вперед», «попадай в маску», «обопри звук»... И как-то она воспринимала эти замечания и профессионально развивалась (но, по ее собственному признанию, лишь пропев лет двадцать начала обретать подлинную школу, а в то время четко не представляла себе, что значит — «посылать туда», «попадать сюда» — и что это за пресловутая «опора голоса»).

После училища, совершившись в Ереванском оперном театре в течение нескольких лет под руководством выдающейся армянской певицы Айканун Даниэлян, Зара Александровна снова, как и в период занятий с Беляевой-Тарасевич, не задумывалась всерьез ни о составляющих вокальной школы, ни об анатомии и физиологии голосового аппарата и прочих премудростях, о чём, впрочем, не задумывается подавляющее большинство певцов, особенно молодых — на первых порах достаточно бывает интуиции, элементарных практических навыков, счастливой голосовой природы...

Сама Даниэлян пела красиво и исключительно свободно, особенно в верхнем регистре, и вызывала желание подражать ей. Она ничего не меняла ни в системе дыхания, ни в характере звуковедения своей подопечной.

А приехав в 1944 году в московский Радиокомитет, Долуханова, как известно, почти сразу заняла ведущее положение в авторитетной в то время художественной организации. Вскоре певица была уже вне конкуренции — ее виртуозное мастерство, безупречная колоратурная техника, свободное и легкое звуковедение, поставленные на службу музыке, вызывали восхищение московской, а благодаря радиопередачам и концертным турне, и всесоюзной аудитории. А когда начались зарубежные гастроли Зары Александровны, мнение критиков многих стран и континентов было также единодушным и неизменным: незаурядный мастер, безупречный музыкант и вокалист, голос — колоратурное меццо-сопрано. Так что, до поры до времени карьера развивалась безоблачно, и дело

не доходило до мучительных вокальных поисков, углубления в теоретические проблемы.

Но вот в самом начале 60-х годов поклонники певицы, иамного, кстати, раньше, нежели рецензенты, стали замечать нечто новое в звуковой палитре своей любимицы: tessitura исполняемых произведений поднялась (тогда как незадолго до этого тональности, напротив, занижались), в программы концертов стали включаться сопрановые арии, постепенно все явственнее начали ощущаться принципиальные вокально-технологические перемены. Новации вызывали недоумение: что это — рискованный эксперимент, каприз, желание расширить творческий диапазон? Но ведь, как известно, от добра добра не ищут...

Большая часть публики с сожалением расставалась с Долухановой — меццо-сопрано и сеговала: «Зачем она это сделала? Потревожила свой неповторимый бархатный тембр, голос начал звучать жестче, стали заметны некоторые вокальные усилия в tessitурно трудных местах, чего никогда не было раньше, явственнее стал слышен горловой призвук, пропало piano... Пела бы себе и пела как прежде, чаруя легкостью, грацией, изяществом звуковедения!» — таков был почти единодушный приговор завсегдатаев концертных залов.

Но никто, кроме самой артистки, не знал, что с определенного момента вопрос стоял уже гораздо драматичнее — не о том, каким голосом петь, а о том, удастся ли вообще продлить вокально-исполнительскую деятельность или придется оставить концертную эстраду в сорок с небольшим лет. А она сама тогда ничего не объясняла, не давала по этому поводу интервью, не делала широковещательных заявлений. Поиски объективной истины — так ли уж была необходима кардинальная перестройка — затрудняются еще и тем, что музыкальная критика не выражала никакой тревоги по поводу вокального состояния Зары Долухановой. Я внимательнейшим образом проштудировал десятки рецензий, отечественных и зарубежных, относящихся к «смутному» периоду, и не обнаружил не только предчувствия приближающейся катастрофы, но и вообще каких-либо серьезных критических замечаний, относящихся к вокальной стороне исполнительства. Чем это можно объяснить? Беспринципностью пишущих? — Вряд ли. Значит, певице удавалось столь мастерски обходить подводные рифы во время ответственных концертов? Фантастика!

Вот, к примеру, отрывок из статьи в New York Herald Tribune от 7 января 1962 года после концерта певицы в Carnegie Hall. «...У нее настоящее чудо. Но по богатству оттенков, теплоте, полноте низких нот, это скорее контраталь (!). Редчайшая особенность ее голоса заключается в том, что в нем нет провалов, нет «registров», нет заметных переходов от одного регистра к другому. Это свидетельствует не только об исключительном природном голосе, но и его хорошей постановке».

Заподозрить автора рецензии в неискренности или излишней восприженности трудно, потому что буквально через несколько строк он без обиняков заявляет: «Программа была составлена неудачно. Почти час исполнения русских песен на русском языке — это многовато для восприятия западного слушателя. Тем более, что некоторые произведения были далеко не первоклассными».



Тут сказывался диктат Госконцерта — артисты были несвободны в выборе программ, так что замечание критика в значительной мере следует переадресовать «патриотам»-чиновникам той организации, которая многие годы монополизировала зарубежные гастроли артистов, не только беззастенчиво обирая их, но и грубо вторгаясь в художественные вопросы (естественно, с благословения высших государственных и партийных органов).

Через три года, когда вовсю уже шла «перековка» в сопрано, в разгар, казалось бы, кризиса, мы читаем в одной, отнюдь не самой комплиментарной рецензии: «Более роскошного и блестящего владения голосом нельзя представить себе... Меццо-сопрано Зары Долухановой отвечает наивысшим международным требованиям, диапазон на редкость большой, переход из регистра происходит абсолютно гладко, техника невероятно совершенна, и в первую очередь форте, искрящееся и полное. Единственную оговорку нужно сделать в отношении самого низкого регистра, который временами звучал мрачно вследствие того, что располагался чуть далековато сзади». (Газета «Хельсинген Саномат» — «Хельсинкские известия» от 23 ноября 1965 года.)

Но и здесь не обошлось без критических замечаний, и причиной тому — снова программа. Певец, пропагандирующий новые или незнакомые слушателю сочинения, должен быть готов к этому и обладать определенным мужеством. Лишь любимое и привычное сразу же встречает сочувствие аудитории. В цитируемой рецензии мы читаем: «Первая половина программы, состоявшая из новинок русской музыки, оставила, вопреки всему внешнему мастерству, автора этих строк странным образом безучастным. Была ли причиной неизвестность песен? Или отдающее ледяным холодом совершенство трактовки? Либо же ошибка в моем собственном настроении? Как бы то ни было, лед тронулся на Шуберте...» (Там же.)

Я специально апеллирую к весьма критично настроенным авторам, коих на своем творческом пути Зара Александровна встречала не так уж часто, дабы подчеркнуть, что и они, не соглашаясь с принципом составления программы или деталями трактовки, были убеждены: перед ними полноценное, блестящее, безупречно звучащее меццо-сопрано. Даже когда в концертах стали исполняться труднейшие арии Tosки или Дездемоны, критики не перевели Долуханову в разряд сопрано, а просто восхищались ее огромным меццо-сопрановым диапазоном, позволяющим творить такие чудеса. Итак, мнение критиков было единодушным: нет никаких оснований для беспокойства, вокальное мастерство, состояние голоса Долухановой по-прежнему безукоризненно. И лишь самые внимательные слушатели недоумению покачивали головами — мудрит наша любимица.

