

ИТАЛЬЯНСКАЯ ВОКАЛЬНАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ШКОЛА

Формированию национальной итальянской вокальной школы, слава которой в большей степени связана с исторически сложившемся стилем *bel canto*, предшествовал длительный путь развития, завершившийся рождением нового жанра - оперы, впитавшего все лучшее, что накопилось за века в народном, церковном и светском музыкальном искусстве.

Гибкость мелодии, динамическое и ритмическое разнообразие народных песен (плач, тарантелла, сицилиана, лирические) предвосхитили вокальную основу итальянского академического пения. Нельзя не учитывать и способствующие пению фонетические особенности итальянского языка, с неизменностью звучания гласных относительно любых соседних согласных, с частым удвоением сонорных согласных, перед которыми звучание гласных требует высоко поднятого нёба, с отсутствием сложных звукосочетаний, активностью артикуляции.

Наряду с народным песенным творчеством в Италии получили широкое распространение музыкально-сценические представления - провозвестники оперы. Это были так называемые "майские игрища", в которых участвовали народный хор и солисты. Вокальные партии солистов в таких представлениях были предельно простыми и умещались в диапазон разговорной речи, то есть в пределах кварты и отличались тесной связью слова с музыкой.

Весь круг песнопений католической церкви объединялся понятием "грегорианский хорал", характерной особенностью которого было унисонное негромкое пение спокойной поступенной мелодии в медленном темпе и с равномерным ритмом. С IX по XI век унисонное пение стало дополняться полифонией, но значительная часть богослужения продолжала исполняться одногласно или унисонно. С XII века появился обычай импровизировать украшения вокальных партий в основном верхнего голоса. С началом Возрождения особенно пышно расцвела манера расцвечивать вокальные партии церковных песнопений трелями, группетто, форшлагами и т.д. Это усложняло задачи исполнителей и требовало определенного искусства пения. В IX веке возникла "литургическая драма" - театрализация некоторых разделов богослужения. Позднее наиболее популярными музыкально-сценическими духовными произведениями, исполняющимися также в

храмах, становятся "священные представления", создаваемые лучшими поэтами, музыкантами и художниками. Вокальные партии были в основном речитативного склада. Иногда монотонная мелодия украшалась несложными колоратурными ходами. Спектакли сопровождался небольшим инструментальным ансамблем.

Светская вокальная музыка раннего Возрождения (XIV век) характеризуется возросшим интересом к домашнему музицированию - пению под аккомпанемент лютни, виолы, арфы, маленького органа.

Начиная с середины XV века во многих западноевропейских странах и, в частности в Италии, стала господствовать многоголосная музыка нидерландской школы контрапунктического стиля, наиболее характерной чертой которой было плавное развертывание нескольких мелодических линий при разнообразии выразительных средств. Возникнув в рамках церковной музыки и отражая в целом эстетику церковного пения, строгий полифонический стиль использовал светские песенные жанры (фротолла, виланелла, канцона, мадригал), танцевальную ритмику, строфическую форму и звукоизобразительные элементы.

Светскими музыкально-сценическими предшественниками оперы были так называемые "пасторальные комедии" и "пасторальные драмы". В этих спектаклях наряду с небольшими хорами и балетом существенную роль играли певцы-солисты, вокальные партии которых отличались простотой, узким диапазоном, динамической одноплавностью, замедленным темпом. Таким образом в результате развития народной, церковной и светской вокальной музыки в течение многих веков накапливался певческий и артистический опыт, определивший наиболее яркие черты итальянской вокальной школы: сочетание кантиленного пения с виртуозностью, богатство художественного интонирования, любовное отношение к слову.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ОПЕРЫ. РАЗНОВИДНОСТЬ ОПЕРНЫХ ШКОЛ

Идея создания оперы зародилась во Флоренции в конце XVI века в салонах крупных меценатов графа Джованни Барди и Якопо Кореи, в художественном содружестве просвещенных деятелей эпохи. Отступая от законов нидерландской полифонической школы, флорентийские поэты, музыканты, философы стремились воссоздать древнегреческий синтетический спектакль. Это было своеобразным протестом против вокальных узоров, искажавших текст. Родоначальники оперы, композиторы Якопо Перри, Джулио Каччини и поэт Оттавио Ринуччини, полностью отказываются от полифонии и утверждают новый музыкально-декламационный ("изобразительный") стиль, в

основе которого лежит одноголосное пение с сопровождением. Текст в этих произведениях занимает главенствующее место. Первым произведением нового жанра была опера "Дафна", созданная в 1594 году Я.Пери и О.Ринуччини. В 1600 году появилось второе творение тех же авторов - опера "Эвридика", в которой вокальный стиль был развит еще более свободно. Тем не менее Каччини призывал создавать такую вокальную музыку, в которой можно было бы "говорить музыкально". Работая с исполнителями, флорентийские композиторы настоятельно рекомендовали следить за четкостью дикции и естественным произнесением слов. Вокальные партии первых оперных произведений укладывались в октавный диапазон разговорной речи. При переходе в высокий регистр певец использовал фальцетное звучание, которое было эстетически оправдано в ту пору. Доминирующими интервалами были секунды и терции, сближающие пение со спокойной речью. Камерный характер первых оперных произведений, акустические свойства залов, где давались представления, позволяли певцу петь без напряжения. В случае затруднения исполнитель мог с разрешения композитора транспонировать вокальную строчку, дабы полностью исключить возможность форсированного звучания. Оркестр (вернее, инструментальный ансамбль) состоял из камерных по звучанию инструментов - лютни, теорбы (род басовой гитары), деревянных духовых инструментов и размещался за сценой, чтобы не заглушать певца. Таким образом певцы, исполнявшие вокальные партии флорентийских композиторов начала XVII века, использовали в пении весьма скромную силу звучания и ограничивались в основном свойствами, характерными для речевого голоса.

Выдающимися певцами флорентийской школы были прежде всего сами композиторы.

Созданный во Флоренции жанр оперы горячо полюбился итальянскому народу. Однако композиторы, пришедшие на смену флорентийцам, внесли определенную коррекцию: речитативные вокальные партии стали более напевными. И если у флорентийцев на первом месте был текст, то у их продолжателей вокальное начало приобретает доминирующее значение. Так, Марко Гальяно и Франческа Каччини отдают предпочтение собственно пению и сочиняют для голоса даже виртуозные мелодии. Появляются ариозо, несложные арии, дуэты, вокальные ансамбли. Работая с исполнителями, композиторы добиваются естественного сценического поведения. В это время формируются и четко определяются местные композиторские и вокальные школы: римская, венецианская и неаполитанская, которые в совокупности представляют итальянскую национальную вокальную школу. Римская школа главенствует в период с 1620 по 1640 год и характеризуется

ярко выраженной клерикальной направленностью. Мастера этой школы создали речитатив *сессо*, усовершенствовали арию, усложнили мелодический рисунок, ввели вокальные ансамбли. Они включали в оперу комические элементы, требующие от певца новой манеры пения, особой выразительности, сценического мастерства. Все женские партии в те времена исполняли кастраты. Наиболее крупными композиторами, певцами и вокальными педагогами римской школы были Доменико Мадзокки, Стефано Ланди и Лорето Виттори.

Для римской оперы были характерны пышность постановки, совершенство театральной машинной техники, великолепие костюмов, мощный состав хора. От исполнителя требовалось свободное владение речевой декламацией и выразительным пением, а также умение создавать комические образы. С приходом нового папы Иннокентия X, враждебно относящегося к Барберини, в 1644 году римский оперный театр был закрыт. В Риме существовала специальная вокальная школа. Из ее воспитанников следует отметить Балдассара Ферри - певца-кастрата, для которого, по словам современников, не было никаких трудностей в исполнении сложнейших пассажей и колоратур.

Венецианская школа стала определяющей в формировании стиля *bel canto*. Главой венецианской школы по праву считался выдающийся композитор, певец и педагог - Клаудио Монтеверди. Он способствовал развитию вокального искусства Италии и воспитал целую плеяду замечательных певцов. Его называли мастером психологического реализма. В работе с певцами он требовал не только красивого льющегося звука, но и выразительных интонаций, правдиво передающих различные эмоциональные состояния. В его операх широкое распространение получили напевные арии *lamento* (жалоба), исполнение которых требовало от певца кантилены, то есть пения красивым нефорсированным голосом. Из девятнадцати вокально-сценических произведений К. Монтеверди наиболее известны первая его опера "Орфей" и лучшая в этом жанре "Коронация Поппеи" - последнее творение мастера. Здесь встречаются все разновидности вокальных форм: ариозо, ария (двухчастная и трехчастная), дуэты и ансамбли, расширяется диапазон, усложняются вокальные партии. Существенно изменен и увеличен состав оркестра, хотя во время пения солиста за ним сохранена аккомпанирующая роль.

Отличительной особенностью оперного творчества Монтеверди является то, что в его сочинениях мелодический образ тесно связан с эмоциональным характером персонажа. В основе его вокальных партий лежит уже не речитатив, как у флорентийцев, а драматическая мелодия. Монтеверди добивается от исполнителей не только хорошего

произнесения слова, но и соответствующего характера звучания голоса, мимики, жеста, то есть целого комплекса музыкально-сценических выразительных средств.

Если вокальные партии Пери и Каччини отличались некоторой одноплановостью (трудно определить характер персонажа по мелодической линии, тесситуре, диапазону), то у Монтеверди каждое действующее лицо наделено индивидуальной характеристикой. Вокальные партии усложнены: встречаются широкие интервалы, вокализированные пассажи подчеркивают определенные эмоциональные состояния. Все это ставит перед певцом новые исполнительские и вокально-технические задачи.

Яркими представителями венецианской школы были Франческо Кавалли и Марк Антонио Чести. Оба композитора были прекрасными вокальными педагогами. Сочинения Кавалли изобилуют выразительными речитативами, напевными ариозо и ариями: его "Свадьба Фетиды и Пелея" (1639) впервые была публично названа "оперой", что в переводе с итальянского означает - изделие. В 1637 году в Венеции открывается первый демократический оперный театр "Сан Касьяно". К концу столетия количество театров резко возросло, повысились гонорары артистам, появилась конкуренция, способствующая развитию оперного искусства.

Неаполитанская оперная школа как бы подытожила достижения римской и венецианской школ. Истинным родоначальником неаполитанской оперной школы XVIII века был Алессандро Скарлатти. Композитор создал 115 опер, в которых есть разнохарактерные арии (*lamento*, буффонные, виртуозные), речитатив *secco* (сухой) и *accompagnato* (аккомпанированный - мелодический, четко ритмированный с развитым сопровождением). А.Скарлатти явился создателем классического образца оперы *seria*, то есть "серьезной" оперы, написанной на героико-мифологический или легендарно-исторический сюжеты, с преобладанием сольных номеров. Вокальные партии опер *seria* характеризуются широким диапазоном, сложным мелодическим рисунком, с использованием различных, часто широких интервалов, сочетанием кантиленного и виртуозного начал. Творчество А.Скарлатти и его последователей способствовало расцвету вокального искусства, получившего определение *bel canto* - прекрасное пение. С 30-х годов в неаполитанской школе начинают применять колоратуру, которая к концу XVIII века станет определяющей. Вокальные партии с обилием сложных пассажей приобретают все более инструментальный характер. Широкое распространение получает трехчастная ария (*da saro*), в которой третья часть, будучи повторением первой, частично импровизируется самим певцом. Искусство импровизации -

особенность музыкальной культуры XVIII века. Чем сложнее колоратурные украшения, тем выше оценивается искусство певца.

Знаменитых певцов того времени объединяли такие профессиональные качества, как красота тембра голоса и однородность его звучания во всех регистрах, владение кантиленой, совершенство техники беглости, блестящее искусство импровизации.

Особое место в истории итальянского вокального искусства занимает пение певцов-кастратов. Варварская операция, производимая для сохранения высокого звонкого голоса мальчика, широко применялась церковниками, что было связано с необходимостью исполнения в духовных произведениях вокальных партий высокой тесситурой (женщинам петь в церкви не разрешалось). Несмотря на строжайший официальный запрет, кастрация начала производиться и в приютах для сирот (консерваториях) среди наиболее вокально одаренных мальчиков. Искусство певцов-кастратов имело свои особенности, такие, как блестящая виртуозная техника, продолжительность певческого дыхания, позволяющего петь на одном дыхании двухоктавную хроматическую гамму 18 раз подряд, отсутствие выраженного эмоционального начала. Голос певца-кастрата отличался особой резкостью звучания, наличием высоких обертонов. Культивировались своеобразные соревнования исполнителей на трубе и вокалистов. Известен случай, когда певец-кастрат победил соперника-трубача и по силе, и по продолжительности звучания. Наиболее известными певцами-кастратами были Гаэтано Каффарелли, Карло Фаринелли, Гаспаро Пакьяротти, Джоаккино Гиццелло.

Во второй половине XVIII века плеяду блестящих певцов сменили исполнители, не обладавшие ни должным талантом, ни вкусом, ни мастерством. В угоду им композиторы создавали эффектные стереотипные арии инструментального характера, с расширенными сложными каденциями. Изменился и оперный театр. Он стал местом деловых и интимных встреч. Во время действия публика могла разговаривать, пить прохладительные напитки. И только при исполнении виртуозных арий театр замирал. Искусство владения голосом оценивалась исключительно по технике беглости и способности певца к импровизациям сложных украшений в третьей части арии (*da capo*). Работа над сценическим образом отодвинулась на задний план. Были известны курьезные случаи, когда певец-кастрат выезжал на сцену на коне с плюмажем на голове и исполнял виртуозную арию, не смущаясь тем, что подобное поведение не соответствует содержанию оперы. Появились оперные произведения, состоящие из большого количества разнообразных арий, сюжетно не связанных друг с другом (оперы-"паштеты"). Своеобразна их

классификация: "арии баулов", "арии прохладительных напитков", "арии пальто" и т.д. - названия отражали поведение и настроение публики во время исполнения второсортных арий.

Опера конца XVIII века переживает сильнейший кризис, ибо полностью порывает с реалистическими принципами Монтеверди, Кавалли, Чести, утрачивает драматургическую цельность, превращается в своеобразный конкурс певцов-виртуозов-импровизаторов. Кризис коснулся и исполнительского искусства: смысловая сторона, выразительность исполнения были оттеснены на второй план; блестящая вокальная техника становится самоцелью. Искусство импровизации теряет свою художественную ценность.

В 30-х годах XVIII века комические элементы, включаемые в оперы, перерастают в самостоятельный жанр, получивший название оперы *buffa* (комическая). Первой оперой *buffa* стала "Служанка-госпожа" Джованни Баттиста Перголези, которая первоначально являлась вставкой в опере *seria* "Гордый пленник".

Перед исполнителями этого жанра были поставлены новые задачи: простота и органичность сценического поведения, широкое использование различных выразительных средств, умелое применение динамической и тембровой нюансировки, передающих перемену чувств и настроений героев. Опера *buffa*, прежде всего, живой и веселый театральный спектакль, где сценическое действие и взаимоотношения персонажей поставлены во главу угла. Тем не менее в них сохраняется самый ценный элемент оперы *seria* - яркие, развернутые и технически сложные арии. Демократичность сюжета, особенность трактовки партий действующих лиц, вызвали к жизни новые выразительные средства, основанные на органичности сценического поведения - мимики, жесте, то есть целого комплекса музыкально-сценических выразительных средств. Появляется плеяда превосходных комических артистов, наделенных вокально-техническим мастерством.

К концу XVIII века произошла историческая победа теноров над певцами-кастратами. В операх *seria* и операх *buffa* тенорами исполнялись второстепенные роли - пажей, пастухов и т.д. На премьере оперы Доменико Чимарозы "Тайный брак" (1792) с большим успехом пел тенор Джузеппе Виганони. С этого времени мужские партии стали исполняться тенорами, а с появлением таких мастеров, как Андреа Нодзари, Джакомо. Давид, певцы-кастраты были вытеснены с оперной сцены. Завершение нового исполнительского стиля оперы *buffa* происходит уже в XIX веке и связано с именем Джоаккино Россини.

ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА ИТАЛИИ XVII-XVIII ВЕКОВ

Центрами вокального обучения в Италии XVII-XVIII веков являлись консерватории, представлявшие собой закрытые учебные заведения, в которых воспитывались певцы с раннего детского возраста. Первоначально консерваториями назывались приюты для сирот, где детей обучали ремеслам. В XVII веке в приютах было введено преподавание музыки, которое впоследствии заняло основное место в обучении и продолжалось 8-10 лет. Вокальное образование начиналось с детства, с шести-, семилетнего возраста. Окончательное формирование певца заканчивалось примерно к 17 годам. Программы консерваторий отличались необычайной насыщенностью и предполагали воспитание широко образованного музыканта, владеющего основами композиции, несколькими музыкальными инструментами, способного справляться с вокально-техническими трудностями, освоившего навыки преподавания вокала. В основе обучения пению лежал эмпирический метод: метод показа, подражания. Следовательно, учителем пения мог быть только певец. Однако требования к нему этим не ограничивались. Как правило, учитель пения был человеком широкой эрудиции и больших творческих возможностей. Такими были известные композиторы Монтеверди, Страделла, Кавалли.

В 1700 году в Болонье открывается "Великая болонская школа" под руководством Франческо Антонио Пистокки - певца, педагога и композитора. Наиболее яркими представителями неаполитанской вокальной школы XVII-XVIII века были композиторы и педагоги: Лео - учитель певца-виртуоза Джиабаттиста Манчини; Порпора, подготовивший к блестящей певческой карьере певцов-кастратов Каффарелли, Фаринелли и певиц феноменальной техники Минготти, Габриелли. Школу Н. Порпора отличала предельная педагогическая требовательность - его называли другом, учителем и... тираном учеников. Он писал для каждого ученика упражнения и сольфеджио. Ежедневное исполнение упражнений в течение пяти лет оттачивало вокальную технику певца, развивало певческое дыхание, подготавливало к исполнению сложных произведений.

О методических принципах воспитания певца и развития голоса в Италии XVII-XIX в. можно судить по теоретическим трудам педагогов вокала рассматриваемого периода. Это "Новая музыка" (1601) Джулио Каччини, "Взгляды древних и современных певцов, или Размышление о колоратурном пении" (1723) Пьетро Франческо Този, "Практические мысли и размышления о колоратурном пении" (1774) Джиабаттиста Манчини, "Великая болонская школа" (1835) Генриха Фердинанда

Манштейна, немецкого педагога, задавшегося целью воссоздать итальянский метод обучения.

Прежде всего в трудах подчеркиваются высокие требования, предъявляемые к учителю пения, который должен безукоризненно владеть голосом, ибо, как уже указывалось выше, определяющим методом обучения был метод показа. Однако этого было недостаточно. Педагогу необходимы также и такие качества как благожелательность, выдержка, умение подчеркнуть положительное, ценное в ученике, вселив веру в его творческие возможности. Совершенно необходимо и умение определить характер голоса, дать правильную профессиональную ориентацию. С этим требованием согласуется принцип индивидуального подхода к каждому ученику как в определении его голосовых возможностей, так и в исправлении недостатков. Второй фактор - режим работы ученика. Авторы обосновывают необходимость систематических занятий с неременным условием постепенного увеличения нагрузки и возрастания трудностей. Настоятельно рекомендуется во время занятий делать большие перерывы, чтобы не утомлять голосовой аппарат, не привыкший еще к профессиональным нагрузкам. Авторы указывают на важность соблюдения правила - не сколько петь, а как петь. Педагоги советуют работать перед зеркалом, что позволяет снимать ненужные внешние мышечные зажимы. Это особенно важно в начале обучения, так как гримасы, соединенные брови, искаженное выражение лица свидетельствуют (да и способствуют) о напряженной работе голосового аппарата. Характерна и рекомендация стоять прямо, голову держать свободно, не поднимая и не опуская ее, улыбаться, что помогает добиться "светлого" и "близкого" звучания голоса. Учителя советуют упражняться на среднем участке диапазона, на открытых гласных и прежде всего на фонетически удобном итальянском звуке "а". Уклад языка "ложечкой" (Дж. Манчини) освобождает гортань и развивает эластичность глотки. Для точной звуковысотной интонации советуют петь упражнения без сопровождения на темперированном инструменте. Они утверждали, что всякий певец, не имеющий точного голоса, тотчас же теряет свои самые высшие преимущества.

Касаясь вопроса певческого дыхания, первые итальянские педагоги говорили: "Дыхание должно быть легкое, свободное, готовое служить певцу в любых обстоятельствах" (Дж. Каччини). На первый взгляд кажется неоправданной необычайная скудость рекомендаций, связанных с организацией дыхания. Тем не менее она правомерна. Как уже говорилось, первые музыкально-сценические произведения (*dramma per musica*) носили в значительной мере речевой характер. Спокойная, ненапряженная вокальная речь предполагала использование умеренной громкости, отсутствие резких

динамических изменений; не требовалась и продолжительность фонаций (вокальные партии ограничены октавным диапазоном), мелодические построения были короткие, а интервалы узкие. Отсюда вполне естественно использование речевого дыхания. Позднее, в период популярности оперных произведений Монтеверди, Кавалли, Чести, Скарлатти, широко распространенное искусство филировки (как одно из определяющих выразительных средств), а также необходимость петь продолжительные музыкальные фразы потребовали организации не речевого, а специфического певческого дыхания. Вот почему П.Ф.Този советует набирать его больше, чем обычно, заботясь при этом, чтобы грудь не уставала. Он же предупреждает о необходимости экономного распределения набранного количества воздуха.

А Манчини не только рекомендует легко набирать и экономить набранное количество воздуха, но и внимательно относиться к певческому выдоху, от которого, по его мнению, зависят некоторые существенные качества голоса. Манчини уже дает более развернутые советы, говоря о необходимости сохранить дыхание с такой экономией, чтобы приучить аппарат регулировать, умерять и сдерживать голос. Впервые появляется понятие "искусство дыхания". К филировке, по мнению автора, нельзя приступить прежде, чем освоено "искусство сохранять, задерживать и усиливать дыхание". Появляются советы петь перед зажженной свечой, чтобы пламя не колебалось - это тренирует постепенный выдох.

Генрих Фердинанд Манштейн подводит своего рода итог развитию педагогической мысли о характере певческого дыхания и дает исчерпывающую формулировку: дыхание должно организовываться таким образом, чтобы экскурсировала грудная клетка (во время вдоха расширяется и поднимается, во время фонационного выдоха незаметно возвращается в исходное положение). Живот же во время пения подтянут. Это указание на грудной тип дыхания. Подчеркивая необходимость специальной тренировки, Манштейн дает практические советы: пользоваться каждой паузой для добора воздуха, запасаться большим его количеством перед длительной музыкальной фразой или пассажем и т.д. Подчеркивая специфичность певческого дыхания, Манштейн называет его "хитростью в пении".

Объективные исследования последних лет позволяют разграничить три типа дыхания, соответствующих характеру регуляции выдоха: 1) тип дыхания, при котором основная регуляция осуществляется мускулатурой грудной клетки; 2) тип регуляции дыхания с преимущественной активизацией мышц брюшного пресса; 3) смешанный тип регуляции, при котором отмечается включение

всех групп дыхательной мускулатуры во время фонационного выдоха. Для последнего свойственно гибкое перераспределение мышечных усилий в зависимости от характера исполняемого произведения. Это оптимальный тип.

Качества голоса поющего и прежде всего его динамические и интонационные характеристики находятся в прямой зависимости от организации певческого дыхания, вернее - от организации фонационного выдоха. Тот тип, при котором отмечается преимущественная активизация мускулатуры грудной клетки, вырабатывает навыки длительного фонирувания и постепенного изменения звучности. Кроме того, такой характер дыхания может обеспечить большое наполнение легких воздухом, а также высокое подскладочное давление, то есть большую интенсивность звучания (вспомним победу певца в соревновании с трубачом). Вместе с тем инерционная мышечная система грудной клетки затрудняет гибкое использование динамической нюансировки, не приспособившись к тонкой регуляции подскладочного давления.

Не менее важным в вокальной методологии является вопрос регистрового строения голоса. Принято считать, что певцы того времени пользовались грудным регистром с последующим переходом на фальцет. Однако в трудах итальянских мастеров звучат категоричные требования однородного звучания голоса. Констатируя наличие двух регистров, они настаивают на их соединении, без которого невозможно формирование профессионального звучания верхнего участка голоса. Г.Манштейн рекомендует конкретные упражнения по сглаживанию регистров, советуя смягчать грудной звук и усиливать медиум. При переходе же к головному звучанию - усиливать медиум и смягчать головной звук.

Первостепенная роль отводилась тренировке техники пения. Это и понятно: искрометные пассажи, сложный колоратурный рисунок мелодии, легкость их исполнения зависели от достаточной натренированности голоса. Вот почему занятия беглостью являлись обязательными не только для легких женских голосов, но и для низких мужских. Педагоги дают конкретные указания, направленные на доведение до совершенства техники трели, колоратурных пассажей, быстрых гамм, хроматических ходов и т.д. Несмотря на разнообразие советов, педагоги единодушны в мнении о важности плавного и постепенного выдоха и свободной гортани для достижения виртуозной техники. Подчеркивается необходимость легкого акцента на каждом звуке, дабы все они были одинаковой округлости, ясности и полноты и были похожи на "сыплющиеся перлы". Педагоги предупреждают, что при исполнении трелей, пассажей, гамм движения губ, языка и нижней челюсти недопустимы. Положение

артикуляционного аппарата должно быть неизменным. И тем не менее, придавая исключительное значение вокальной технике, преподаватели вокала рассматривали ее как предварительный этап к главному - исполнению произведений с текстом. Ведь отличительная особенность и предназначение самого совершенного и самого выразительного "инструмента" - человеческого голоса - состоит в том, чтобы донести до слушателя авторскую идею произведения, воплощенную в неделимом слиянии слова и музыки.

П.Ф.Този призывает исправлять скверное произношение, читая тексты без аффекации, артикулируя и быстро проговаривая согласные. Этому же мнению придерживается и Дж.Манчини, добавляя при том, что сравнительно с разговорной речью произношение в пении должно быть "величественным". Г.Манштейн рекомендует "е" произносить шире, чем в речи, а "о" - несколько светлее. Он считает, что пение без чистого, понятного и благородного произношения - звуки без мысли и содержания.

ИТАЛЬЯНСКОЕ ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО XIX ВЕКА

В переходную пору начала XIX века, когда в оперных театрах Италии звучат произведения не представляющие большой художественной ценности, появляется Джоаккино Россини, который выводит итальянскую оперу из тяжелейшего кризиса, вдохнув новую жизнь в умирающее искусство. Воспитанный в семье артистов, Россини рано приобщился к театру, в особенности - оперному искусству. Композитор обучался пению с раннего детского возраста и в восемь лет выступал в качестве сопрано в церквах Болоньи. Став опытным певчим, он исполнял труднейшие разделы католической мессы. Известно, что Россини много пел под собственный аккомпанемент. Россини не только в совершенстве владел своим голосом (баритоном), но и с увлечением занимался вокальной педагогикой, оставив несколько сочинений, посвященных пению. Его высказывания представляют интерес и для современной вокальной педагогики.

По совету маэстро, заниматься надо на среднем участке голоса, не злоупотребляя крайними верхними звуками, ибо форсировка крайнего участка диапазона приводит к фальшивой интонации и напряжению. Для учеников Болонской консерватории Россини составил сборник упражнений, подготовил педагогический труд "Двенадцать камерных ариетт для обучения итальянскому бель канто". Оперное творчество Россини многогранно: оно составляет 38 различных по жанру опер. Мировую известность получили оперы: "Отелло", "Танкред", "Магомет", "Моисей в Египте", "Зельмира",

"Золушка", "Севильский цирюльник". Глубокое знание вокального искусства позволили Россини создать удобные для голоса и способствующие его развитию вокальные партии. Они не всегда легки и требуют соответствующей подготовки, что особенно характерно для партий, сочетающих кантилену и технику беглости. Россини впервые в истории оперы создал вокальные партии, в мелодическом построении которых уже заложен характер героя. Так, в "Севильском цирюльнике" (либретто Ц.Стребини по известной пьесе П.О.Бомарше) особенности мелодии партии Розины (партия написана для колоратурного меццо-сопрано) свидетельствуют о её лукавстве, обаянии, озорстве; динамичность, стремительность характерны для партии Фигаро; ползущая, как змея, мелодия Базилио дает ключ к решению этого образа; в лирической каватине Альмавивы господствует кантилена. Создавая оперы, в которых колоратурные ходы занимают значительное место ("Итальянка в Алжире", "Золушка", "Семирамида", "Сорока-воровка"), Россини категорически протестует против импровизационных узоров, создаваемых исполнителями.

Написанная в Париже и поставленная в 1829 году опера "Вильгельм Телль" ярко театральна. Основой музыкальной драматургии оперы служат большие сцены, в которых значительное место занимают хоры и ансамбли. Герой оперы Вильгельм Телль не имеет ни одной арии. Его единственный сольный номер - небольшое ариозо в конце оперы. Основное мелодическое богатство заложено в любовно-лирических партиях, в образах Матильды и Арнольда. И именно эти вокальные партии поставили перед певцами достаточно сложные задачи. В арии Матильды необходимо широкое дыхание, льющийся характер звука, богатство художественного интонирования. Особенности трудности связаны с партией Арнольда. В последнем акте, в кабалетте Арнольда с хором, певец сталкивается с большой проблемой в формировании верхнего участка диапазона голоса. Здесь не только тесситурные трудности связанные с общей эмоциональной напряженностью (герой призывает вооруженных повстанцев к действию), но и необходимость использовать новый прием в повторении десяти раз на протяжении номера доз. Традиционная вокальная школа допускала фальцетное звучание на крайних верхних звуках тенорового голоса. Однако в данной кабалетте, носящей героический характер, фальцет эстетически не приемлем, и певец вынужден приспособливаться к новой, получившей определение "прикрытой" манере голосообразования.

Пионером такой "прикрытой" манеры стал французский певец Жильбер Луи Дюпре. Интересно, что сам композитор, воспитанный на принципах старой итальянской школы пения, не одобрил нововведение, назвав голос певца на верхнем теноровом до "криком каплуна, которого режут". Однако именно с этого времени тенора

стали использовать новый прием голосообразования на крайнем участке диапазона голоса.

Расцвет итальянского оперного искусства первой половины XIX века связан также с именами двух ярких композиторов - Винченцо Беллини и Гаэтано Доницетти. Проникновенные, певучие, нежные мелодии Беллини - наиболее сильная и высоко ценимая исполнителями сторона его творчества. Яркий театральный темперамент, динамичность и вместе с тем эффектная виртуозность характерны для стиля Доницетти, оставившего 70 опер. Композитор знал все секреты *bel canto*, он знаток льющегося голоса, поклонник искрометных пассажей. Также появилась плеяда блестящих певцов. Это Изабелла Анджела Кольбран (колоратурное сопрано, трагическая актриса большого темперамента); Тереза Джоржи-Беллок (сопрано, героические партии); Джузеппе Бенъис и Клаудио де Ронци (обладатели яркого комедийного дарования); Луиджи Дзамбони - первый Фигаро в "Севильском цирюльнике", сочетающий красоту голоса с эмоциональностью, сценичностью и актерским обаянием; Мариетта Альбони - ученица Россини; сестры Гризи - меццо-сопрано Джудитта и сопрано Джулия - первые Ромео и Джульетта в опере Беллини "Капулетти и Монтекки".