Эта загадочная, почти детективная история развивалась как бы в двух непересекающихся до поры до времени плоскостях. Внешне все обстояло благополучно — блестящая певица по-прежнему триумфально гастролировала по городам и весям, странам и континентам, собирала восторженные рецензии, чаровала старых и приобретала новых поклонников... Оставаясь же наедине с собой, работая над произведениями, готовясь к выступлениям, а теперь уже все чаще и во время концертов, Зара Александровна испытывала мучительные сомнения — что-то не так,

С пианисткой
Татьяной Николаевой
на зарубежных гастролях



все труднее поется, к концу программы наваливается незнакомая раньше усталость, мышцы теряют свою эластичность. Ей было ясно, что если не принять кардинальных мер, грозит потеря голоса, придется оставить сцену, пропев всего двадцать лет!

И она стала размышлять над причинами кризиса, а постигнув их, стала искать помощи. К счастью, протянутая рука оказалась сильной и надежной.

Сама певица убеждена, что в определении ее голоса с самого начала была допущена ошибка. «Если послушать мои ранние пластинки, — размышляет Зара Александровна, — у объективного человека должны возникнуть сомнения в убедительности моего меццо-сопрано. Там есть колоратурные арии, где хорошо показан очень высокий сопрановый регистр. Правда, центр и низ окрашены меццо-сопраново. Я считаю, что это просто особенность моего голоса — способность естественного грудного окрашивания средней и нижней части диапазона.

Хороший грудной регистр вводил в заблуждение педагогов. Ныне вокальная эстетика изменилась, и даже колоратурные сопрано используют полноценное грудное окрашивание нижней части своего диапазона. Этот регистр, который, кстати, меньше всего изнашивается, очень украшает голос».

Заметим попутно, что, очевидно, по этой причине многие известные певицы, давным-давно потеряв верх, еще много лет «кормятся» грудным регистром, гастролируя с программами старинных русских и цыганских романсов. Таков был, к примеру, творческий путь Надежды Аполлинариевны Казанцевой, пропевшей сначала нежнейшим, беспредельно высоким колоратурным сопрано, а впоследствии низким голосом в общей сложности 47 сезонов!

В тридцатые же годы, когда Зара Александровна начинала учиться пению, тенденция была иной — раз ты используешь грудное зучание, значит, это твоя истинная природа, значит ты — меццо-сопрано. Но природа шире любой классификации, и многие голоса имеют промежуточный характер. Способность естественно окрашивать средний и нижний участки голосового диапазона грудными обертонами позволяла и Марии Петровне Максаковой справляться с меццо-сопрановыми партиями, хотя голос ее по сути своей — сопрано. Продолжаю расспрашивать Долуханову о причинах голосовой перестройки, распутывая «клубок» противоречий.

«Вы спрашиваете, что побудило меня в расцвете творческой карьеры изменить характер голоса? Конечно, это не случайность и не просто встреча с педагогом, который убедил меня в такой необходимости. Мне всегда казалось, что в моем голосе мало звучности и яркости. Их мне недоставало. А с годами, когда мышцы немного ослабели, я стала еще и очень быстро уставать. Иногда, отпев первое отделение, я пела второе уже на одном только энтузиазме. Вы удивлены, причем тут мышцы? Но ведь вся жизнедеятельность связана с напряжением мышц, в пении же это почему-то считается недопустимым».

Все это, по существу, верно, и «диагноз», очевидно, был поставлен правильно, но есть и другая точка зрения — следует ли непосредственно вмешиваться в работу мышц голосового аппарата, сознательно влиять на их деятельность? Профессор В.П. Морозов, например, убежден, что голосовой аппарат — это отнюдь не мышечная, а акустическая система.



Зара Александровна продолжает свой рассказ: «Основной причиной моей «реформы» была неудовлетворенность возможностями своего голоса, недостаточная профессиональная выносливость. Я чувствовала приближение катастрофы и, спасая голос, снова села за парту. Кажется, Мейерхольд говорил, что искусство тем и прекрасно, что на каждом его этапе чувствуешь себя учеником. Новый учитель объяснил мне причины моих неудач, и я с невероятным рвением принялась за работу. Это было тяжелое время, проблем стало не меньше, а больше — ведь я не прекращала своих выступлений, понимая, что только рубеж, взятый в бою, то есть на сцене, позволяет нам двигаться дальше.

Непосредственным первоначальным толчком к изменению техники пения послужила моя встреча с большим энтузиастом вокальной педагогики Гургеном Герасимовичем Агамалианом. Он первый без обиженников сказал, что я пою неправильно, и вызвался объяснить, как надо петь. Считаю, с моей стороны было подвигом выслушать и выполнить советы непрофессионала — ведь я имела имя, карьера была в расцвете. Но, по-видимому, уже назревала внутренняя неудовлетворенность. Оглядываясь назад, я могу констатировать, что во многом он был прав, и главное — научил меня петь с достаточным пространством в глотке. До встречи с ним я даже не могла показать связки врачу — тяжелый корень языка закрывал вход в горло. Удивительно, как я могла петь с таким крошечным глоточным пространством? По-видимому, по этой причине я и распевалась всегда необычайно долго, интуитивно борясь с порочной природой, тратя уйму времени на то, чтобы разогреть аппарат. (Порочная вокальная природа у Зары Долухановой, которая, казалось, рождена для идеального пения! Могло ли такое прийти в голову тысячам восхищенных поклонников во всем мире на ее концертах?! — С.Я.)

С певицей Аракисей Давтян,
дирижером Константином
Орбеляном и пианисткой
Ниной Светлановой



С концертмейстером
Ириной Трахман

Никогда не забуду глоточные спазмы, которые в течение многих лет мучили меня и препятствовали свободному звуковедению. Но кое-что в школе Агамаляна меня смущало, например, использование носовых резонаторов, пресловутой «маски». И это высокое головное резонирование! Что можно искать в голове, когда там мозг? Я этого не могла понять — прямо алхимия какая-то. По-прежнему в моем голосе недоставало блеска, «бриллианта», яркости. Теперь-то я понимаю: не было хорошего связочного соединения, плотности смыкания. Словом, прозанимавшись около года, мы расстались.

И тут меня познакомили с очаровательным человеком, интеллигентнейшим и умнейшим Евгением Августовичем Кангером. Он был пианистом, но отдал около двадцати лет занятиям с певцами и размышлениям о вокальной школе. Я верю, что вокальным педагогом может быть музыкант-пианист, в совершенстве знающий технологию пения».

...Здесь мы вынуждены прервать неиздолго беседу с Зарой Александровной о «смутном» периоде ее творческой жизни и провести краткий курс вокально-технологического «ликбеза», иначе основные принципы школы Кангера—Долухановой постичь будет сложно.

Ученица Гарсия Матильда Маркези еще в прошлом веке точно подметила, что всякое искусство слагается из двух частей: технико-механической и эстетической. Кто не преуспел в первой области, тот ничего не добьется во второй, будь он хоть гений. Зара Александровна солидаризируется с ней, утверждая в одной из бесед: художественные возможности, исполнительство находятся в прямой зависимости от технических навыков, от свободы голосового аппарата. Требование педагога освободить голосовой аппарат часто воспринимается студентом, по мнению Долухановой, неверно — как слабость мышц, как полное отсутствие мышечного напряжения. Но это не так, считает она: для достижения полной свободы в пении необходим ежедневный тренинг мышц глотки (!). И лишь усовершенствовав технологические приемы, не замечаясь мышечной работы.

Тяжелоатлету, например, чтобы справиться на соревнованиях со стомилограммовой питанкой, нужно регулярно поднимать на тренировках сто двадцать. Простота, легкость — это вершина, а отнюдь не фундамент.

Петь свободно, не думая о голосовом аппарате, могут себе позволить лишь счастливчики, которым природа даровала гармоничное сочетание анатомических структур голосового аппарата. Такие певцы, а их меньшинство, спокойно поют до старости. Но в большинстве своем к 45 годам артисты чувствуют вокальный дискомфорт в связи с ослаблением мышц. Можно ли их восстановить? Можно, но дается это гораздо труднее, чем в молодости. Итак, если человек не владеет технологией пения, он исполнительски беспомощен — так рассуждает и Долуханова.

Поэтому, извинившись перед специалистами за банальные для них истины, познакомим простых любителей с современными представлениями о физиологии голосового аппарата, механизме звукоизвлечения, объективных критериях красивого, «правильного» пения.

Благодаря таким выдающимся исследователям, как американец Уильер Тиллетт Бартоломью, француз Рауль Юссон, профессор Московского института имени Гнесиных Леонид Борисович Дмитриев, академик Владимир Петрович Морозов и некоторым другим, сегодня в «темном» вокальном деле кое-что прояснилось.

Американский исследователь У.Т. Бартоломью еще в 30–40-е годы в своих работах утверждал, что весьма сложная на первый взгляд картина работы голосового аппарата певца с позиции ученого-акустика и физиолога может быть определена всего двумя словами: расширяется глотка. Этот факт имеет принципиально важное, основополагающее значение для школы Долухановой.

Но парадокс заключается в том, что большинство педагогов-практиков в своих методических трудах пишут о чем угодно, но только не об этом! При всей разноречивости мнений у них, как правило, обнаруживается одно общее место: требование направить звук вверх. Вот и у наших пинглов, которых мы цитировали в начале главы, аналогичные постулаты: начинать петь надо со лба, ощущая некие идеальные звуковые точки в голове. Точное место искомой идеальной позиции варьируется, но оно обязательно ищется где-то высоко-высоко, вне глотки. Любимый жест педагога-вокалиста — движение руки вверх и наружу. И вот тут-то, считает Бартоломью, лопается терпение ученых и педагогов, дискутирующих друг с другом: ученые убеждены в том, что непременным условием для достижения красивого тембра является резонирование в широкой глотке, педагоги же, не соглашаясь друг с другом во многом другом, убеждены, что голос надо выво-

дить из глотки вверх, в головные резонаторы. Но это противоречие лишь кажущееся — речь идет о разных путях к истине, пусть подчас и окольных.

Несомненно, что главная задача педагога-вокалиста, осознаваемая во всем объеме далеко не всеми, научить ученика петь с широко открытой глоткой, сохраняя это положение на всем диапазоне, сглаживая физиологические конфликты, связанные с необходимостью глотки закрываться при произнесении согласных звуков и преодолевая рефлекс мощных глотательных мышц.

Для этого используется множество практических советов: освобождение и подъем мягкого нёба — пресловутый зевок, о котором слышали все, начинавшие заниматься пением, раскрепощение нижней челюсти, правильный выбор дыхания, ослабляющего сопротивление мышц, сжимающих горло, потому что легкие, немного опускаясь в процессе вдоха, тянут за собой трахею, использование носовых и зудящих

звуков для того, чтобы добиться головного резонирования, направление звука в «маску», к зубам, что расслабляет мягкое нёбо, открывая проход в глотку. Нет сомнения в том, что тембр звука почти полностью образуется без акустического влияния полостей, лежащих выше уровня нёба, это неопровергимо доказано экспериментальным путем. И, тем не менее, «тарабарский» язык педагогов-вокалистов, так раздражающий ученых, не так уж фантастичен и основывается, часто бессознательно, на реальной физиологической структуре. Все эти встречающиеся в их трудах и безумные на первый взгляд советы типа: пой так, как будто голова наполнена воздухом, или резонируй точно на макушке черепа, или ощущай вибрацию голоса впереди рта, а не в горле, являются нередко практически полезны. «Навязчивая идея» учителей пения о высокой позиции — единственную целесообразный, по мнению большинства педагогов-практиков, способ овладения учениками верной мышечной установкой.

На уроке опасно даже произносить слово «глотка», считают они, дабы не вызвать у студента сокращения сжимающих ее мышц. Косвенная идея «головного резонанса» гораздо безопаснее.

Опытный профессор, много лет руководивший вокальной кафедрой Ленинградской консерватории, Евгений Григорьевич Ольховский называл гортань в процессе занятий с певцами «замированной зоной».

Наиболее последовательно обосновал «политику невмешательства» автор резонансной теории пения, все тот же Владимир Петрович Морозов, опираясь как на свой сорокалетний опыт исследователя, так и на мнения великих практиков, певцов и педагогов. Что же они говорят? Крупнейший итальянский вокальный педагог Э. Барра, долгое время работавший в Центре усовершенствования певцов при театре La Scala, через «руки» которого прошли все наши стажеры, считал: «У нас в пении нет никаких секретов и никаких других возможностей, кроме резонанса. Поэтому резонаторную настройку, верный механизм голосообразования нельзя терять ни при каких ситуациях. Потеряв резонанс, перестаешь быть певцом..»

Выдающийся итальянский певец Джакомо Даури Вольпи, «до-диезы которого долетали до луны», по образному выражению одного парижского критика, к тому же автор популярной книги «Вокальные параллели», переведенной на русский язык и ставшей настоящей для многих вокалистов, писал: «В основе вокальной педагогики лежат поиски резонаторов — звукового эха... Звук, лишенный резонанса, — это звук мертвожденный и распространяться не может».

Известный эстонский педагог Александр Ардер, учитель Георга Отса и Тиито Куузика, также «пел осанну» резонансу и строил на нем свою школу..

В своих книгах — «Вокальный слух и голос», «Тайны вокальной речи», «Биофизические основы вокальной речи», «Искусство резонансного пения» — Морозов не только описывает и оправдывает «фантастическую» терминологию педагогов-вокалистов, касающуюся нахождения и удержания грудного и головного резонирования, к которому столь скептически относится Зара Александровна (помните: «Что можно искать в голове, когда там мозг... Смущало использование



Профессор З.А.Долгушанова
с учениками на семинаре
в Веймаре

носовых резонаторов, пресловутой маски... И это высокое головное резонирование...»), но и докапывается до акусто-физиологических основ ее возникновения. А свою задачу исследователя он видит в научном объяснении красоты, силы, полетности, выносливости и долголетия голоса великих певцов, опираясь на акустику, физиологию, психологию.