Яркими представителями нового исполнительского стиля явились Джудитта Паста и Джованни Баттиста Рубини. Эти вокалисты по-разному решали поставленную перед ними задачу: Паста, используя средства актерской выразительности, Рубини - голосовыми возможностями - изменением тембра, динамики. Дж. Паста окончила Миланскую консерваторию в пятнадцать лет. Современники отмечали страстность и трепетность голоса, его силу, умение певицы использовать контрастную динамику и разнообразие тембров. Ее исключительные вокальные данные сочетались с ярким талантом драматической актрисы. Диапазон голоса Дж. Пасты простирался от ля малой октавы до рез. К сожалению, злоупотребление силой голоса, рвущийся через край темперамент привели к достаточно ранней потере лучших качеств голоса, уже в 38 лет появилась качка голоса, фальшивая интонация. Джованни Рубини начал свою вокальную карьеру в церкви. Рубини был первым итальянским тенором, приехавшим в 1843 году в Россию. Русская публика слушала его в операх "Отелло" Россини, "Сомнамбула" и "Пуритане" Беллини, "Лючия ди Ламмермур" Доницетти. В период своей славы он обладал голосом необычайно красивого тембра и широкого диапазона: от ми малой октавы до соль². Творчество Беллини и Доницетти полностью раскрыло мастерство певца, его способность создавать чарующую безукоризненную кантилену, покорять блеском фиоритур, тонкостью нюансировки. В отличие от Пасты, Рубини не использовал в полной мере актерские средства, хотя мимика певца передавала тончайшие

оттенки настроения. Вся выразительность, способствующая созданию образа была заложена в его вокальных данных: легкость эмиссии, гибкость и подвижность голоса, тонкая фразировка и, в особенности, умение певца использовать контрастное звучание *forte* и *piano*. Умение пользоваться *pianissimo* особенно покоряло слушателей. Рубини впервые применил прием, получивший название "рыдания", в дальнейшем широко используемый в исполнительской практике итальянскими певцами. С его именем связано и понятие вибрато - колебание голоса (5-7 колебаний в секунду), делающее голос трепетным и эмоциональным. Выдающийся певец увлеченно занимался вокальной педагогикой и оставил труд "Двенадцать уроков пения", предназначенный для обучения тенора и сопрано.

ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ И ЕГО РОЛЬ В РАЗВИТИИ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ИТАЛИИ СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

В середине XIX века в оперном искусстве Италии выдвигается могучая фигура Джузеппе Верди. Он оставил миру 26 опер, из которых первая "Оберто граф сан Бонифаччо" была создана 25-летним композитором, а последняя - "Фальстаф" - прославленным 80-летним мастером. Все его оперы были поставлены в миланском театре Ла Скала.

В творчестве Верди сфокусированы достижения предшественников. Он творил в период мощного революционного подъема и в его сочинениях отразились патриотические настроения итальянского народа, стремление к независимости, поэтому в народе Верди называли Маэстро итальянской революции. Композитор предъявляет повышенные требования к либретто, считая необходимыми контрастные сопоставления, чередование низменного и возвышенного, героического и будничного. Его творчество отличает шекспировский подход к трактовке сюжета, основой которого должна быть правда жизни.

Отсюда установка: опера немислима без конфликтных противоречий, без резко заостренных антитез, напряжения страстей, которые порождали бы музыкальное динамичное действие. Впервые в истории итальянской оперы Верди берет на себя ответственность не только за музыку, но и за сюжет, либретто, сценическое решение и оформление. Для создания музыкальной драмы необходимо найти синтез музыки, слова, сценического воплощения, добиться всестороннего эмоционального и интеллектуального воздействия на слушателя.

Верди выдвигает новые серьезные требования к оперным певцам. Так, в поисках певицы на роль леди Макбет Верди отклонил предложение дирекции пригласить на эту роль Эужению Тадолини, так как он считал, что леди Макбет должна быть с дьявольским голосом и дьявольской внешностью, а не ангел с ангельским голосом.

Основным фактором в опере Дж. Верди считает мелодию, которая должна быть связана с драматической правдой, с глубоким проникновением в сущность характера. С этих позиций он критикует предшественников, в частности Россини, говоря, что мелодии не делают из гамм, трелей и группетто...

В сочинениях Верди колоратура и сложные пассажи практически отсутствуют, вокальные же партии требуют более насыщенного звучания, хорошего звукового посыла. Значительно расширяется верхний участок диапазона мужского голоса, кульминация переносится наверх, и оперная драматургия полностью исключает светлое фальцетное звучание, замененное так называемым "прикрытым" звуком. Усложняется роль оркестра. Повышается оркестровый строй.

Контрастное сопоставление ситуаций, изменение психологических состояний ведет, естественно, к широкому использованию динамической нюансировки. Высокая tessitura баритональных партий, оправданная необходимостью передать большую степень эмоционального накала, психологическую напряженность, вынуждает певцов находить соответствующие приспособления в работе голосового аппарата. Не случайно появляется новая классификация - "вердиевский баритон". Этому типу голоса Верди поручает героические партии. Первым певцом такого типа был Дж. Ронкони - исполнитель Навуходоносора в одноименной опере.

Одной из особенностей вердиевских арий является включение речитативных декламационных элементов в кантиленную линию. Это драматизирует арию и усложняет задачу вокалиста, от которого требуется гибкий переход от одной манеры голосообразования к другой. По мере роста профессионализма Верди все более требовательно относился к сценическому воплощению своих опер. Его перестал удовлетворять театр Ла Скала с обветшалыми декорациями, небрежностью и безучастностью хора, штампами в режиссерском решении. После постановки "Макбета" композитор заявил: "Я никогда не буду писать для театра, который убивает оперы, как "Макбета".

Создание музыкальной драмы, изменение характера вокальных партий вызвали необходимость активного вмешательства композитора в работу актеров над художественным образом. Первые репетиции, на которых Верди был дирижером, режиссером-

постановщиком и педагогом, вызвали негативную реакцию артистов. Артисты доказывали невозможность исполнения вокальных партий, их недопустимую сложность, нарушающую естественность пения. Композитор же не уставал повторять: "Репетируйте в соответствии с моими указаниями! Повторяю: репетируйте и не говорите сразу: это невозможно... Почему?.. Репетируйте, репетируйте, это не может повредить".

Широко известен случай, когда знаменитому певцу тенору Франческо Таманьо, обладателю огромного по силе и диапазону голоса с особенно яркими высокими нотами, не удавалась заключительная сцена Отелло, и Верди стал показывать, как надо ее провести. И когда старый маэстро упал у ложа мертвой Дездемоны и скатился с возвышения, на котором оно было установлено, присутствующая на репетиции публика замерла: все были уверены, что маэстро не выдержал огромного эмоционального напряжения. Вздох облегчения вырвался у слушателей, когда Верди, поднялся и спокойно сказал, что именно так он представляет себе сцену гибели Отелло.

Вердиевская музыкальная драма, как итог развития оперного искусства Италии XIX века, вызвала к жизни новую исполнительскую школу, потребовала от певцов дополнительных профессиональных качеств: сочетания вокального и актерского мастерства, широкого звуковысотного диапазона, ровности и однородности звучания голоса, создания смешанного регистра и прикрытия верхнего участка диапазона мужского голоса.

ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА ИТАЛИИ XIX ВЕКА

Изменение исполнительского стиля, новые задачи, стоящие перед певцами-исполнителями вокальных партий в операх Дж. Россини, В.Беллини, Г.Доницетти и Дж.Верди, привели к существенной коррекции вокальной педагогики. Старая методика воспитания не могла уже обеспечить необходимых профессиональных качеств певцов XIX века. И лишь накопление исполнительского опыта позволило сформировать новую методику педагогического процесса, которая сводится к следующему:

- обучение профессиональному пению должно начинаться не ранее восемнадцати - двадцати лет, когда организм вполне подготовлен к большим нагрузкам, эмоциональным и физическим;
- учителем пения может быть не только исполнитель, наделенный определенными педагогическими способностями, но и музыкант

(дирижер, концертмейстер), хорошо знающий специфику вокального искусства и обладающий так называемым вокальным слухом;

- для развития динамических возможностей голоса необходимо воспитывать у певца смешанный - костоабдоминальный, то есть грудно-брюшной тип дыхания, при котором диафрагма активно участвует в регуляции фонационного выдоха. С ее деятельностью связаны громкостные изменения голоса певца;
- педагог обязан в процессе обучения певца выработать "звук на опоре" - специфическое понятие, характеризующее координированную работу всех частей голосообразующего аппарата;
- принимая во внимание огромные пространства оперных залов и необходимость перекрывать звучание оркестра, певец должен испытывать вибрационные ощущения в области маски (имеется в виду маскарадная маска), являющиеся индикатором "полетности" звука;
- открытые гласные, используемые в школе XVII-XVIII века, должны быть заменены закрытыми "а", "э", и реже "и";
- работая над мужскими голосами, следует заботиться о формировании смешанного регистра и "прикрытии" верхнего участка диапазона голоса;
- пение вокализов является обязательным, ибо на них певец тренирует не только вокальную технику, но и элементы выразительности.

Эти методические принципы с большей или меньшей последовательностью изложены в трудах вокальных педагогов второй половины XIX века. Франческо Ламперти - наиболее крупный педагог, воспитавший блистательную плеяду певцов, никогда не был профессиональным певцом. Музыкант широкого профиля (органист, директор оперного театра), он прославился как вокальный педагог, с 1850 года работал профессором пения в Миланской консерватории. Ламперти оставил ряд теоретических работ: "Теоретически-практическое руководство для изучения пения", "Первые уроки вокала" и развернутый труд, переведенный в 1892 году на русский язык, "Искусство пения". Основой вокального искусства, по мнению Ламперти, является дыхание. Ему принадлежит афоризм "школа пения - это школа дыхания".

"Употребление грудобрюшного дыхания необходимо певцам, так как только этим способом дыхательное горло удерживает вполне упругое естественное положение и всякий поймет, какую можно извлечь пользу из вполне правильного дыхания...". Ученик должен стоять прямо, придав телу свободное положение, медленно вздохнуть до момента, когда горло испытает ощущение холода, в это мгновение

взять ноту легким ударом глотки назад, вроде движения вдыхания" на гласную "а", как в слове "L'anima". Во время пения необходимо следить за тем, чтобы звук был чистый, без шума. Это можно достичь, "упирая грудобрюшную преграду на мускулы живота и расширяя ее". Такое сохранение дыхательной установки (ощущение вдоха) понимается автором как "опора дыхания". Для профессионального пения "опора дыхания" является обязательной. Звук, спетый на опоре, лишен крикливости и свободно долетает до самых дальних уголков зала.

Начальные упражнения следует исполнять на среднем участке диапазона голоса звуком умеренной силы ("кто кричит, тот не поет"), по полутонам, что позволит выработать legato. Рот не должен менять положения на протяжении всего упражнения. Челюсть свободная. Подбородок не выдвигать. На первом этапе обучения занятия должны длиться не более 10-15 минут, после чего необходимо отдыхать. Постепенно время упражнений можно довести до двух часов, однако утомлять голосовой аппарат не следует. Не каждый человек, обладающий красивым и сильным голосом, может посвятить себя искусству пения. Певцу-профессионалу необходимы "голос, душа пылкая и артистическая, хорошие музыкальные способности, здравый смысл и память". Без этих компонентов формируются, по мнению Фр. Ламперти, лишь посредственности.

Говоря о недостатках певцов, автор указывает, что труднее всего исправлять "дрожание" и "перекрытие" голоса, которые появляются в результате частого использования верхних звуков диапазона и расширения границ грудного регистра.

Большое место в работе Ламперти занимают вопросы артикуляции и произношения: недопустима замена одного гласного другим, удвоение согласных там, где не надо. Необычайно важны такие факторы, как уклад языка, движение упругих губ, положение рта, соответствующее тому или иному гласному. Ламперти придает большое значение занятиям техники беглости, которая сохраняет голос, делает его гибким, послушным, свежим и полнозвучным.

Трель, по мнению Ламперти, - дар природы. Однако это свойство следует совершенствовать, упражняясь в медленном (медленнее, чем позволяют голосовые данные!) темпе, без участия груди. Оба звука, составляющие трель, несут равную нагрузку. При работе над трелью необходимо следить за тем, чтобы язык, губы и подбородок оставались неподвижными!

Филировка - важный и показательный фактор овладения искусством дыхания. Филировку следует исполнять на гласный "а" (иногда на "е"), а заканчивать с некоторым запасом дыхания, как бы

продолжая мысленно петь. Весьма ценны указания Фр.Ламперти об интенсивности внутреннего усилия. Пение требует энергии, эмоциональности, и независимо от характера упражнений (вокализов, музыкальных произведений) степень эмоционального накала или, как он указывает, внутренней интенсивности, должна быть достаточно высокой. Это замечание распространяется на пение фраз как на forte, так и на piano.

Очень важен вопрос подбора репертуара, который должен соответствовать возможностям ученика. Ламперти - противник заучивания большого количества арий и романсов. По его убеждению, одна ария, спетая с соблюдением всех вокально-технических и исполнительских норм, свидетельствует о способности ученика освоить и другие произведения.

Ламперти, воспитанный на произведениях композиторов XVII-XVIII века, критикует современную ему музыку. "Современная опера - настоящая причина упадка искусства пения ...новейшие оперы, почти совсем лишённые мелодии и беглости, написаны в эксцентрических, неудобных регистрах. И, таким образом, ученик не поет, а кричит, пробегая с большой поспешностью партии, безо всякого понятия об искусстве".

Италия конца XIX века богата именами вокальных педагогов (Луиджи Аверса, Джакомо Гальвани, Бениамино Карелли и др.), воспитавших плеяду талантливых исполнителей. В своей практической работе они опирались на методические принципы "Искусства пения". Однако ими приемы и некоторые рекомендации не всегда совпадали с советами Фр.Ламперти.

Так, известный исполнитель баритональных партий опер Верди Леоне Джиральдони работал с учениками над низким фиксированным положением гортани независимо от типа их голоса. Он настаивал на особом положении языка, при котором его передняя часть упирается в корни нижних зубов, а корень языка - назад, вниз, что помогает установке гортани в низком положении и освобождению свода глотки.

Джиральдони изобрел специальную "машинку", прижимающую язык, которая естественно мешала петь и не приводила к желаемым результатам. Однако следует отметить и ряд безусловно ценных указаний певца. Так, он учил вырабатывать смешанный тип дыхания, при котором во время пения сохраняется вдыхательная установка (грудная клетка расширена), а регуляция фонационного выдоха осуществляется диафрагмой и мышцами брюшного пресса. Такой характер дыхания однозначно связан с лучшими качествами голоса - его силой, чистотой интонации, способностью к быстрой

динамической перестройке). Важными являются и приемы, способствующие поднятию мягкого нёба (зевок, ощущение "купола") и эластичности глотки.

Прогрессивные взгляды на проблему вокального образования изложены в труде "Учитель пения" Дж. Сильва профессора Миланской консерватории начала XX века. Автор подытоживает достижения педагогической мысли второй половины XIX века и намечает пути развития вокальной педагогики. Прежде всего Сильва считает, что для подготовки педагогов-вокалистов необходимы педагогические институты, позволяющие приобрести нужные знания и навыки не только в области профессионального пения, но и таких дисциплин, как иностранные языки, литература, фонетика, декламация, педагогика и т.д. Важное место в его труде "Учитель пения" занимают вопросы классификации и диагностики голоса при поступлении в профессиональные учебные заведения. Сильва предлагает оценивать голос по следующим параметрам: чистота тона (отсутствие горлового, носового оттенков); отсутствие качания или тремолирования; достаточная сила звучания; полный диапазон; приятный тембр; а также учитывать эмоциональность певца, его физическое здоровье.

На процесс обучения, по мнению Сильвы, оказывают влияние два важных фактора: осуществление со стороны педагога различного рода контроля - слухового, зрительного, кинестетического (мышечного); и вокальные способности ученика, позволяющие ему закреплять прививаемые навыки. Видную роль в педагогическом процессе играют взаимоотношения учителя и ученика, психологический климат во время занятий, соответствующее эмоциональное состояние, артистизм в проведении урока и т.д. Сильва пытался объективизировать некоторые методические принципы: так, с помощью пнеймографа (аппаратура, дающая возможность получить графическое изображение внешних дыхательных движений) он стремился найти оптимальный тип певческого дыхания. Неразвитая техника, отсутствие точных тестов и единообразие заданий не позволили достичь желаемых результатов и привели к ошибочным выводам о связи дыхания с полом, психикой, музыкальными и актерскими данными.