Суть же его теории заключается в том, что источник силы и красоты певческого голоса переносится из области гортани в область певческих голосовых резонаторов (опять же, в отличие от диаметрально противоположной долухановской концепции, когда источник силы и красоты певческого голоса переносится из области певческих голосовых резонаторов в область гортани), особым образом организованных и настроенных, а система певческих резонаторов рассматривается как главный генератор певческого звука. Голосовые связки, ввиду своих малых размеров (1,5–2,5 см) и несогласованности с внешней акустической средой, не могут, по мнению ученого, считаться эффективным источником певческого голоса. Даже самые мощные и тренированные голосовые связки не в состоянии породить звук, который достигается хорошими оперными певцами с помощью резонаторов — 120 децибел на расстоянии одного метра! Такая чудовищная сила зву-

кового давления способна сжечь голосовые связки, и на практике большие неприятности, серьезные профессиональные заболевания грозят певцам, пытающимся достичь мощи голоса, перегружая непосредственно связки, излишне насищая их.

Почему же это не происходит у великих, размышляет ученый? Да потому, что их голосовые связки берут в союзники резонанс, эту даровую энергию!

Эмпирической моделью этого механизма может служить, по мнению Морозова, язычковая органная труба: уберите трубу-резонатор, и язычок под действием тока воздуха будет колебаться неуверенно, слабо, а то и вовсе «захлебнется», не родит звук.

Поэтому-то многие певцы и педагоги говорят не о гортани и глотке, а о «трубе-резонаторе» внутри себя, об ощущении единого пространства от диафрагмы до кончиков губ. Ардер советовал «увидеть» внутри себя духовой инструмент — трубу, о том же говорят Тархов с Крестинским в стихах: «И со лба до живота лишь провал и пустота», «глубите горло до желудка» и «станьте полым, как труба».

А в результате, рожденный весьма слабым голосовым аппаратом, примарный тон преобразуется в красивый мощный певческий звук. Психофизиологической же основой этого явления служат сильнейшие (часто до головокружения) вибрационные ощущения в области лица, головы, груди и во всем теле.

Показательно, что В.П. Морозов, будучи убежден в прогрессивности своей резонансной теории, не отрицает категорически, как и подобает истинному ученому, другие толкования и школы. Развивая известную мысль Дела Карнеги, что человек — это то, что он сам о себе думает, профессор пишет: «Певческий голос — это то, что мы о нем думаем, т.е. каков наш эстетический идеал, эталон певческого звука, и главное — каков технологический принцип его образования. Звучание одной и той же ноты, к примеру, «до» второй октавы в арии Фауста, будет зависеть от того, какой образ, принцип работы голосового аппарата певец создал, нарисовал в своем воображении. Ибо представление певца рождает соответствующие движения, а звуковая волна рабски несет на себе отпечаток этих движений — технологического способа образования звука». (Из личного письма В.П. Морозова автору.)

Огромное значение имеет здесь психологический настрой: на какие ощущения ориентировано наше внимание — на гортань или на резонаторы. Кое-кто считает, признает Морозов, что вся сила и красота голоса рождается на голосовых связках, поэтому надо прежде всего упражнять, тренировать их и мышцы гортани, контролировать смыканье. Но большинство авторитетов считает все же, что в работу связок и гортани вмешиваться не надо. Да, так думают многие, но не все. Зара Александровна Долуханова решительно вторгается в сферы, негласно считающиеся как бы запретными в практической вокальной педагогике. Но лучше снова предоставим слово ей самой.

«Итак, я стала заниматься с Евгением Августовичем Кангером и очень интенсивно. Он считал основным моим недостатком закрытую глотку, и это был верный диагноз. Новый учитель говорил, что вернет мне весь мой голос даже в лучшем виде, чем в молодости, и я смогу им пользоваться еще 20 лет!

Занятия были для меня очень тяжелыми: мне надо было не только раскрепостить свои мышцы, но и создать в глотке некое рабочее напряжение. Кангер давал мне задания к такому-то уроку освоить упражнения в новой манере, и я занималась дома по три-четыре часа с небольшими перерывами. К тому же ни на один день не прекращала выступления: шена была для меня той ареной, на которой я проверяла действенность теории. Конечно же, на эстраде мне не все сразу удавалось, но я ставила перед собой частные, конкретные задачи и всю волю употребляла на то, чтобы разрешить их: спеть полноценно, в новом режиме хоть одну фразу хоть две ноты.

Я не сразу достигла максимума, на который была способна, но постепенно (а наши совместные занятия продолжались в общей сложности около шести лет) произошло полное открытие глотки, и в голосе пропал горловой призвук, не стало слышно ничего, исказжающего природный тембр. Под руководством Евгения Августовича и в результате самостоятельной работы мне удалось расширить глотку на 3–4 цинтиметра! Я почувствовала свободу и перестала уставать, смогла легче показывать горло врачу при ларингоскопии и даже, открыв глотку, видеть свой надгортанник. Я просто заставила мышцы работать как бы в обратном направлении, максимально разжиматься. Усовершенствуя кангеровскую технологию, хотя она, мне кажется, была изумительной, я размышляла и над теоретическими проблемами, интересовалась наукой о голосе. Рождались рабочие гипотезы, аналогии... Практическая вокальная педагогика всегда будет трудным искусством, так как сталкиваешься с огромными индивидуальными различиями учеников и их разнообразными реакциями, и тем не менее, педагог обязан знать объективную, научно доказанную на сегодняшний день картину верного звукообразования. Вот основа: общее сопротивление, разумеемое ротоглоточным рупором, его формой и различными сущностями, а также колеблющимся в нем столбом воздуха, называется импедансом. Энергия подсвязочного давления — по Юссону — переходит в энергию звуковых колебаний.

Подбор наиболее выгодного импеданса (по латыни *impedire* — сопротивляться) для данного источника звука (гортань каждого ученика) — важнейший момент постановки голоса. Когда импеданс слаб, расходуется много воздуха.

Баскачивающийся маятник, предоставленный самому себе, совершают постепенно затухающие колебания. Так убывает сила звука камертоном, сохраняя неизменной свою высоту. Куда исчезла энергия первого толчка, переданная маятнику? Она была растрата на преодоление сопротивления воздуха и трения в подвесе. Но амплитуду можно поддерживать слабыми толчками. Рассматривая процесс фонации, можно говорить о том, что обтекаемая и удобная форма ротоглоточного рупора способствует уменьшению активных сопротивлений, уменьшает и затухание, и бесполезнуютрату звуковой энергии. (Не следует, правда, забывать и о том, что расход воздуха зависит и от степени смыкания связок и от величины подсвязочного давления, о чем далее Зара Александровна упоминает. — С.Я.)

Каждая полость ротоглоточного рупора (резонаторы) имеет свою резонаторную частоту и воздух в ней совершает, как правило, не соб-



ственные, а вынужденные колебания. Поэтому действительная картина явлений резонанса мало соответствует представлениям, распространенным среди педагогов-вокалистов.