Давая полезные практические советы, Сильва рекомендует использовать в упражнениях гласный "а", как наиболее фонетически удобный звук. К пению вокализов он советует переходить только после закрепления вокальных навыков в упражнениях. Лучшим дидактическим материалом, воспитывающим голос в его естественном звучании, профессор считает арии мастеров XVI-XVII в.

ВОКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО ИТАЛИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

К концу XIX века складывается понятие об оперном мастерстве, органически сочетающем вокальные и актерские навыки. Требования к исполнителям - оркестру, хору, солистам - вытекают из представлений об оперном театре как театре музыкально-драматическом. Вердиевская драма, достигшая вершин вокально-драматической выразительности, требовала от певцов большего напряжения голосового аппарата, большей насыщенности, мощи, красочности звука, особенно в верхнем регистре, на который легла основная нагрузка в кульминационных моментах не только в арии, но и в речитативах (что вызвало особое недовольство у любителей плавной, текучей мелодии), требовала энергии, выразительной декламации, порывистости, темперамента.

Эта тенденция еще более усилилась с возникновением нового стилистического направления, получившего название "веризм" (от итал. *vero* - правда, истина), духовным отцом которого был Эмиль Золя. Веризм проник в драматическое искусство и, наконец, в оперу. Появились молодые композиторы, творчество которых повлияло на исполнительский стиль.

Известный литератор - глава итальянского веризма Джованни Верга оказал решающее влияние на развитие оперного искусства своей страны. На смену историческим сюжетам и героям большой общечеловеческой значимости приходит человек из народа, но наделенный сильными чувствами и страстями. Вместо грандиозных спектаклей рождается одноактная опера-новелла.

В 1899 году в Милане был объявлен конкурс на лучшую одноактную оперу. Первую премию получил П. Масканьи за оперу "Сельская честь". Премьера этой оперы состоялась 17 мая 1890 года в римском театре "Костанцы", утвердив на сцене оперного театра национальную драму. В 1892 году в миланском театре Даль Верме прошла премьера второй веристской оперы "Паяцы" Р. Леонкавалло.

Новое течение в итальянской музыке сформировало особый исполнительский стиль, характерными особенностями которого стали экспрессия, аффектированность, скандированная речь. Эти черты наиболее ярко проявились у Эммы Карелли - талантливой ученицы своего отца Бениамино Карелли. Артистка служила образцом для многих певиц, прикоснувшихся к творчеству молодых композиторов-веристов. Лучшими партиями Эммы Карелли были Сантуцца ("Сельская честь"), Ирис ("Ирис" П. Масканьи). Однако именно в творчестве этой талантливой певицы появились отрицательные черты

стиля: натурализм, истерический надрыв, рыдание, манерность, речевые выкрики.

Большим успехом пользовалась первая исполнительница партии Сантуццы Джема Беллинчони. В анналы истории вокального исполнительства вписаны имена теноров Роберто Станьо (первого Туриду) и Джузеппе Боргатти -интерпретаторов творчества композиторов-веристов Масканы, Леонкавалло, Чилеа, Джордано.

Особая страница в истории оперного искусства принадлежит творчеству Джакомо Пуччини - композитора, создавшего свой ярко индивидуальный почерк, во многом отличающийся от стиля современников. Его творчество оказало существенное влияние на развитие оперного композиторского и исполнительского искусства XX века.

Оперы Дж. Пуччини привлекали ведущих исполнителей не только Италии, но и других стран. Им импонировала мелодическая щедрость, глубокая музыкально-психологическая характеристика героев, возможность продемонстрировать свое вокальное мастерство, а главное - с помощью художественного интонирования и актерского мастерства создавать убедительные образы героев оперы. Творчество талантливых исполнителей смягчало веристский надрыв и способствовало формированию "верди-веристского" стиля.

Ярким представителем нового "верди-веристского" исполнительского стиля стал Энрико Карузо. Вершиной его искусства была роль Канио ("Паяцы"). Сочетание необычайно мощного голоса, пленительного тембра, истинной эмоциональности, порывистости и нежности делало исполнение Карузо неповторимым. Современники Карузо отмечали его удивительную способность менять тембр в зависимости от характера вокальной партии. Широта репертуара певца поразительна: он пел в пятидесяти семи операх. Несмотря на его утверждение, что все, исполняемое им, он любил в равной мере, наиболее удачными были партии с ярко выраженным эмоциональным накалом.

Э.Карузо обладал редкой трудоспособностью. Ежедневные занятия, длящиеся не менее двух часов, начинались с комплекса упражнений, развивающих кантилену, технику беглости, широту диапазона, филировку, ровность звучания во всех регистрах. Использование различных тембров помогало певцу создавать правдивые высокохудожественные образы различных, часто диаметрально противоположных характеров. Так, известен случай, когда Карузо с большим успехом пел басовую партию в спектакле "Богема" вместо заболевшего артиста. В этом же спектакле он исполнял и партию Рудольфа в привычном теноровом звучании.

Одним из лучших певцов верди-веристского направления был Титта Руффо - обладатель редкого голоса широчайшего диапазона, силы и исключительной красоты тембра. Современники отмечали его способность использовать различные краски, делавшие его голос то мягким и "бархатистым", то резким и металлическим (звонким, холодным). В репертуар знаменитого драматического баритона входило более шестидесяти произведений. Наиболее любимыми были партии в операх Верди и композиторов-веристов. Более тридцати произведений, исполненных Титта Руффо, записаны на пластинки и дают возможность в полной мере оценить искусство замечательного певца.

Середина XX века отмечена именами певцов, обладающих блестящей вокальной техникой и артистическим мастерством. Эти качества позволили им быть интерпретаторами вокальных партий довердиевского периода, а также музыки Верди, Леонкавалло, Масканы, Пуччини и композиторов последующего периода. Среди созвездия певцов выделяется Вениамине Джильи - редкий лирический тенор широкого диапазона (от си большой октавы до ре²), исключительно нежного, чистого, чарующего тембра. После смерти Карузо он открывал новый сезон Метрополитен-опера. В этом прославленном театре прошли двенадцать лет яркой театральной деятельности певца. С постоянным ошеломляющим успехом он исполнял партии Герцога, де Грие, Рудольфа, Каварадосси. Работа в Метрополитен-опера не нарушала интенсивных гастрольных поездок. Волшебный голос певца звучал в Германии, Дании, Бразилии, Англии. В этот период Джильи снимался в многочисленных кинокартинах, где он пел арии из опер и неаполитанские песни.

Поразительно умение Джильи передавать стилистические особенности произведений: исполняя оперы французских композиторов, он уделяет внимание изяществу, грациозности вокальной линии; выступая в произведениях Беллини, Доницетти, покоряет искусством *bel canto*, в партиях Моцарта - хрустальной чистотой, в партиях Верди голос приобретает сочность, густоту. В 30-е годы обнаруживается тяготение Джильи к драматическим партиям - Манрико, Радамес.

В 50-е годы Джильи целиком переходит на концертную деятельность, не теряя свежесть и красоту голоса. В 1956 году, после новой поездки в Англию, Джильи завершает свою блестящую артистическую карьеру.

Тотти даль Монте (настоящее имя Антониетта Менегелли) - сопрано широкого творческого диапазона, исполнительница вокальных партий колоратурного, лирического и лирико-драматического плана. Встреча и занятия с превосходной певицей,

всемирно известной Барбарой Маркезио оказались решающими в выборе профессиональной деятельности. Поверив в необычайную вокальную одаренность Тоти даль Монте, Б. Маркезио безвозмездно обучала ее искусству *bel canto*, свободному дыханию, тонкой фразировке, помогла приобрести безупречность стиля, использовать все краски голоса для исполнения вокальных партий различных композиторов. Благодаря своей талантливости и прекрасной школе, Тоти даль Монте с неизменным успехом исполняла произведения Беллини, Доницетти, Верди, Масканьи, Леонкавалло, знакомя любителей оперной музыки в ведущих театрах Италии, Европе и Америки.

Формированию певицы способствовали творческие контакты с выдающимися музыкантами-певцами, композиторами, дирижерами. С П.Масканьи, который с первого же прослушивания высоко оценил потенциальные возможности певицы, Тоти даль Монте работала над партиями Лолы ("Сельская честь") и Ладолетты ("Ладолетта"), исполнявшимися с неизменным огромным успехом.

Широкие творческие возможности, как вокальные, так и актерские, редкое трудолюбие, высокая требовательность к себе, позволили певице создать незабываемые образы - Амины ("Сомнамбула" Беллини), Норины ("Дон Паскуале" Доницетти), Марии ("Дочь полка" Доницетти), Пажа ("Бал-маскарад" Верди) и Розины - шедевр исполнительского искусства ("Севильский цирюльник" Россини).

Тоти даль Монте дважды приезжала в Россию (1931 и 1956). Здесь она встречалась с певцами, педагогами пения и студентами Московской консерватории. Певица прожила счастливую творческую жизнь, оставив о себе память, как о выдающейся артистке, добром человеке, вся жизнь которой была посвящена служению высокому искусству.

ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА ИТАЛИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В вокальной педагогике XX века каких-либо существенных сдвигов не произошло. Незыблемыми остаются методические принципы Фр. Ламперти. Однако взгляды величайшего тенора конца XIX - начала XX века Э.Карузо на вокальную методику представляют существенный интерес для исполнителей и вокальных педагогов, несмотря на то, что собственно вокальной педагогикой он не занимался.

Наиболее важным фактором голосообразования Карузо считал певческое дыхание, существенно отличающееся от обычного и

разговорного. Особое значение певец придавал деятельности диафрагмы, дающей при правильном вдохе опору воздушному столбу, который поддерживается в легких под давлением, нужным для воспроизведения громких или тихих звуков.

Карузо неоднократно подчеркивал необходимость обращать в звук каждую частицу выдыхаемого воздуха и рекомендовал смешанный тип дыхания, указывая, что ключичный может быть применен только в качестве вспомогательного. Этот тип не дает возможности использовать динамическую нюансировку и ведет к напряжению шейных мышц, а следовательно, к напряженному голосообразованию.

Брюшной тип дыхания также может быть использован как дополнительный, а не основной, ибо при нем, как и при ключичном, диафрагма не получает опоры на выдохе (здесь имеется ввиду отсутствие должного тонусного состояния диафрагмы, без которого она не может быть регулятором подскладочного давления).

Вторым не менее важным фактором голосообразования является атака звука. От качества (четкости, точности) атаки зависит дальнейшее голосообразование. Если выдох предшествует смыканию голосовых складок, звук получается свистящим, неприятным. При вялом смыкании он лишен звонкости и яркости. При пересмыкании (неверное использование твердой атаки) - звук жесткий и сухой. Эластичная, четкая атака, производимая одновременно с выдохом, дает звуку полноту и округлость не только в начале голосообразования, но и в дальнейшем его развитии. В начале занятий следует самым тщательным образом следить за внешними факторами - положением тела и выражением лица и глаз. Карузо говорил: "Певец не должен нарушать спокойного выражения лица, так как всякое сокращение мышц лица действует на мышцы шеи. Искажённое лицо указывает на недостаточное спокойствие, тогда как необходимо, чтобы певец приступал в своим упражнениям совершенно спокойно... Спокойное состояние духа облегчает расслабление голосовых органов".

Одним из существенных моментов в процессе обучения певца является развитие диапазона голоса. Карузо был глубоко убежден, что красота и легкость звукоизвлечения на верхнем участке диапазона целиком зависят от качества более низких тонов. Для расширения диапазона и выравнивания регистров Карузо применял сочетание открытого гласного "а" на нижних тонах с "о", постепенно переходящего в "у" на верхнем участке диапазона. Следя за фиксированным положением гортани, по мнению Э.Карузо, упражнения и вокализы следует петь полным, но не форсированным голосом и всегда с живостью и энергией. Пение с закрытым ртом - мычание -использовалось Карузо, как способ разучивания

незнакомого материала. Если же этот способ применять в виде упражнений для развития резонаторных ощущений, то необходимо следить за тем, чтобы лицевые мышцы, язык, подбородок были бы лишены всякого напряжения. Эти упражнения являются полезными для развития дыхания, гибкости и подвижности голоса. Энрико Карузо является автором книги, посвященной искусству пения "Как надо петь", в которой он останавливается не только на положениях методического характера, но и на вопросах режима певца, гигиены его голоса, вредных привычках (крик, громкий разговор, курение, питье спиртных напитков, различных видах нервозности). В своей работе Э.Карузо подчеркивает, что единого метода и универсальных советов в вокальной педагогике быть не может: сколько певцов, столько и подходов к развитию их голоса.

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Для Италии XX века, как и для всего европейского оперного искусства, характерен поиск новых форм, отказ от привычного, традиционного. Это вызвано стремлением оперных композиторов создавать музыкально-сценические произведения, созвучные эпохе социальных потрясений, невиданного по размаху технического прогресса. Поиск новых форм и средств выражения приводит к созданию необычных произведений с измененным ладовым мышлением. В современной опере действие, как правило, разворачивается необычайно импульсивно. В этом проявляется связь оперного искусства с искусством кино, характеризующимся быстрой сменой кинокадров. Совершенно естественно, что привычная оперная форма - ария - существенно видоизменяется.

Меняется и отношение композиторов к мелодии, ее интервальному строению. Вместо удобно построенной мелодической линии появляются непривычные для голоса скачки на широкие интервалы (наиболее распространенным из них становится, например, септима: ее неустойчивость и диссонансность передают состояние тревожности, напряженности, столь характерные для оперных произведений западно-европейских композиторов).

Нельзя не отметить и еще одну особенность - использование вокально неудобной для голоса тесситуры. Зачастую в вокальных партиях, предназначенных для низкого голоса, широко применяется высокая тесситура. И наоборот - высокие голоса должны приспособливаться к непривычной и малоразработанной в процессе обучения низкой тесситуре. Немаловажным фактором является новая функция оркестра, который, как правило, несет основную эмоциональную нагрузку. Зачастую оркестр не помогает певцу, а

сбивает его, увеличивая сложность интонирования, проблема которого выдвигается на первый план. Резкие и частые смены психологических состояний создают сложный интонационный рисунок, воспроизвести который способен только вокалист, в совершенстве владеющий своим голосом.

Современный итальянский певец встречается не только с произведениями оперных композиторов прошлого, составляющих основу репертуара оперных театров, но и с произведениями таких новаторов, как Луиджи Ноно, Луиджи Даллапиккола, Сергея Прокофьева, Дмитрия Шостаковича, Франсиса Пуленка, Альбана Берга, Пауля Хиндемита и др. Это диктует необходимость в совершенстве владеть вокальной техникой, расширять запас выразительных средств, пополняя его новыми тембрами, динамическими оттенками, умением распоряжаться регистровыми режимами. Говоря о певцах второй половины XX века, в частности миланского театра Ла Скала, необходимо отметить, что понятие представитель итальянской школы пения в последнее время значительно расширилось. На современном этапе его следует заменить другим определением - представитель эталонного пения, под которым понимается совокупность вокально-технического и актерского совершенства. Такими эталонными певцами являются: испанка Монсеррат Кабалье; гречанка Мария Каллас; австралийка по происхождению Джоан Сазерленд; болгарин Николай Гяуров; американка Биверли Силе; итальянцы - меццо-сопрано Джульетта Симионато, получившая мировую известность после второй мировой войны; баритон Тито Гобби; героический тенор Марио дель Монако - преемник Карузо; лирико-драматическое сопрано Рената Тебальди. Молодое поколение представлено "королем теноровых высот" Лючано Паваротти, лирическим сопрано Миреллой Френи, Ренатой Скотто, испанцем Хозе Каррерас, молодыми итальянскими певицами - Чечилией Гасдия - сопрано и Чечилией Бартолли - колоратурное меццо-сопрано.

ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА ИТАЛИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Вокальное образование в Италии XX века осуществляется: в консерваториях - средних специальных учебных заведениях; национальной академии Санта Чечилия - высшем учебном заведении; в) частных школах, готовящих певцов-премьеров и примадонн.

В настоящее время в Италии насчитывается четырнадцать консерваторий. На вокальном отделении изучается в основном оперная литература. Консерватории готовят певцов для оперных театров и преподавателей пения. Прием абитуриентов проходит

дифференцированно с учетом исполнительской и педагогической направленности. На педагогическом отделении требуется, помимо достаточных вокальных и музыкальных данных, свободное владение фортепиано, знание анатомии и физиологии голосового аппарата, эрудиция в области теории и истории музыки. При приеме на исполнительское отделение особое внимание уделяется наличию хорошего голоса и актерской одаренности, для определения которой абитуриент читает отрывки из драматических произведений. Первый курс консерватории считается конкурсным. Окончательное зачисление происходит только после сдачи всех экзаменов, завершающих первый год обучения.

Во время обучения студенты с исполнительской и педагогической направленностью проходят в основном одни и те же дисциплины. Серьезное внимание обращено на занятия по общему фортепиано. Выпускная программа включает такие обязательные произведения, как сонаты Бетховена, прелюдии и фуги Баха. Много времени уделяется чтению с листа, которое входит в программу на протяжении всех пяти лет.

В классе сольного пения занимается, как правило, восемь-десять человек, которые обязаны присутствовать на занятиях своего профессора в течение всего рабочего дня. Такой режим занятий воспитывает слуховое представление об эталоне звучания и является, с точки зрения вокальных педагогов Италии, важнейшим условием вокального образования. Педагогу отводится двенадцать часов в неделю, которые он распределяет по своему усмотрению, учитывая индивидуальные особенности учеников, увеличивая время занятия с одними и сокращая его с другими. В репертуар кроме оперных произведений включается большое количество вокализов, пение которых является обязательным с первого курса до выпускного экзамена. В программу экзаменационных требований на первом курсе входит исполнение одного вокализа из восьми, представленных комиссии, и старинной арии композиторов XVII-XVIII века. На втором курсе экзамен не предусмотрен, что дает возможность профессору заниматься по индивидуальному плану. На третьем курсе студент исполняет гаммы, несколько технически сложных вокализов, арию с речитативом, романс или камерное произведение итальянских композиторов XVII века (Д.Каччини, Д.Монтеверди, М.Чести). На четвертом курсе количество вокализов увеличивается, один из которых должен быть в современном стиле. В экзаменационную программу входят также старинная ария, отрывок из духовного сочинения композитора XVIII века, ария композитора XIX века, романс. Кроме того, обязательным является проверка чтения с листа.

На пятом, выпускном, курсе программа экзамена включает два вокализа старинного и современного авторов, две арии (одна из которых композитора XX века), исполнение (после самостоятельной трехчасовой подготовки) незнакомого вокального произведения, предложенного комиссией. Выпускник также экзаменуется в чтении с листа произведения средней трудности. Заканчивается выпускной экзамен проверкой знаний в области физиологии и анатомии голосового аппарата.

В учебном плане не предусмотрены отдельные занятия с концертмейстером, однако студент обязан являться к профессору с выученной программой. Такая система дает положительные результаты: студенты приучаются к самостоятельности и инициативности. В классах ведущих профессоров используются разнообразные вокальные упражнения, развивающие диапазон, силу, динамические и тембровые возможности голоса. В отмеченном многообразии есть некоторые общие установки, помогающие приблизиться к эталонному звучанию - округлому и звонкому на опоре с выраженным вибрато. Добиться такого результата помогает устойчивое положение гортани (по выражению некоторых педагогов - "гортань, поставленная на якорь"), "ощущение зевка или поднятого нёба", направление звука "в маску", раскрытие регистровых возможностей голоса, тренировка певческого дыхания, обеспечивающего пение *legato* и динамическое разнообразие голоса.

Музыкальная академия Санта Чечилия - высшее учебное заведение. На вокальное отделение академии принимается не более восьми человек, окончивших консерваторию и получивших рекомендацию от дирекции. Поступающие в музыкальную академию должны иметь отличную вокально-техническую подготовку. Цель двухгодичного обучения - овладение стилем исполнения камерных музыкальных произведений. Во время обучения студенты пользуются правом посещения концертов во всех залах города. Выпускной экзамен представляет собой сольный концерт в двух отделениях, программа которого составляется из романсовой литературы разных стилей.

Дать исчерпывающую характеристику методов преподавателей современных педагогов-вокалистов необычайно трудно. Однако достаточно ярко прослеживаются некоторые общие положения.

Одна из особенностей итальянской вокальной школы - вокализация на гласный "а" (в XVII-XVIII веке - открытый, в XIX - закрытый). В настоящее время эта традиция пересматривается, и многие педагоги предпочитают вокальные упражнения на округлый гласный "и" или "у". Такое изменение связано с необходимостью добиться более крепкого звучания за счет активной работы голосовых

складок. Указанные гласные большого импеданса создают высокое подскладочное давление, которое и активизирует работу голосовых складок.

Вторым существенным отличием современной итальянской педагогики является особенность формирования верхнего участка голоса. Осторожное бережное отношение к верхнему регистру заменяется смелым подходом. Упражнения даются с охватом всего певческого диапазона, включая крайние звуки головного регистра. Наиболее распространенным является требование пониженного положения гортани. Упражнения для сопрано в классе Ирис Корадетти - педагога Венецианской консерватории, как правило, поют на гласный "а"; для тенора - на округлый "и". Эмиссия звука начинается с того момента, когда ученица, набрав умеренное количество воздуха, ощутит прохождение его через голосовую щель. Особенное внимание уделяется однородности звучания на всем диапазоне. Упражнения начинаются на среднем участке голоса и постепенно по полутонам доходят до си второй октавы.

Неизменность низкого положения гортани, поднятого мягкого нёба, широкого горла - обязательное условие исполнения всех упражнений. Для выработки колоратурной техники педагог требует меньшей активности в подъеме нёба, то есть менее округлого звука, чем при пении *legato*. Для всех голосов Иоланда Маньони - профессор Римской консерватории Санта Чечилия использует упражнения на гласный "и", в отдельных случаях - "о" или "у", но только не "а". Основные положения И.Маньони сводятся к следующему: раскрепощенная гортань (широкое горло), свободное, легкое дыхание с хорошо натренированной диафрагмой, выполняющей роль "поддержки" голоса, мягкая атака, наличие "вibrato". Упражнения охватывают весь диапазон голоса. Профессор не стремится сгладить регистровые "переходы", а напротив, смело выявляет особенности звучания всех регистров. Понимая важность работы диафрагмы, Маньони дает упражнения на чередование *forte* и *piano*. Широко применяется *portamento*, особенно при пении больших интервалов. При этом профессор требует активных толчков диафрагмы.

Для выработки беглости необходимо полное раскрепощение гортани, а потому Маньони рекомендует пение гамм на слог "ха". Такая придыхательная атака снимает излишнее напряжение голосовых складок, отчего дыхание делается гибким и эластичным.

Для освоения верхнего участка диапазона голоса Маньони использует арпеджио, гаммообразные пассажи, диатонические и хроматические гаммы. Интересным и рискованным является метод освоения верхних звуков. Игнорируя не очень качественное звучание

верхних нот, профессор смело переходит к еще более высокому, доходя до крайних пределов.

Особое внимание уделяется выработке вибрато. С точки зрения Маньони, вибрато должно вырабатываться с первых же шагов обучения пению у всех учеников, независимо от характера голоса.

Существенное место занимают упражнения на legato. Профессор требует, чтобы они исполнялись полным (но не напряженным!), округлым звуком. При работе над произведениями профессор добивается скрупулезного выполнения авторских указаний, зафиксированных в тексте, соблюдения традиций и неприятия "новшеств". Эта установка характерна и для других педагогов итальянских консерваторий.

ЦЕНТР УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ПРИ ТЕАТРЕ ЛА СКАЛА

Основной задачей Центра усовершенствования оперных артистов, организованного при театре Ла Скала, является работа над оперными партиями. Обучение там предполагает повышение квалификации не только итальянских оперных певцов, но и вокалистов из разных стран мира. Для поступления певцу необходима рекомендация руководителей оперных театров и характеристика, подтверждающая его вокально-техническую подготовленность. Перед зачислением все абитуриенты проходят прослушивание, в программу которого входит исполнение сложных арий различных стилей.

С 1961 года в Центре усовершенствования стажировались русские певцы, по просьбе советских руководителей были введены занятия по вокальной технологии. Уроки сольного пения проходят ежедневно кроме субботы.

Контроль за работой осуществляется трижды в году в виде прослушивания - зачета, на котором присутствует директор, дирижер и педагог Центра. Эудженио Барра - будучи ведущим профессором Центра усовершенствования при театре Ла Скала - воспитывал у своих учеников эталонное звучание голоса. Лучшими гласными Барра считал "у" для низких голосов и "и" для высоких, особенно для теноров. В качестве упражнения, помогающего "направить звук в резонатор", он предлагал "мычание". Этот прием широко использовался маэстро не только при пении гамм, арпеджио, интервалов, но и в начале работы над произведением. Такая настройка позволяла добиться яркого, полетного, прорезающего большие пространства звука. Профессор утверждал: "Кто умеет пользоваться головным резонатором, тот поет всю жизнь". Под головным резонатором предполагалось звучание близкое, звонкое,

отражающееся в вибрационных ощущениях в области маски, твердого нёба, верхних зубов.

Большое значение маэстро придавал процессу дыхания и его организации. Он следил за тем, чтобы его ученики ощущали вдох в области нижних ребер, поясницы, верхней части живота, вдох краткий и активный. Во время выдоха требовал сохранять положение и ощущение вдоха "петь в себя", "на себя", как бы мысленно вдыхая. Такой психологический настрой ведет к активизации мышц-вдыхателей во время выдоха и таким образом к ощущению опоры.

Работая над развитием гибкого; эластичного дыхания, Барра предупреждал, что оно не должно быть форсированным - "дыхание не должно ударять по связкам". В связи с этим предлагались упражнения без пения: сесть на стул, согнуться и медленно вдохнув как бы в спину, чтобы почувствовать работу спинных мышц; медленно протянуть звук "в-в-в-в" на губах, не выталкивая, выдыхая плавно и постепенно. Важным элементом в работе с учениками Барра использовал светлый и темный тембры, которые он определял как "горизонтальное" и "вертикальное" построение звука. Улыбка ("горизонтальное построение звука") делает звук ярким, блестящим, помогает использовать головной резонатор. При этом обязательным условием образования светлого тембра Барра считал сокращение квадратных мышц (щеки приподняты), которые должны уставать. Их активная работа - залог яркого, звонкого звучания голоса. Для низких голосов можно использовать "вертикальное" звучание, когда рот приобретает овальную форму. Однако необходимо при этом заботиться о "попадании воздуха в головной резонатор": тогда голос будет ярким и звонким.

В работе над произведением можно использовать отдельные, плохо удающиеся тексты в виде упражнений, которые пропеваются в различных тональностях.

ПОДГОТОВКА ПЕВЦОВ-ПРЕМЬЕРОВ И ПРИМАДОНН

В Италии широко распространена подготовка певцов-премьеров и примадонн в частных школах. Здесь система обучения иная. Педагог заключает с учениками контракт, по которому обязуется подготовить определенные партии и обеспечить дебют. Ученик оплачивает уроки или занимается в счет будущего гонорара, определенный процент с которого обязуется выплачивать маэстро в течение того или иного срока.

Как правило, в частных школах занимаются два - четыре человека. Педагогом частной школы обычно бывает профессор консерватории

или академии. Маэстро строго следит за режимом своих учеников и регулярной тренировкой. Занятия проходят ежедневно по два-три раза в день. Такая тщательная и систематическая работа опытного педагога-вокалиста дает, как правило, положительные результаты: маэстро успевает в установленный срок (полтора-два года) подготовить молодого певца к дебюту. Педагогические методы различны, но все они подчинены главному - формированию эталонного звучания: округлого, звонкого, близкого "оперного" на эластичное дыхание, которое, по выражению маэстро Барра, "должно гудеть, как гудит пламя в камине при хорошей тяге".

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итальянская национальная вокальная школа прошла долгий и сложный путь развития от музыкально-сценических пасторалей Я.Пери, Д.Каччини до атональных произведений Л.Ноно и Л.Даллапиккола. Соответственно эволюционировали исполнительские стили, изменились эстетические критерии, методы голосообразования, педагогические принципы. Первые произведения флорентийцев XVII века, названные ими "dramma per musica", укладывались в октавный диапазон, требовали от певца четкого слова, музыкальной речи умеренной силы. С конца XVII века победило мелодическое начало и определяющим становится кантиленное пение. XVIII век - торжество виртуозности, искусства импровизации, блеска колоратуры. Это - век певцов-кастратов и колоратурных певиц.

Оперы Россини потребовали от певцов новых качеств: широкого диапазона, более изысканной динамики, тембрового разнообразия. Музыкальная драма Верди открыла следующую страницу в истории вокального искусства. На первый план выдвигается певец-актер, способный создавать глубоко правдивый, жизненный образ. Творчество композиторов XIX века (Россини, Беллини, Доницетти, Верди и композиторов-веристов - Масканьи, Леонкавалло, Пуччини) способствовало невиданному расцвету итальянского исполнительского искусства.

XX век расширяет понятие "итальянская школа пения", которое целесообразно определить как "эталонное оперное пение". Вокальная педагогика эволюционирует вслед за исполнительством: от скромных рекомендаций "легкого, свободного дыхания", при котором не должна "утомляться грудь", до развернутых рекомендаций, основанных на результатах аппаратных исследований; от "грациозной улыбки" на светлых гласных в среднем участке диапазона к сложнейшим упражнениям в две - две с половиной октавы на округлых гласных "и" и "у"; от фальцетного звучания на верхнем участке голоса - к мощному "прикрытому" формированию кульминационных звуков.

Дома сирот, в которых обучались дети, сменились широкой сетью профессиональных учебных заведений - консерваториями, Центром усовершенствования при театре Ла Скала, Национальной академией. Учебные планы и программы профессиональных учебных заведений Италии предусматривают воспитание певца-актера, в совершенстве владеющего вокальной техникой в широком смысле, исполнительскими стилями, дающими возможность интерпретировать произведения различных эпох и стилей.

ФРАНЦУЗСКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА

ФРАНЦУЗСКОЕ ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО XVII-XVIII ВВ.

Французское вокальное искусство как явление национальное сложилось во второй половине XVII века. Основоположителем национальной оперной и вокальной школы является Жан Баттиста Люлли. Оперный театр Люлли, возникший под большим воздействием трагедии Корнеля и Расина, потребовал от певца аффектированной декламации. Этот исполнительский стиль становится определяющим во французской школе пения.

В XVIII веке французское исполнительство переживает кризис. Аффектированная декламация, уместная в творчестве Люлли, становится абсурдной при исполнении опер Жана Филиппа Рамо и итальянских композиторов. С творчеством Кристофа Глюка связана реформа оперного искусства, подготовленная вековым развитием мысли и деятельностью энциклопедистов: Дидро, Руссо, Вольтера, Д'Аламбера и Гримма. Девиз Глюка - "правда, простота, естественность" - становится основой исполнительского стиля французских оперных певцов.

Несмотря на историческую прогрессивность оперной реформы Глюка, вокальное искусство Франции конца XVIII века не может соперничать с итальянским. Это легко объяснить декламационным характером французских опер, не способствующих развитию таких качеств, как кантилена, красота тембра, техники беглости.

ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА ФРАНЦИИ XVII-XVIII ВЕКОВ

Жана Баттиста Люлли по праву можно назвать основоположителем национальной французской школы пения. К сожалению, нет никаких источников, которые рассказывали бы о приемах, используемых

Люлли в работе с учениками. Нет и упражнений, по которым можно было судить об уровне вокальной технологии.