Помогая ученику овладеть акустическими закономерностями, которые без вреда для голосового аппарата помогали бы ему развивать предельную силу звука, — а это необходимо и работающим на оперной сцене, и выступающим в больших концертных залах — я рассматриваю аналогию между ротоглоточными полостями и рупорным громкоговорителем. Сравнение убеждает в том, что поставленная проблема имеет четкие акустические очертания.

В громкоговорителе источник звука — мембрана, передающая свои колебания частицам воздуха. В голосовом аппарате — голосовая щель. Надсвязочная полость и суженный вход в гортань играют роль предрупорной камеры. Колебания мембранны, оказывая давление на прилегающие слои воздуха, вызывают ответное сопротивление (согласно закону механики Ньютона). Чем больше будет это сопротивление, тем большую энергию мембрана может передать во внешнее пространство. Точно так же наилучшие условия для фонации и создания большой интенсивности звука возникают тогда, когда в гортани образуется значительное сопротивление порциям воздуха, прорывающимся в надсвязочное пространство во время периодических раскрытий голосовой щели.

Анализируя все эти объективные данные, размытые о своем творческом пути, о допущенных ошибках и предкризисном состоянии, я пришла к выводу, что внимание в работе певца должно быть целиком сосредоточено на плотности смыкания связок и хорошем открытии глотки, ее подвижности и эластичности. Постепенно родилась моя собственная, четкая и ясная педагогическая система, весьма отличная от большинства других и даже, во многом, противоположная им.

Мне думается, что хорошо поет тот, у кого соотношение языка и всей глотки — примерно один к трем. Кто-то может, как уже говорилось, и не задумываться об этом и прекрасно звучать, потому что имеет такое соотношение от природы, а кому-то, как мне, надо для этого много трудиться.

Сначала, занимаясь расширением глотки, я потеряла piano. Это было ужасно. Концертной певицей может быть любая оперная певица, хорошо владеющая своим голосом и имеющая романсовый репертуар. Камерный же певец отличается именно разнообразием красок, тем, что он способен между красками добавить как бы еще краску. Разнообразие градаций piano — его хлеб. Но постепенно я снова овладела этим приемом, совершая сознательно определенные мышечные усилия.

Вопросы дыхания я практически игнорирую, как и некоторые другие педагоги, считая, что не надо специально заострять на этом внимание. Как вы сделали вдох, по существу, не имеет значения, а вот на выдох, чтобы сразу не растратился столб воздуха, пожалуй, стоит обратить внимание. Но это зависит от плотного смыкания связок. Диафрагма выталкивает воздух, как при разговоре. Не выпускать его, превратив в звук, распределив на большую фразу — это и есть певческое дыхание. (Это, скорее, обrazное рассуждение, нежели объективная истина, ибо диаф-



рагма — только мышца вдоха, а никак не выдоха. — С. Я.) Воздух, который проходит между связками, должен весь «превратиться в звук», он как бы разрывает, размыкает связки, которые всегда надо держать плотно сомкнутыми, даже при звучании *piano*. Главное, не сколько вы возьмете воздуха, а как наладить его торможение. Если голосовые связки сомкнуты плохо, воздух вылетает молниеносно и его не хватает даже на короткую фразу.

Наряду с певцами и педагогами, считающими певческое дыхание наиважнейшим фактором голосообразования — Ламперти, Эверарди, Гарсиа, Карузо, Нежданова и т.д. (можно вспомнить также знаменитые дыхательные таблицы Ивана Алчевского и книгу К.В. Злобина «Физиология пения в профилактике заболеваний голосового аппарата певцов» — С. Я.), — целый ряд специалистов полагает, что дыхание нормализуется, если правильно организовать работу гортани. Это принципиальная позиция Жана Батиста Фора, Юлиуса Штокгаузена,

наших профессоров — Юдина, Садовникова, Дмитриева. К их числу принадлежу и я.

Поначалу Кангер давал мне много упражнений на мгновенное смыкание связок, и мое внимание при новой системе было целиком сосредоточено на плотности смыкания и хорошем открытии глотки, которая у меня теперь эластична, как чулок. Ведь если глотка неизменна, то и звук при этом будет однообразен. Любую краску можно сделать лишь за счет видоизменения глотки, поэтому и рот нет необходимости широко открывать по вертикали для произнесения разнообразных гласных. Хорошая дикция — это не произнесение гласных с широко раскрытым ртом, а умение четко и твердо стучать упругим языком о зубы и десны. Гласные следует перенести в глотку и, широко раздвинув ее, помещать одну за другую в одном месте, как шары в лузу. И все это при минимальном открытии рта, так как широко раскрытый рот нарушает импеданс, а при слабом импедансе, повторю, излишне расходуется дыхание.

Ощущение мышечного включения во время открытия и сужения ротовоглоточного пространства довольно схожи, и здесь главная задача — контролировать движения мышц, направленных на увеличение ротовоглоточного пространства. Сюда относятся: корень языка, глоточные дужки, задняя стенка, мягкое небо.

Решающее значение при постановке голоса певца с узкой глоткой имеет положение языка, в особенности его корня. Нужно постараться сделать его, в результате долгих и упорных тренировок, приемистым, мобильным. Нужно приучить мышцы сокращаться по первому сигналу мозга, мгновенно опускать язык, расширять глотку и давая доступ звуку. Язык предельно консервативен. Во многих учебниках на рисунках показано, как надо правильно держать язык и глотку (углубление в корне и широкое открытие). Но как к этому прийти, когда язык не слушается, стремясь занять удобное для себя положение?

Вспомним, как отрабатывает упражнение, к примеру, гимнаст, подтягиваясь на кольцах. Сначала слабые мышцы едва поднимают тело, но постепенно, по ходу тренировок, подчиняясь воле человека, становятся податливыми и сильными и легко выдерживают вес.

Мне кажется, что выполнять упражнения без голоса неэффективно. Другое дело — активное, свободное пение. Мышца языка опускается вниз, делая ложбинку, а звук в это время как бы заполняет увеличивающееся пространство. Создается впечатление, что сила звука давит на корень языка. Нельзя допускать открытия глотки с малым звуковым напряжением. Даже если бы вы освоили открытие глотки без звука, натренировали определенные мышцы, то при пении все равно не смогли бы сопоставить открытие с силой звука. Это допустимо лишь после многолетней тренировки, когда в совершенстве владеешь работой мышц, их амплитудой. Тогда можно, сделав большую яму в глотке, сохранить тоненькую звуковую ниточку, длинную и протяженную. Волшебная краска для чарующего *morendo*!

Закон: сначала каждый навык практикуется преувеличенно подчеркнуто, а затем доводится до естественного уровня.

Петь следует всегда совершенно сознательно, неизменно контролируя себя. Все эти общие установки, практикуемые в других школах, — попытка





звук «в маску», поддай дыхание, включи резонаторы — для меня не существуют. По-моему, резонаторы отвечают естественно, когда правильно работают голосовые складки. Только плотное смыкание голосовых складок возбуждает верхние резонаторы, «маска» начинает отзывчивать. Не очень понимаю также, что такое естественно развивать голос, не насилия природу? Ведь раскрытие глотки усилием мышц — вопреки природе! Ведь никто этого в естественных условиях не делает. Только каторжным трудом я добилась увеличения открытия глотки на несколько сантиметров.

Итак, резюмирую основные положения: точная атака, основанная на плотном смыкании связок, широкая, просторная, эластичная глотка, в глубине которой формируются ровные гласные звуки, затем выработка кантилены — это как бы сохранение принципа атаки, ее длительное про-

*С учениками и коллегами.
Сидят в центре З.А. Долуханова,
П.Г. Лисициан, стоят в центре
народные артисты России
Елена Иванова (ученица
Долухановой),
Сергей Яковенко,
Валерий Алиев*

должение. Верно атаковав ноту, надо продолжать активное пение, и это лучше всего получается, если поймать ощущение нытия, стона. Тут уж включается в работу весь организм, диафрагма, брюшные мышцы. Недопустимо, чтобы в пении участвовала лишь гортань и то, что расположено выше. Открытию полости глотки и укладке языка способствует небольшое и непременно горизонтальное открытие рта. Это основные постулаты, а дальше — вариации в зависимости от индивидуальных особенностей каждого голосового аппарата. Многое в освоении метода зависит и от самих учеников: кто как воспринимает замечания, кто как работает и выполняет задания, насколько он внимателен, хваток, убежден. Многие просто хотят быстрого успеха. Между тем, надо понять, что это долгий путь. И рискнет ли человек, будучи уже в возрасте, менять привычную технологию? А работать надо так, как работает начинающий. У меня хватило силы воли...»

Вот такова школа Зары Долухановой, которая опирается на ряд исследований, отражающих современные научные представления о верном голосообразовании.

Апологеты разных вокальных школ основывают свою методу, как мы выяснили, на сознательном регулировании: а) — дыхания; б) — положения глотки и гортани; в) — резонаторных ощущений; и, наконец, г) — на комбинациях всех этих ощущений и навыков.

Наша героиня отдает явное предпочтение методике второго типа, находясь, по крайней мере, сегодня, в меньшинстве.

Автор не ставит здесь задачу оценивать, а тем более критиковать школу Долухановой, важнее другое — нарисовать объективную картину различных современных взглядов на вокальные проблемы. И тут приходится констатировать, что исходная концепция и методика Зары Александровны исключительны, хотя и имеют сторонников в певческой среде.

Но Зара Александровна абсолютно убеждена в своей правоте. Эта хрупкая женщина обладает недюжинной силой воли и упорством. На уроках она часто просит студентов петь прямым «как палка» звуком. Этот стержень — основа будущей ноты. Прямой звук — в сущности, хорошая задержка воздуха. Излишнее вибратор, обертоны соседствующих нот ни в коем случае не должны превалировать. Звук, считает профессор, — как пучок волн, которые группируются вокруг центрального стержня.

Так вот, в характере самой Долухановой, несмотря на бесчисленные нюансы ее личности, такой твердый, несгибаемый стержень явно имеется, и она бескомпромиссна в достижении цели.

А что же студенты, ученики? Как складываются у профессора отношения с ними? Поначалу не всегда просто. При первом знакомстве выясняется уровень их знаний. Все они где-то профессионально учились до Гнесинского института (ныне — Российской Академии музыки), и в общих чертах представляют себе процесс голосообразования. Но к вопросам фонаций, и не только в практическом, но и в теоретическом плане, педагог на первых уроках возвращается постоянно, потому что четкое понимание принципов голосообразования, доскональное знание работы аппарата — основа данной методики.

И в души закрадывается сомнение, они к такому не привыкли — уж очень много «алгебры». Но и тут педагог мгновенно растапливает лед



Педагогические будни.
Профессор З.А.Долуханова
в своем классе сольного пения

недоверия. Как? Да очень просто — показом. Демонстрируется результат, к которому они придут, проделав трудную черновую работу. Forte? — пожалуйста, crescendo, diminuendo? — пожалуйста. Вообще к показу Зара Александровна прибегает часто, считая, опять же в отличие от многих других педагогов полезным для студентов послушать эталонный образец. Голоса у всех разные, копирования все равно не получится, а быстрее поймать верную технику, четкий прием, правильную манеру, даже исполнительский нюанс с помощью показа можно. И постепенно крепнет доверие к педагогу, а чаще даже приходит больше, чем доверие — восторг, влюбленность. Вот строки из писем-признаний учениц Зары Александровны, солисток Московской филармонии, высококлассных камерных певиц:

«Дорогая любимая учительница! От души желаю, чтобы вокруг Вас и в Вас цвело все самое прекрасное и радостное, а печали и недуги, испуганные и дрожащие, бежали прочь. Пусть Ваше очарование и изящество еще ярче засияют, а любовь учеников течет к Вам широким потоком.

Неповторимость таланта и красота души всегда изумляют, восхищают и заставляют тянуться вслед, что и стараюсь я делать по мере слабых сил» (Елена Иванова).

Ей вторит другая воспитанница: «Дорогая Зара Александровна! Желаю Вам много прекрасных учеников, которые могли бы Вас радовать, может быть, больше, чем мне это удается! Себе желаю как можно дольше иметь счастье видеть Вас, слышать Вас, быть согретой лучами Вашего громадного таланта музыканта и человека. Это мое самое большое желание в этой жизни. Примите от меня цитату, которая, как мне кажется, относится именно к Вам. Я нашла эти слова в «Характерах» Жана де Лабрюйера: «Ложное величие надменно и неприступно: оно сознает свою слабость и поэтому прячется, вернее — показывает себя чуть-чуть, ровно настолько, чтобы внушить почтение, скрыв при этом свое настоящее лицо — лицо ничтожества. Истинное величие непринужденно, мягко, сердечно, просто и доступно. К нему можно присасаться, его можно трогать и рассматривать: чем ближе его узнаешь, тем больше им восхищаешься. Движимое добротой, оно склоняется к тем, кто ниже его, но ему ничего не стоит в любую минуту выпрямиться во весь рост. Оно порою беззаботно, небрежно к себе, забывает о своих преимуществах, но, когда нужно, показывает себя во всем блеске и могуществе. Оно смеется, играет, шутит — и всегда полно достоинства. Рядом с ним каждый чувствует себя свободно, но никто не смеет быть развязным. У него благородный и приятный нрав, внушающий уважение и доверие». Знайте — людей, которые Вас любят, очень много, а с каждым днем становится все больше — каждый, кто узнает Вас, становится Вашим вечным поклонником. Вы — единственное вечное, абсолютное в нашей жизни. Абсолютная доброта, красота, музыка, абсолютная Женщина! Примите признание в любви от Вали Шароновой».

Но снова ненадолго спустимся с эмоциональных высот в сугубо рациональные сферы и, войдя в педагогическую лабораторию профессора Долухановой, став внимательными слушателями и зрителями, оценим основные рекомендации мастера.