Первым печатным трудом во Франции, посвященным методологии вокального искусства, является книга певца и педагога М.Басилли "Комментарии к искусству пения" (1668). По мнению автора, главная забота учителя - научить ясной и четкой дикции. Однако обучение пению бессмысленно, если певец не обладает тонким слухом. Басилли - сторонник эмпирического метода обучения, хотя и дает ряд советов, которых следует придерживаться в период обучения пению: слушать хороших певцов; заниматься ежедневно по утрам; все упражнения петь медленно и громко; непременно заниматься фальцетом, помогающим раздвинуть границы диапазона.

Другим теоретическим исследованием, отражающим взгляды французских педагогов XVIII века, стала книга "Искусство пения" Жана Баттиста Берара. Человеческий голос рассматривается здесь как инструмент: гортанные губы способны вибрировать как струны; воздух играет роль смычка; мышцы груди и легкие подобны руке скрипача,двигающей смычок. Гортань подвижна и, если ей свойственно повышаться по мере восхождения по звуковой шкале, необходимо (как ошибочно утверждал автор) использовать это природное свойство.

Берар указывал на существенную роль дыхания в процессе пения и его связь с качеством производимого звука. Он писал: "Чтобы хорошо набирать дыхание, надо поднимать и расширять грудь таким образом, чтобы живот вздувался: этим путем внутренности будут наполнены воздухом с большей или меньшей силой, в большем или меньшем объеме, смотря по характеру пения". Методические указания Берара свидетельствуют о стремлении к научному обоснованию процесса голосообразования, хотя некоторые утверждения носят наивный и ошибочный характер (например, что гортань должна повышаться по мере восхождения по звуковой шкале).

Соображения, касающиеся дыхания, вполне согласуются с исследованиями певческого дыхания последних лет. Действительно, для создания звуков большой интенсивности необходимо участие мощной группы мышц, грудной клетки, а для широкого использования динамической нюансировки - мускулатуры брюшного пресса и диафрагмы. Именно эти мышцы позволяют регулировать величину подскладочного давления.

Рекомендация смешанного типа дыхания (грудь поднимается и расширяется, а живот вздувается) вполне правомерна и оправдана для исполнения произведений французских композиторов XVII-XVIII века, требующих широты динамического диапазона.

Мечтая о создании певческого автомата, в котором струны, регулируемые пружинами, имитировали бы гортань, а меха, дозирующие подачу воздуха, - легкие, Берар тем не менее указывал, что певцом-художником может быть только тот, кто способен передать все оттенки человеческих чувств. Певец, умеющий издавать звуки сильные, величественные и заглушенные, или "легкие, нежные и манерные, и таким образом выражать все оттенки страсти... имеет право претендовать на сравнение с художником, который отлично владеет колоритом и экспрессией".

Пьер Жан Гара - известный концертный певец (тенор-баритон) и выдающийся педагог-эмпирик конца XVIII -начала XIX века, профессор Парижской консерватории живым эмоциональным показом добивался у учеников естественного голосообразования, точности атаки, ровности звучания гласных на всем диапазоне, искусства владения дыханием. Ему удалось подготовить к сценической деятельности тенора Луи Нурри, ставшего популярным оперным певцом, Луи Антуана Поншара - первого тенора, удостоенного ордена Почетного легиона.

Интересной личностью в области музыкальной культуры Франции конца XVIII века был Александр Хорон. Воспитанный на идеях просветителей, он горячо пропагандировал лучшие образцы вокальной и инструментальной музыки. Хорон - автор ряда работ по истории музыки, пособия по хоровому пению, различных словарей; на средства, выделенные правительством, открыл музыкальную школу, где разработал оригинальную методику обучения, организовал пансион для беспризорных детей. Не получив специального вокального образования, он тем не менее успешно занимался преподаванием пения, воспитал Жильбера Луи Дюпре - выдающегося оперного певца, будущего реформатора вокального искусства.

ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ФРАНЦИИ XIX ВЕКА

С 1826 года во Франции наблюдается расцвет оперного и исполнительского искусства, что связано с формированием жанра большой французской оперы (Обер, Мейербер, Россини). Развернутые арии кантиленного характера с включением технических пассажей, контрастная драматургия опер потребовали от певцов сочетания вокальной техники в широком смысле этого слова и сценической выразительности. К середине XIX века вокальное искусство Франции достигает своего апогея: появляется блестящая плеяда певцов романтического склада (Адольф Нурри, Мария Малибран, Мария Корнелия Фалькон, Полина Виардо, Дорус Грасс, Даморо Лора Синтия).

ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА ФРАНЦИИ XIX ВЕКА

Вокальную педагогику XIX века представляют труды выдающегося певца-реформатора Жильбера Луи Дюпре и Мануэля Гарсиа-младшего. В 1846 году в Париже издается работа Дюпре "Искусство пения", переведенная на русский язык и отредактированная в 1955 году профессором Н.Г.Райским. Основная мысль этой работы - утверждение необходимости формирования смешанного регистра и прикрытия верхней части диапазона мужского голоса. Для осуществления поставленной задачи Дюпре дает следующие рекомендации:

- петь упражнения на закрытый гласный "а";
- исполнять их непременно полным голосом, но без форсировки;
- начальные упражнения должны состоять из длительных нот (диатоническая гамма целыми нотами);
- с первых же шагов следует обучать ученика умению вдыхать, задерживать и искусно расходовать набранное количество воздуха;
- не форсировать нижние ноты при пении широких интервалов;
- смягчать ноты, предшествующие "переходу" и "округлять" последующие;
- обучаться мысленному пению: слышать звук, который предстоит спеть;
- расширять насколько возможно границы грудного звучания.

Значение труда "Искусство пения" Дюпре заключается в том, что здесь впервые была теоретически обоснована необходимость прикрытия (округление, затемнение) верхнего участка мужского голоса. Именно поэтому имя Дюпре вошло в историю исполнительства как реформатора вокального искусства. Крупнейшим педагогом XIX века по праву считается Мануэль Гарсиа-младший. Сочетая исполнительский опыт (он пел басовые партии в гастрольных поездках отца) с педагогическим даром, пытливостью и эрудицией ученого, он создал методику, на принципах которой воспитывались певцы целого столетия. Рациональная система, созданная М.Гарсиа, применялась не только во Франции, но и в других странах. Ею успешно пользовались немецкий педагог Ю.Штокгаузен, представители русского вокального искусства - А.Додонов, Г.Ниссен-Саломан, Камилло Эверарди.

В 1855 году М.Гарсиа изобрел ларингоскоп, за что получил от Кенигсбергского университета степень доктора медицины. Такие известные певцы России, как Д.Смирнов, Н.Ханаев, С.Лемешев,

И.Тартаков, Ф.Стравинский, М.Бочаров и др., в значительной мере обязаны основным методическим принципам М.Гарсиа, изложенными в труде "Полный трактат об искусстве пения".

"ШКОЛА ПЕНИЯ" М.ГАРСИА

"Школа пения" М.Гарсиа была издана в 1847 году. В ее основу была положена брошюра "Заметки о человеческом голосе" (1840). В 1856 году "Школа" переиздается с некоторыми изменениями и дополнениями.

Основному пересмотру подвергается вопрос певческого дыхания. Практические занятия, наблюдения и размышления привели М.Гарсиа к убеждению, что расширение звуковой палитры певца и гибкое использование динамической нюансировки возможно лишь при хорошо натренированной работе диафрагмы. Поэтому рекомендованный им в 1847 году грудной тип дыхания отвергается и заменяется смешанным -грудодиафрагматическим. "Школа пения" состоит из двух частей. В первой рассматриваются вопросы физиологии голоса и методика преподавания пения, во второй - проблемы исполнительства. Исходя из того, что человеческий голос является результатом координированной работы всего голосового аппарата, М.Гарсиа призывает педагогов к серьезному изучению анатомии и физиологии. Чтобы понять работу голосообразующей системы в целом, следует временно рассмотреть ее по частям и связать деятельность каждого органа с качеством голоса.

Дыхание - важный фактор голосообразования. Гарсиа рекомендует упражнения, тренирующие дыхательную мускулатуру. Вдох начинается с опускания диафрагмы (расширяются бока, выдвигается вперед брюшная стенка), затем следует расширение и подъем грудной клетки. Выдох должен быть плавным и постепенным. "Толчки, удары грудью, быстрое опускание ребер, резкое ослабление диафрагмы - помешают плавному постепенному выдоху, и воздух мгновенно вытесняется из легких".

Чтобы приучить дыхательную систему к гибкой и эластичной работе во время пения, М.Гарсиа рекомендует своеобразную дыхательную гимнастику из четырех упражнений. Во время занятий необходимо делать перерывы, так как эти упражнения оказывают на органы дыхания большое физиологическое воздействие и их неумеренное использование может нанести вред:

- медленный и глубокий вдох до полного наполнения;
- постепенный, медленный выдох через почти закрытый рот;
- быстрый и глубокий вдох и максимальная задержка дыхания;

- энергичный выдох, после которого следует продолжительная пауза до следующего вдоха.

Сила голоса и громкостные изменения зависят от координированной работы дыхания и гортани, однако доминирующее значение имеет работа дыхательного аппарата, создающая и регулирующая подскладочное давление. От искусства дыхания зависит и интонация певца: резкое изменение подскладочного давления приводит к нарушению стабильности частоты колебания голосовых складок, а, следовательно, к нарушению чистоты интонации.

Гортань - основной голосообразующий орган. От его работы зависит образование регистров - ряда последовательных и однородных звуков, производимых действием одного и того же механизма. С работой гортани связан диапазон голоса, который разделен на регистры - грудной, фальцетный и головной. Необычная терминология М.Гарсиа, когда средний участок диапазона голоса определяется им как фальцетный, объясняется самим словом фальцет, то есть ложный (*falso*), искусственный, созданный из смешения грудного и головного регистров.

Форма рта, степень напряжения стенок глотки, положение мягкого нёба, расстояние между челюстями, положение языка видоизменяют тембр. Все разновидности последнего, а их может быть великое множество, сводятся к двум основным - светлому и темному.

Светлый тембр делает голос ярким, блестящим. Однако от излишней дозировки светлого тембра голос может стать крикливым, "белым". Темный тембр придает голосу округлость и полноту. Злоупотребление темным тембром приводит к глухому и сиплому звучанию.

Использование светлого и темного тембров имеет большое значение в технологии: так, звуки, находящиеся между *mi1* и *si1* у женского голоса часто звучат беспомощно и слабо по отношению к компактному звучанию нот грудного регистра или яркому верхнему участку диапазона. Использование темного тембра на этом участке поможет усилить звучность, выравнить регистры.

Касаясь вопроса воспитания начинающего певца, М.Гарсиа придает исключительное значение началу звукообразования. Рекомендую твердую атаку звука (*coup de glott*), Гарсиа советует подготовить артикуляцию голосовой щели, закрыв ее. (Это мгновенно собирает и уплотняет воздух у выхода.) Затем открыть голосовую щель отрывистым коротким движением, похожим на движение губ, произносящих букву "п". От степени напряжения, с которым будет

произноситься "п", зависит режим работы голосовых складок. Ухо педагога должно уловить нужную степень смыкания. Чрезвычайно важной является начальная установка: "Держите корпус прямо, спокойно, отвесно, на обеих ногах, ни на что не опираясь. Откройте рот не в форме овального "о", но отделяя нижнюю челюсть от верхней, немного отодвинув назад углы рта. Это движение слегка прижимает губы к зубам, открывает рот в правильном размере и даст ему приятную форму. Держите язык расслабленным и неподвижным (не поднимая его ни у корня, ни у конца); раздвиньте наконец основание "пилястров" (нёбных дужек) и сделайте мягкой глотку. В этом положении вздохните медленно и долго. Когда вы таким образом приготовитесь и когда легкие будут полны воздуха, не напрягая ни глотки, ни какой-нибудь другой части тела, но со спокойствием и легкостью, атакуйте звук очень маленьким, быстрым, коротким ударом голосовой щели на очень ясную "а". Это "а" нужно взять точно в самой глубине глотки; при этих условиях звук должен получиться ярким и округленным".

В отличие от многих школ М.Гарсиа рекомендует начинать занятия не с нот среднего участка диапазона, раздвигая затем постепенно границы, а со звуков грудного регистра, непременно в светлом тембре. Гарсиа писал: "Соблазнительно думать, что лучше ограничить мощность самого сильного грудного звука до размеров более слабого медиума, но это заблуждение; опыт показал, что употребление такого приема в результате приводит голос к оскудению".

Звук грудного регистра, спетый в светлом тембре, следует перенести приемом *portamento* на средний отрезок диапазона голоса, используя темный тембр. Это поможет достижению однородности звучания голоса на всем диапазоне. В работе с мужскими голосами Гарсиа предупреждает о вреде "затемнения" при переходе к верхнему участку диапазона, рекомендуя "округлять" звуки, дабы не пострадали необходимые певцу крайние ноты. М.Гарсиа дает более двухсот упражнений, расположенных по степени трудности и советует придерживаться следующих правил:

- начинать упражнения каждое утро с эмиссии голоса;
- в первые дни заниматься не более пяти минут, возобновляя занятия в течение дня четыре-пять раз, постепенно увеличивая время до получасовых занятий;
- к концу шести месяцев получасовые занятия довести до четырех в день, то есть в общей сложности в день заниматься не менее двух часов с обязательными промежутками отдыха;
- упражняться следует в тональностях, соответствующих голосу; злоупотребление верхним участком диапазона голоса

категорически запрещается, ибо это разрушает голос гораздо быстрее, чем старость;

- упражнения следует петь полным свободным голосом равной силы, следя за однородностью тембра.

Постепенно необходимо изменять силу голоса, сохраняя способность филировать. Со временем нужно обучить учащегося и умению изменять тембр (светлый и темный), исполнять упражнения в различных темпах, в различном эмоциональном состоянии.

Вторая часть "Школы пения" М.Гарсиа посвящена вопросам исполнительства. Понимая влияние четкого произношения на выразительность пения, маэстро большое внимание уделяет свойствам гласных, на которых проявляется тембр, и согласных, дающих весомость слову. Интересны такие практические советы: "При переходе от одного слога к другому, с одной ноты на следующую, нужно тянуть голос без толчков и ослабления, как будто все построение составляет только один ровный и продолжительный звук. Нужно отдавать на гласную самую большую часть ритмической стоимости ноты, которая на нее приходится, и только конец ее длительности употреблять на подготовку произношения следующей согласной... согласная произносится только на конце слога и звука".

Вокальная технология - это предварительный и обязательный этап в работе над музыкальной фразой, над интерпретацией того или иного музыкального произведения. М.Гарсиа напоминает, что выражение (экспрессия) - великий закон искусства. Произведение, не выражающее никакой идеи, ничего не стоит. Если представить исполнение, сведенное к одной технике, то какой бы совершенной она ни была, - пение не затронет слушателя. Вместе с тем и совершенная техника невозможна, если она не поддержана чувством.

Гарсиа дает советы, касающиеся работы над музыкальным произведением. Прежде всего артист должен внимательно прочесть текст, вдумавшись в основной его смысл и разобравшись в текстовых деталях. Затем прочитать весь текст так, как это сделал бы драматический артист. "Верный тон, воспринятый голосом, когда говорят без всякой деланности, есть та основа, на которой правильно строится выразительность в пении". Артист должен помнить, что несовпадение между внешним действием и тоном голоса, жестом и интонацией лишает пение выразительности.

Высокая степень вокально-технической подготовленности позволяет певцу изменять свой голос в зависимости от характера исполняемого произведения. Раз и навсегда выбранный тембр и постоянная манера голосообразования противоречат законам искусства. Опытный певец обязан уметь менять характер звучания,

тембр, нюансы и даже такие, казалось бы чисто вокально-технические факторы, как дыхание, атака, особенности произношения. Голосовой аппарат должен подчиняться любым намерениям певца: в одном случае необходимо глубокое и бесшумное дыхание, в другом - дыхание, вырывающееся с шумом; в одном твердая атака, в другом - придыхательная. И все эти факторы, относящиеся к вокальной технологии, становятся в конечном счете важнейшими выразительными средствами.