Я слышу, как читатель не профессионал, а просто любитель музыки и поклонник bel canto в раздражении восклицает: «О ужас, это ка-



С ученицей
Валентиной Шароновой

кая-то унылая вокально-методическая литература, сколько можно про технологию?!» Я отвечу так: «Вы любите и помните Зару Долуханову-певицу, так отнеситесь с уважением и вниманием к ее педагогической деятельности, напряженным каждодневным поискам. Этой работе она беззವетно предана уже многие годы, как прежде исполнительству. Она все та же, бескомпромиссная и волевая, женственная и неотразимо обаятельная... Автор же рассуждает так: вряд ли в ближайшие годы будет написана еще одна специальная книга — о «школе» Зары Долухановой. Поэтому творческий портрет получится искаженным и смазанным, если мы не уделим пристального профессионального внимания этой теме, учитывая, к тому же, что есть масса людей, горячо интересующихся теорией и практикой вокального искусства, которые прочтут эти страницы с интересом и пользой. А те, кому уж совсем невмоготу, пропустят их, ведь скоро речь снова пойдет о поэтичности, образности, духовном наполнении творчества Долухановой, о ее жизни, об отношении к ней окружающих...

Итак, с самого начала большое значение придается в классе принципу атаки звука, это основа верного пения.

Все упражнения, а впоследствии и вокализы, поются исключительно на звуках «а» или «и». Никакие другие буквы, а также звуковые сочетания не используются. Верная атака отрабатывается на коротких звуках. И сразу же говорится о раскрытии глотки, о том, что звук надо формировать в ее глубине, только там он может красиво окрашиваться.

Обращается внимание на то, чтобы рот при пении был небольшим. И постоянно требуется сосредоточенность, собранность — все должно делаться ясно, четко и осознанно.

Когда на коротких звуках освоена верная атака, от студента требуется как бы продолжить ее, не теряя ощущения активности. Фиксируется длинный устойчивый звук, начинается кропотливая работа над кантиленой. Несколько раз на протяжении урока слышится замечание: «Не теряйте чувство атаки».

Легато, плавное пение осваивается на средних нотах. Применяются самые простые упражнения — в диапазоне кварты, квинты. Кантилена зиждется на уже упомянутом приеме «нытья», «стона». Но при этом педагог не устает повторять: «Глотка должна быть открыта, иначе все звуки будут формироваться в разных местах и не свяжутся между собой».

Все очень индивидуально — некоторым, у кого глотка закрыта, предлагается из урока в урок пропевать один гласный звук «а», делая при этом движение языком вниз (как бы, образно выражаясь, «нажать на педаль»), и плавно перевести его в другой. Никакого рывка, сбоя позиции не допускается, нужно попасть точно в определенное место. При этом рот чуть открыт.

О дыхании говорится немного — лишь то, что воздух набирается мгновенно и через рот. Дышать через нос, считает Зара Александровна, неэстетично, а в маленьких паузах и вовсе невозможно. Вдох неважен, важен выдох; нужно уметь задерживать дыхание: смыканье плюс нытье.

Часто дыхательная поддержка ослабевает к концу фразы, а такого не должно быть. Тут снова обычно следует показ и пояснение — что такое сброс, позволяющий хорошо ощутить упругость дыхания, и овладеть им. Этот прием трудно, почти невозможно описать словами, без показа, но Зара Александровна пытается...



Ученица Долухановой
солистка Марийского театра
Ольга Сергеева

Чем же
давление
яется, поэ
Почти
пазона и э
умеренны
техники.
даются.

Вообщ
го для си
особенн
чи сразу
дят на нее.
piano, да
ным голо
годами не
педагог.

Лишь в
читативы
мое труни
каждой к
чеканист.

Это вст
передать ч
ет, искрил

Мне же
сандрон...
ко что час
надобилась
мечаний. —
пришедш
льные усту
зависимост
ко тронется
зание наше

Можно
недостаточ
можно, счи
Александра
но, различ
ных ученик
но способн
их аппарат
насятся пр
ное значен
ают его бы

Несмотр
податливъ.

В силу ч
органъ.

Сброс — это мгновенный механический вдох — используется он, в основном, при речитативах и эмоциональных концовках произведений, где паузы настолько незначительны, что обычный вдох требует гораздо большего времени и расхода воздуха, который к тому же от частой смены смыкания и размыкания может повредить голосовые складки.

Сброс — минимальное сокращение времени между двумя фразами. Чтобы достичь этого, нужно в последнем слоге перед паузой силой диaphragmalного толчка «сбросить» оставшийся воздух. Одновременно активно сокращаются голосовые складки на той же интонационной высоте. Таким образом, воздух проталкивается упругим, конкретным, блестящим звуком. И в больших речитативах или ариях речитативного плача нет необходимости часто дышать, утомляя связки широким воздушным прохождением.

Правильный сброс — это маленький добор воздуха, спасающий певца от воздушного дефицита.

Довольно быстро от упражнений и вокализов, которые поются, как же отмечалось, тоже только на «а» и «и», студенты переходят к произведениям со словами. Технике и здесь уделяется большое внимание, потому что повторяются трудные фразы, но в ариях и песнях, считает педагог, решать определенные, чисто учебные задачи, интереснее и эффективнее, нежели на скучных упражнениях.

С более продвинутыми учениками начинается работа над филировкой. Им обязательно говорится, что по мере того, как звук идет на diminuendo, необходимо активно включать мышцы глотки, работающие при филировке обратно пропорционально звуку.

Заведующая вокальной кафедрой
Российской академии музыки
им. Гнесиных З. А. Должикова
с коллегами



Чем дольше тянется и угасает звук, рожденный подсвязочным давлением, тем активнее работают мышцы глотки, они как бы раздвигаются, подготовляя место для убывающего звука.

Почти все приемы отрабатываются на самых удобных участках диапазона и обязательно в медленном темпе. Это принципиально: только в умеренном темпе можно поначалу верно организовать звук, уследить за техникой, точно выполнить поставленную задачу. Быстрые упражнения даются лишь для выработки колоратуры.

Вообще же, освоение всего технического арсенала, необходимого для оснащения современного певца, диктуется индивидуальными особенностями голосового аппарата каждого студента. У одних почти сразу включается в работу полный диапазон, другие подолгу сидят на нескольких нотах; crescendo и diminuendo, также как и краски piano, даются многим с трудом, и им подолгу приходится петь полным голосом, чтобы не терять верной вокальной установки. Кое-кто годами не может расстаться с горловым призвуком, но это, убежден педагог, болезнь роста.

Лишь с хорошо продвинутыми студентами начинается работа над речитативом. По мнению Зары Александровны, речитативное пение — самое трудное, вокальная вершина. Тут нельзя петь «с воздухом», нужно на каждой ноте как бы запереть голосовую щель. Добивается она сухого, чеканного, активного произнесения каждого звука.

Это возможно, когда есть уже эластичность в голосе. Тогда удается передать малейшие переливы текста, интонации, тогда речитатив играет, искрится...

Мне неоднократно доводилось быть свидетелем того, как Зара Александровна мгновенно налаживает идеально чистое интонирование. Только что человек пел фальшиво — и вот уже все встало на свои места — понадобилась-то всего пара упражнений, было сделано лишь несколько замечаний. Речь даже не о постоянных студентах, а о случайных людях, пришедших на первую же консультацию. И тут играют роль принципиальные установки ее школы. Фальшивая интонация находится в полной зависимости от недостаточной активности «звуковой струны». Как только тронется язык и освободится место, звук попадет в фокус и интонирование наладится.

Можно стараться точно атаковать звук, но при закрытой глотке, недостаточно просторной, красивого чистого пения добиться невозможно, считает педагог. И еще раз хочу предоставить слово Заре Александровне: «Что касается принципа подхода к ученику, то, конечно, разница в структуре и особенностях голосового аппарата у разных учеников различна, и это я всегда учитываю. Есть ученики вокально способные, некоторым же трудно усвоить то, что я им предлагаю — их аппарат устроен недостаточно благополучно для пения. Но что касается приема открытия глотки, которому я придаю первостепенное значение, то он подходит всем без исключения, хотя одни усваивают его быстрее других».

Несмотря на то, что глоточные мышцы очень крепкие, сильные, они не гибки, и научить ими управлять можно каждого.

В силу привычки мышцы обычно работают на сжатие и поднимают гортань. Поэтому приходится преодолевать сопротивление путем упраж-





*Члены жюри конкурса
им. М. И. Глинки*

нений, многократного показа, прибегая для контроля к помощи зеркала. Надо стремиться к тому, чтобы в глотке образовалась большая чаша».

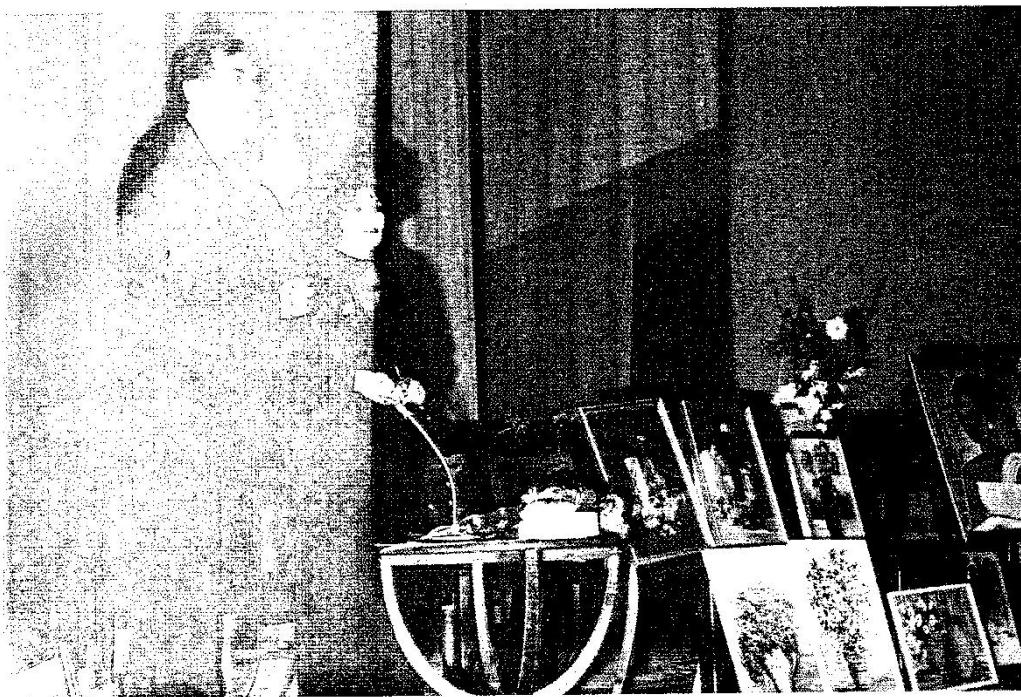
Итак, много ли в постуатах Долухановой общего со школами других учителей пения, к примеру тех, педагогические принципы которых сконцентрированы в «вокальных» стихах?

Какие-то намеки на общность, как мы уже отмечали, есть. Например, требование не очень эстетичное, но образное — «глубите горло до желудка» — в стихотворении Тархова. Очевидно, это тоже намек на то, что глотка должна быть предельно открыта. Но при чем тут желудок? Речь ведь может идти об определенном акустическом пространстве, ограниченном снизу голосовыми связками. Ох, уж эти поэты с их вечными гиперболами! Или: «вздох короткий, как испуг, и струной тяни звук» — это из стихотворения, посвященного школе Крестинского. Здесь тоже будто бы слышится аналогия с требованиями Зары Александровны — ныть, петь поначалу прямым звуком. Но в основном — несовпадения, и полярные. А сколько таких школ, основанных на самых разнообразных, подчас взаимоисключающих принципах и убеждениях — не счесть! Как же примирить (или, наоборот, обострить, абсолютизировать!) противоречия? Думается, хорошо бы не пренебрегать советами Бартоломью, который говорил, что никоим образом нельзя фетишизировать какой бы то ни было частный тип образности или метод обучения, огульно считая его универсальным средством для всех учеников. Педагог должен владеть всем набором вспомогательных

и в итогах и тоже добивайся хороших результатов. А как быть с итальянским мастером, который впрежнему утверждая, что искусство пения — это искусство дыхания? Что главное — высокая позиция и попадание звука “в маску”, горячий взгляд мирового класса?

Поэтому, отдавая должное мастерству, убедительности, цельности и ясности се школы, не будем все же забывать, что символы нашего сложного времени — «плюрализм и консенсус», и попытаемся примирить противоречия, немножко изменявшие строки детского поэта: школы всякие нужны, школы всякие нужны.

Глава эта носит лишь озабочительный, справочный характер, и автор ни в коей мере не претендует на глубинное, масштабное исследование проблемы. Огромное количество методического материала, дополнительных разъяснений и терминологических тонкостей — всего, что входит в теоретическую базу практический арсенал педагога, остались за порогом нашего пособия. Поэтому досконально изучить и самостоятельно освоить материал Боркановой, как, впрочем, и все другие, основываясь лишь на ее теоретических, отрывочных знаниях, вряд ли целесообразно и полезно. Что грозит такими же вредными последствиями, как и в случае с ее рекомендациям журнала «Здоровье» без серьезного рецензирования и анализа.



Лариса Яковенко
представляет
Борканову-живописца

образных представлений и педагогических приемов, включая все разные изображения форм, моделей, состояний, оттенков или вкусов, от которых мы отталкиваемся, стараясь обрисовать нужный тембр звука. Вдохновок педагогу необходимо разобраться во всех трюках, пригодных для изменения установки певческого аппарата и в точном воздействии на него различных фонетик. Наконец, он должен уметь непредубежденно оценивать каждое средство, чтобы применить его только в подлежащей ситуации. Не следует игнорировать мудрую мысль Г. Паноффера: школа в идеале должно быть столько, сколько учеников с их неповторимой индивидуальной природой!

Ученому, считают и Бартоломью, и Морозов, тоже требуется изрядная порция непредубежденности. Словом, широта взглядов, умение понять и принять разумную позицию оппонента, пусть поначалу для тебя чуждую и непривычную, свойственны людям с развитым интеллектом и высокой культурой.

Возможно, вокальную школу Зары Александровны Долухановой можно оценить как попытку героического прорыва из царства эмпирики и последованных туманных образных ассоциаций в царство объективной истины, научно обоснованных доказательств.

*Великие певцы и педагоги
Зара Долуханова, Глаф Гаспарян, Лисицян*