Гарсиа обращает внимание на то, что у обученных певиц звуки грудного регистра заканчивается на ми-бемоль¹, после чего следует так называемый медиум, или смешанный регистр. Однако грудной регистр по своим природным свойствам простирается до до², ре² и его натуральное звучание следует использовать как мощное выразительное средство для передачи чувства гнева, отчаяния, презрения. Начинаящую певицу необходимо обучить петь на указанном участке диапазона как грудным, так и смешанным звучанием.

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

Начиная работу над вокальной партией, певец должен составить представление о доминирующем чувстве и, исходя из этого, выбирать выразительные средства. Необходимо помнить, что принцип контраста - один из могущественных ресурсов выразительности, дающих возможность передавать изменения чувств.

Характер исполнения зависит и от таких факторов, как величина и акустические свойства помещения и степень подготовленности слушателей. Ясно, что для большого помещения предпочтительнее крупные мазки, резкие контрасты, подчеркнутое произношение.

Заканчивая вторую часть книги, посвященную исполнительству, Гарсиа писал: "Чистый и гибкий голос, подчиняющийся всем оттенкам тембра при всевозможных требованиях вокализации, твердое и правильное произношение, выразительное лицо, - все эти качества в соединении с душой, живо воспринимающей различные страсти, и с музыкальным чувством, схватывающим всякий стиль, - таковы общие требования, которым должен удовлетворять каждый певец, стремящийся стать первоклассным артистом". Вместе с тем Гарсиа отмечает недостатки, полностью исключающие возможность обучения пению: плохой слух, ограниченная интеллигентность, тремолирующий или хриплый на всем диапазоне голос (если это

носит случайный характер, то на первых уже уроках недостатки исчезают, в противном случае - обучение бесполезно); слабое здоровье; патология голосового аппарата (все органы голосообразования должны быть одинаково мощными!); отсутствие эмоциональности.

Ярким представителем вокальной педагогики второй половины XIX века был Жан Баттист Фор - ведущий оперный исполнитель баритоновых партий. Артист большой популярности, редкого артистического дарования, он в 1852 году окончил Парижскую консерваторию, а с 1857 года сочетал исполнительскую деятельность с педагогической.

В 1886 году был издан его труд "Голос и пение", в котором изложены мысли о вокальном искусстве и даны практические методические указания. Прежде всего автор указывает на целесообразность обучения с детства, для чего рекомендуем открыть при консерватории специальные классы по обучению детей. Вторым важным моментом, по его мнению, является тщательно продуманный дидактический материал, который способствует правильному развитию голоса певца.

Основой педагогического действия Ж.Б.Фора считал бережное отношение к индивидуальным качествам голоса учащегося. Он утверждал, что при обучении пению прежде всего необходимо дифференцировать индивидуальные особенности голоса, связанные с анатомо-физиологическими особенностями, и недостатки, приобретенные вследствие тех или иных погрешностей в занятиях. Фор рекомендовал систему открытых уроков в консерватории, которые позволили бы познакомиться с творческим почерком каждого профессора и дали бы возможность ученикам отобрать для себя наиболее рациональные приемы. Присутствие студентов на таких уроках должно проходить под контролем ведущего профессора.

Основные методические положения Ж.Б.Фора сводятся к следующему:

- глубокое дыхание, которое он называет абдоминальным;
- низкое положение гортани, для чего автор рекомендует опускать голову, подвигая подбородок к шее по мере повышения звуков;
- твердая атака звука, которая всегда должна быть мгновенной.

Как видно из краткого изложения методики преподавания пения Ж.Б.Фора, вокальная педагогика второй половины XIX века не подвергалась на протяжении многих лет серьезной коррекции.

ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ФРАНЦИИ XX ВЕКА

Начало XX века отмечено новым направлением - импрессионизмом, внесшим соответствующие изменения в исполнительский стиль: романтическая приподнятость, открытая эмоциональность уступили место рафинированному звучанию, утонченным тембрам. Яркой представительницей нового стиля была Мэри Гарден - первая исполнительница партии Мелизанды в опере К.Дебюсси "Пеллеас и Мелизанда".

Творчество группы "Шестерка" способствовало дальнейшему развитию вокального искусства во Франции. Появление нового жанра "монооперы" связано с именем Ф.Пуленка и первой исполнительницы вокальной партии монооперы "Человеческий голос" - Дениз Дюваль. Вокальная педагогика Франции, послушно следуя за исполнительством, претерпела существенную эволюцию с XVII по XX век. Ее важнейшая особенность - стремление к научному обоснованию процесса голосообразования. Первый труд по вокальной методологии принадлежит М.Басилли; Ж.Б.Берар - пионер в области научного подхода к проблеме воспитания голоса.

ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА ФРАНЦИИ XX ВЕКА

Задачи, поставленные композиторами XX века перед исполнителями, вызвали необходимость коррекции в сложившейся вокальной школе. Методические принципы крупнейших представителей педагогической мысли Франции XIX века Мануэля Гарсиа и Жана Баттиста Фора подверглись серьезной критике со стороны вокальных педагогов первой половины XX века.

Ярким представителем вокальной педагогики первой половины XX века является Рауль Дюгамель - автор ряда статей, посвященных вопросам вокального образования во Франции. Дюгамель считает устаревшей существующую систему воспитания голоса певца, сведенную, с его точки зрения, к чисто физиологическому методу (имеется в виду сознательное управление певческим дыханием, гортанью, артикуляционным аппаратом). Координированное действие всех частей голосового аппарата, по его мнению, приводит к рождению "звука на опоре", характеризующегося объемностью, полнотой, округлостью, звонкостью, полетностью, наличием вибрато. Однако музыка XX века требует, прежде всего, богатства тембров. "Опертый звук" неприемлем для исполнения произведений композиторов XX века. Дюгамель утверждает, что только воспитание

"эмоционального тембра", способного передать изменение настроений и чувств, может быть основой современного пения.

Аргументируя необходимость создания новой методики Р.Дюгамель подвергает критике упражнения на один гласный звук, в частности, пение на "а". Он считает, что побочная тренировка приучает мышцы, участвующие в голосообразовании, к однотипной работе и непригодна для пения произведений, требующих гибкого участия различных групп мускулатуры артикуляционного аппарата. Дюгамель предлагает упражнять голос на различных слогах, комбинациях гласных и согласных на всех участках диапазона, видоизменяя силу, продолжительность, ритмический рисунок и тембры в зависимости от эмоционального состояния. Автор далек от мысли, что воспитание эмоционального тембра исключает тренировку мускулатуры, участвующей в голосообразовании, а потому рекомендует дыхательные упражнения, развивающие мышцы брюшного пресса, спины, активизирующие работу диафрагмы. Настаивая на коррекции методики преподавания пения, Р.Дюгамель подчеркивает ее необходимость именно для французских певцов с учетом фонетики языка и особенностей вокальной музыки во Франции.

Не менее известный французский педагог первой половины XX века Р.Фюжер также отрицал роль вокализов и упражнений на статичный гласный и подчеркивал важность работы над мимикой. В зависимости от выражения лица, соответствующего трем чувствам (удивление, печаль, радость), звук приобретает соответствующую окраску. Он советует начинать упражнения на различные слоги и слогосочетания в пределах квинты в среднем участке диапазона, постепенно расширяя границы. Основные правила: во время пения грудная клетка должна оставаться в расширенном состоянии; ноздри расширены; каждый слог отчетливо произносится; упражнения продолжаются не более десяти - пятнадцати минут по два-три раза ежедневно. В настоящее время во Франции профессиональное обучение пению проходит в нескольких консерваториях, но самые крупные - в Париже и Лионе. Парижская консерватория является ведущей. Вокальный факультет состоит из трех кафедр или, как называют французы, "классов": кафедра сольного пения, кафедра оперной подготовки ("класс лирического искусства") и кафедра музыкальной комедии. Вступительные экзамены и обучение платные. Небольшой процент особо одаренных студентов освобождается от платы за обучение. Срок обучения колеблется от двух до пяти лет и определяется степенью профессиональной подготовленности к выпускному экзамену.

Конкурсный экзамен состоит из двух туров. В программу вступительных экзаменов по сольному пению входит исполнение арии из оперы, оратории или кантаты и произведения по выбору абитуриента (романс или песня). Кроме того, проводятся экзамены, определяющие слух абитуриента, его подготовку по теории и сольфеджио. Выдержавшие конкурсные экзамены зачисляются на первый курс.

Для студентов вокального факультета кроме специальных дисциплин, связанных с пением, обязательными во время обучения в консерватории являются три теоретических предмета: сольфеджио, чтение с листа и анализ музыкальных произведений. Эти предметы объединены в один экзамен, после сдачи которого выдается диплом музыкальной культуры. Он может быть получен на первом, втором, третьем, но не позднее четвертого курса. Без диплома студент не допускается к выпускному экзамену по сольному пению. Не сдавшие экзамен по трем указанным дисциплинам до окончания четвертого курса отчисляются из консерватории.

По окончании второго года обучения (минимальный срок обучения) студенты кафедры сольного пения должны сдать контрольный экзамен. Не явившиеся на этот экзамен или получившие неудовлетворительную оценку отчисляются из консерватории. Выпускной экзамен, определяющий профессиональную подготовленность студентов и дающий право получить диплом, носит характер конкурса на первое место.

В программу выпускного экзамена входят произведения французских, итальянских немецких и реже - русских композиторов. Исполняются классические арии, вокальные произведения крупной формы композиторов XIX века, а также романсы и песни. В учебный репертуар студентов всех курсов включаются произведения современных авторов, исполнение которых является обязательным на выпускных экзаменах.

Студенты, желающие посвятить себя оперному искусству, могут после трех лет обучения в классе сольного пения перейти на кафедру оперной подготовки (в класс "лирического искусства"), имея рекомендацию ведущего профессора. В класс музыкальной комедии может перейти студент, прошедший двухлетний курс обучения на кафедре сольного пения.

На вокальном факультете работают семь профессоров. В классе каждого профессора восемь-десять студентов. Имея двенадцать часов в неделю, профессор распределяет количество занятий с каждым учеником по своему усмотрению. На занятиях профессора присутствует концертмейстер. В учебном плане предусмотрены

концертмейстерские часы. В функцию концертмейстера-репетитора входит только работа над интерпретацией произведения в свете указаний профессора пения, без вмешательства в вокальную технологию.

Единой методики, которой придерживались бы все преподаватели пения, нет. Однако, сохраняя особенности индивидуального почерка, все преподаватели стремятся достичь льющегося характера звука, однородности звучания голоса на всем диапазоне, техники беглости у сопрано, компактности звучания низких голосов, богатства динамики и разнообразия тембров. Результативна работа профессоров Режин Креспин - в прошлом известной оперной певицы, Ирен Бахими Андре Гийё.

В классах сольного пения используются различные приемы и вокальные упражнения, от простейших до сложных, охватывающих весь диапазон голоса. Характерным является то, что "мычание" широко используемое в итальянской, немецкой, русской школах, как правило, не применяется французами, что легко объясняется фонетическими особенностями языка. В упражнениях употребляется округлое "а" и "о", в некоторых классах - "и" и "у", но основным является индивидуальный подход с учетом особенностей ученика: выбирается тот гласный, на котором выявляются лучшие свойства голоса ученика.

НЕМЕЦКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА

Немецкая вокальная школа как явление самобытное и национальное сформировалась лишь в середине XIX века, получив своеобразное наименование школы примарного тона. Однако инструментальный стиль исполнения, характеризующий немецкую школу пения, имеет давнюю историю.

Родоначальником инструментального исполнительского стиля является И.С.Бах. В его творчестве человеческий голос трактуется как совершенный инструмент. Такое понимание возможностей певческого голоса и инструментальный стиль исполнения отличают творчество В.Моцарта, Л.Бетховена, Р.Штрауса. Становление национальной вокальной немецкой школы связано с именем Р.Вагнера.

ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА ГЕРМАНИИ XIX ВЕКА. ШКОЛА ПРИМАРНОГО ТОНА

Родоначальником немецкой национальной вокальной школы, получившей название школы примарного тона, является Фридрих

Шмитт. Отрицая итальянский метод обучения пению, он откликнулся на призыв Р.Вагнера о создании немецкой школы, учитывающей специфические особенности оперной немецкой музыки и фонетики языка.

По мнению Ф.Шмитта, примарный тон (первичный) следует находить на среднем участке диапазона голоса при соблюдении определенных условий. Такими условиями являются: широко открытый рот с плосколежащим языком, кончик которого упирается в корни нижних зубов; и дыхание, при котором воздух набирается в грудь (живот подтянут). Когда обязательные условия выполнены, следует произнести энергично свободно слог "ла", как бы направляя его в "высшие отделы костей головы". Это особенно важно при формировании верхнего участка диапазона голоса. Если не удастся вызвать необходимые вибрационные ощущения в верхней части лица (в области переносицы), Шмитт рекомендует петь не на слог "ла", а на слога или слова, оканчивающиеся на "нанн", "манн" и т.д.

Букву "и" следует произносить продолжительно до появления ощущения резонирования в области маски. Однако Шмитт предупреждает, что это резонирование не должно вызывать носового звука, ибо гнусавость приводит к укорачиванию диапазона. Активизация вибрационных ощущений поможет добиться полетности голоса, достичь звучания, способного перекрыть мощный вагнеровский оркестр.

По мнению Шмитта, правильно организованный звук среднего регистра - залог оптимального звучания голоса на всем диапазоне. Маэстро не признавал прием "прикрытия" и считал проблему сглаживания регистров выдумкой педагогов: правильно организованный тон на среднем участке голоса позволит сформировать по его подобию весь диапазон. В процессе воспитания голоса необходимо следить за дыханием: набранное большое количество воздуха следует удерживать и дозированно подавать к связкам. Голос должен быть свободным, а дыхание сдержанным.

Несмотря на логику теоретических предпосылок, практическая деятельность Шмитта не дала результатов. Ему не удалось воспитать певцов, вокальное мастерство которых позволило бы справляться с трудностями вокальных партии опер Р.Вагнера. Единственной ученицей Шмитта, после многих лет занятий, была Жозефина Рихтер.

Ценных практических результатов добился ученик Ф.Шмитта Юлиус Гей. Высокообразованный человек, талантливый музыкант и композитор, он не обладал профессиональным певческим голосом. Однако увлеченные занятия вокальной педагогией, отличное знание

фонетики немецкого языка, тесный контакт с Вагнером помогли Гею воспитать блестящих оперных исполнителей.

В 1886 году Ю.Гей издает методический труд, названный им "Немецкое обучение пению". Термин "примарный тон" он заменяет "натуральным тоном" и считает его результатом радостного чувства, которое позволяет выявить индивидуальные особенности тембра. Такое звучание можно отыскать как в разговорном, так и певческом голосе. Нахождение натурального тона - важный этап в обучении пению.

Ю.Гей различает три этапа в формировании однородного звучания на всем певческом диапазоне: нахождение натурального тона; нормального тона и идеального тона. Когда найден натуральный тон (естественное звучание), ощущается легкость эмиссии звука на наиболее удобный гласный, легко перейти к нормальному тону, под которым подразумевается льющийся характер звуков всего диапазона. Идеальным тоном Гей считает такой, от которого и поющий, и слушающий получают физическое и эстетическое удовольствие.

К основным методическим установкам Ю.Гей относятся:

- Диафрагматическое дыхание. Правильно организованный звук - это, прежде всего, правильно организованное дыхание, при котором диафрагма активно участвует в регуляции силы звука. Гей рекомендует обращать внимание на характер вдоха, при котором по мере наполнения легких воздухом мягкое нёбо поднимается все выше. Максимальный вдох совпадает с максимально поднятым нёбом.
- Стабильное пониженное положение гортани. Ю.Гей обращает внимание на то, что положение гортани не должно носить насильственного характера (прижимание к шее нижней челюсти, резкое ее откидывание). Он рекомендует использовать темные гласные (фонетический метод) - "о", "у" и не советует на первых этапах развития голоса петь крайние звуки диапазона.
- Развитие вибрационных ощущений, способствующих соединению грудного и головного резонирования. Особое значение Гей придает вибрационным ощущениям в области верхней части лица (гайморова полость, переносица, лобные пазухи). Резонанс этих полостей придает звуку металличность, что необходимо для немецких певцов.

Соединение грудного и головного резонаторов Ю.Гей считает возможным при помощи носового резонатора, называемого им "золотым мостом". Однако он предупреждает, что использование носового резонатора не должно приводить к гнусавому звучанию, то есть ощущение резонатора является не самоцелью, а лишь средством,

помогающим добиться однородного звучания голоса, окрашенного грудным и головным резонированием. Для выработки произношения и для подготовительной работы над произведением Ю.Гей советует использовать упражнения с текстом, которые должны быть построены на узких интервалах или поступенных мелодических ходах, в основном на среднем участке диапазона. При составлении текстов следует помнить, что согласные "н" и "м" помогают находить головное резонирование, а потому должны занимать доминирующее положение. Несмотря на некоторую противоречивость высказываний различных представителей школы примарного тона, их объединяло убеждение, что нахождение примарного тона - залог правильного развития голоса. Большое значение придавалось развитию вибрационных ощущений в области верхней части лица ("чтобы пели лобные кости").

Дугообразное направление звука в резонирующие полости головы - характерное требование всех представителей школы примарного тона. Кроме того, педагоги данной школы рекомендуют пение упражнений не на итальянский гласный "а", а на темные гласные немецкого языка "о", "у", "о", "и", а также советуют присоединять согласные "н" и "м". Нахождение и развитие примарного тона помогает добиться однородного звучания голоса во всех регистрах.

Говоря о немецкой педагогике, необходимо остановиться на интересном методе Юлиуса Штокгаузена. В отличие от Гея, Штокгаузен был профессиональным певцом (баритон), учеником Мануэля Гарсиа-младшего. Подобно своему педагогу он рассматривает певческий голос как результат взаимодействия всех факторов голосообразования, подчеркивает связь между деятельностью голосообразующих органов и качеством голоса. Так, сила голоса зависит от работы дыхательной системы, высота - от функции гортани, а все модификации тембра - от изменений подставной трубы. Исходя из фонетических особенностей и трудностей немецкого языка, Ю.Штокгаузен рекомендует упражнения на закрытые гласные, способствующие низкому положению гортани, установка которой необходима, по его мнению, для всех типов голосов.

Начальные упражнения должны пропеваться вполголоса. Сольмизация предшествует вокализации, ибо присоединение согласных создает оптимальные условия для деятельности гортани, снимает с нее излишнюю нагрузку.

Лучшим типом дыхания является нижнереберное диафрагматическое, регулирующее силу звука. В целях сглаживания регистров Ю.Штокгаузен рекомендует использовать темный (при восхождении) и светлый (при нисхождении) тембры, ибо такое

чередование тембров позволяет сохранить устойчивое положение гортани.

Таким образом, основными методическими указаниями Ю.Штокгаузена являются: грудодиафрагматический тип дыхания, низкое фиксированное положение гортани, широкое использование в упражнениях различных комбинаций согласных и гласных немецкого языка.

НЕМЕЦКОЕ ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА

XX век характеризуется поиском новых форм и средств выражения. Продолжаются традиции Вагнера в творчестве Р. Штрауса, новые пути развития оперы открываются в монодрамах А.Шёнберга, сложность и противоречивость эпохи отражается в музыке А. Берга, самобытно звучат произведения К.Орфа, П.Хиндемита, П.Дессау и др. Новые задачи вызывают необходимость приобретения целого ряда дополнительных свойств голоса и актерского поведения.

ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА ГЕРМАНИИ XX ВЕКА

Подготовкой вокальных кадров для многочисленных оперных театров занимаются консерватории - Hochschule fur musik. Они являются единственной формой профессионального обучения вокалистов. Поступающие в консерваторию готовятся к вступительным экзаменам, как правило, под руководством частных педагогов. В большинстве случаев абитуриенты обладают весьма скромными вокальными данными. Крупные, объемные голоса - большая редкость. Это объясняется и особенностью фонетики немецкого языка, и тем, что большинство будущих студентов консерваторий с детства поют в церковных хорах, приобретая отличную музыкальную подготовку, но теряя зачастую индивидуальные качества голоса. Исполнение произведений русской вокальной музыки вызывает значительные затруднения, однако в репертуаре студентов вокальной кафедры включены арии и романсы русских композиторов. Обязательными же на всех курсах являются произведения Моцарта, Баха, Шумана, Шуберта, Брамса, требующие инструментального исполнительского стиля, являющегося определяющим в вокальном исполнительстве Германии.

В 1970-1980-е годы сольное пение в консерваториях Германии вели известные вокальные педагоги: Ева Флейшер - сопрано, лауреат

Народной премии, в прошлом известная певица, ведущий профессор Лейпцигской консерватории; Элизабет Броэль - сопрано, солистка Лейпцигской оперы и преподаватель той же консерватории; Гюнтер Лейб - баритон. солист Государственного оперного театра в Берлине. профессор Берлинской консерватории; Элизабет Плейн, в прошлом известная камерная певица, профессор Дрезденской консерватории.

Во всех консерваториях был введен строгий порядок: руководитель кафедры прослушивал выпускников в период подготовки к государственному экзамену и студентов, выдвинутых на конкурсы.

В классах сольного пения использовались различные приемы, отражающие индивидуальный почерк каждого преподавателя. Однако можно было выделить нечто общее, что характеризовало специфику немецкой школы пения.

Особенности фонетики немецкого языка диктуют целесообразность использования в вокальных упражнениях не чистых гласных, а сочетания согласных с гласными. Предпочтительными являются согласные "м" и "н", помогающие развивать вибрационные ощущения в области "маски"; широко распространены упражнения на различные словосочетания, отдельные слова и фразы: "сильвиа", "воне", "вириа", "виене", "нивиа" и т.д. Большое внимание уделяется развитию дыхания, для чего во многих классах используют упражнения без фонации (глубокий вдох, активизация мышц живота и постепенный выдох с сохранением положения вдоха). По мнению вокальных педагогов, такие упражнения в дальнейшем помогают добиться увеличения силы голоса.

Современные педагоги отрицают какую-либо связь со школой примарного тона, однако их настоятельные советы ученикам "направлять звук" в область переносицы и лобных пазух, а также широкое применение сонорных согласных в различных слогосочетаниях указывают на продолжение традиций немецкой вокальной школы, сформированной в XIX веке.

Основными установками Евы Флейшер были: предельная активность в работе; развитие дыхательной мускулатуры на упражнениях без пения; подчеркнутая артикуляция; направление звука в области переносицы и лобных пазух; переход от речевого (актерского) голоса к певческому. Урок начинался с дыхательных упражнений. Широко распахивались окна. Студенту предлагалось сделать вдох глубоко вниз и ощутить сокращение мышц спины. После секундной задержки в фазе глубокого вдоха надо было сделать постепенный выдох через едва открытый рот на продолжительное "с"

и при этом сохранить ощущение вдоха (мышцы спины и живота не расслаблены, а сокращены).

Вслед за дыхательными упражнениями следовало пение гаммы с названием нот или быстрое произнесение различных слов, слогосочетаний на одном удобном звуке. Далее пелась мажорная гамма на "нну" или "мюю" в медленном темпе. Основные требования при исполнении данного упражнения - предельное и неперемное ощущение носового резонатора (вибрация в области переносицы).

Следующее упражнение - ход на кварту вверх с удобно сформированного звука на слог "сю" или "со" с последующим арпеджированным спуском на слоги "виа" или "ниа". Здесь важна активная работа дыхания, обеспечивающая фермато на верхнем звуке и легато до конца упражнения. Требования резонирования в области переносицы и лобных пазух остается неизменным.

Вслед за вышеуказанным упражнением Ева Флейшер рекомендовала использовать речевой (актерский) голос с последующим переходом к певческому. Громко произносилось в нижнем участке диапазона протяжное "оох". Затем это звучание и сопутствующие ему ощущения переносились примерно на октаву вверх и на предельном legato начинался спуск вниз по звукам мажорного трезвучия. Интересен предложенный профессором следующий прием: очень громко торжественно произнести в нижнем участке диапазона слово "сеньорэ", повторить его несколько раз; затем, не изменяя манеры, исполнить мажорное трезвучие, произнося то же слово на каждом звуке. При вокализации Ева Флейшер требовала укладывать язык на дне рта, советовала чувствовать звук не близко у зубов, а в глубине глотки. При формировании верхних звуков рекомендовалось как бы радостно удивляться (глотка расширена, язык на дне рта, квадратные мышцы лица сокращены).

По мнению профессора сольного пения в Веймаре Ганса Кремерса, надо было найти натурально звучащий участок голоса, а затем строить весь диапазон. Маэстро утверждал, что для инструментального звучания голоса, которое является обязательным в немецкой школе пения ("это зависит от специфики немецкого языка, немецкой музыки и особенностей нашего характера"), необходимы следующие условия: низкое фиксированное положение гортани, "широкое горло", дыхание, при котором активно работает диафрагма - регулятор силы звука.

Большое значение придавал профессор певческому дыханию, следя за характером движения брюшной стенки, сохранением положения вдоха. Часто во время пения он подходил к студенту, проверяя руками область нижних ребер, живота. Над вокальной

техникой работал, в основном, не с помощью упражнений, а на основе вокализов и музыкальных произведений.

Элизабет Плейн - профессор Дрезденской консерватории - в педагогическом процессе главным считала работу над выразительностью, а потому вокальными упражнениями занималась максимум десять-пятнадцать минут, остальное время посвящала пению произведений. Главным в работе Э.Плейн считала нахождение вибрационных ощущений в верхней части лица. Упражнения строились на сочетании согласных (в основном сонорных) с гласными: "ввиа", "ммиа", "нниа", "вво", "mmo".

Урок, как правило, начинался со следующего упражнения: после "мычания" или "нычания" на удобном звуке среднего участка диапазона певец переходил к повторяющимся звуко сочетаниям "mmo", "mmo-mmo". Используя принцип "мычания", который помогает нахождению "резонаторного звучания", профессор предлагала исполнить арпеджио на "mmo", "нно", "ввво".

Для расширения диапазона и выработки однородности Звучания голоса Э.Плейн использовала гаммы и гаммообразные пассажи на "mmo" и "вво", "нно" и при этом тщательно следила за правильностью дыхания, которое должно подаваться поднимающейся диафрагмой плавно, без рывков.

Переходя к пению произведений, Э.Плейн акцентировала внимание на то, чтобы звук "не уходил из резонатора", часто показывая рукой нужное направление в область переносицы.

Характер упражнений и практический показ Э.Плейн невольно ассоциировались с методом Ю.Гея - представителя школы примарного тона. Однако профессор это полностью отрицала.

Несмотря на индивидуальные различия, вокальные педагоги руководствовались в практической деятельности следующими общими принципами: низкое, глубокое дыхание с максимальной активизацией брюшных мышц; обязательное направление звука в верхнюю часть лица до появления вибрационных ощущений; исполнение упражнений не на чистые гласные, а на соединение согласных (преимущественно сонорных) с различными гласными.

Большой удельный вес в деле подготовки артистов оперы в консерваториях занимают занятия сценическим движением и физкультурой. Вокальные педагоги понимают важность этого и ориентируют учеников на необходимость серьезной тренировки. Современные оперы - динамичные, импульсивные - предполагают всестороннюю подготовку певца. В консерваториях введены: ритмика, танец, пантомима, художественная гимнастика. Преподаватели

движенческих дисциплин руководствуются методикой, разработанной в Берлине. За основу принято сознательное расслабление и сокращение различных групп мускулатуры тела. Значительное место занимает тренинг мышц живота и спины, что связано с профессиональной певческой деятельностью. Необходимо отметить, что преподаватели танца, сценического движения, гимнастики работают в тесном контакте с педагогами-вокалистами.

Учитывая уплотненный график работы современного оперного певца, большую нервно-психическую и физическую нагрузку, методика направлена на умение расслабляться. Сознательная релаксация (расслабление) - необходимый фактор в профессиональной подготовке будущего артиста. Интенсивная тренировка по продуманной методике дает отличные результаты: выпускники консерватории в своем большинстве безукоризненно владеют телом, выполняя подчас необычайно сложные задачи оперных режиссеров.

Наряду с ритмическими дисциплинами большое внимание в консерваториях уделяется работе в оперном классе, задачей которого является подготовка музыкантов, способных в профессиональной деятельности самостоятельно овладеть репертуаром оперных театров. Занятия в оперном классе начинаются с первого курса, где определяющей является работа над этюдами и несложными отрывками из опер.

На втором курсе студенты изучают ансамблевое искусство, опираясь в первую очередь на произведения В.Моцарта.

На третьем курсе ведется тщательная работа над речитативами, на четвертом и пятом - студенты заняты в работе над оперой, которая, как правило идет в сопровождении оркестра. Кроме того, наиболее перспективные студенты стажировались в оперных театрах того города, в котором находится консерватория.

Педагогами и руководителями оперных классов являются действующие дирижеры и режиссеры. Таким образом, подготовка будущего артиста ведется в соответствии с требованиями современного оперного театра. Работой студента над вокально-технической стороной оперной партии руководит педагог сольного пения, который полностью отвечает за качество исполнения. Налаженная непосредственная связь педагогов оперного класса и сольного пения дает положительные результаты: за короткий срок обучения студент приобретает необходимые навыки солиста оперы.

Известно, что в национальной немецкой школе пения всегда отводилось значительное место работе над произношением. На современном этапе профессионального обучения технике речи певца

уделяется самое серьезное внимание. В учебном плане предусмотрены занятия техникой речи по одному часу в неделю в течение трех лет для артистов хора и четырех лет для солистов. Занятия проводятся индивидуально, с акцентом на самостоятельную тренировку дома. В арсенал обязательных ежедневных упражнений входит комплекс приемов на мышечное расслабление и напряжение. Разработаны специальные артикуляционные упражнения для тренировки мышц лица, губ, языка.

Большое внимание уделяется речитативам, работа над которыми представляет безусловный интерес. Сначала текст речитатива произносится в заданном ритме с нужными ударениями, подчеркнутой артикуляцией и предельной четкостью. Педагог следит за выражением лица, отражающим то или иное эмоциональное состояние. Затем студент переходит к вокальному исполнению речитатива, следя за тем, чтобы четкость произношения не нарушалась.

К выпускному экзамену студент приобретает навыки исполнения литературных произведений античных авторов, немецких классиков, современных поэтов и прозаиков, а также разнохарактерных речитативов.

Для консерваторий Берлина и Дрездене очень характерно стремление к научному обоснованию процесса голосообразования. Консерватории Лейпцига и Веймара акцентируют внимание на практическую сторону обучения, считая ее более результативной. Тем не менее в обязанность каждого педагога входит написание методической работы, а часть кафедральных заседаний посвящена дискуссиям методического характера. В Берлинской консерватории им. Г.Эйслера научно-исследовательская направленность очевидна. По убеждению профессора Гюнтера Лейба и Андреаса Поббига, сценическая деятельность современного артиста требует максимального физического и нервно-психического напряжения. Поэтому в своей работе они опираются на научные данные в области исследований голосообразования у певцов, используют труды советских педагогов (Л.Б.Дмитриевой, Ю.М.Отряшенкова, В.Л.Чаплина, Л.Ярославцевой), поддерживают связь с крупнейшей клиникой "Шаритэ", которая ведет серьезную исследовательскую работу по изучению певческого голоса. Доктор Зейднер разработал оригинальную методику диагностирования и лечения узелковых образований, что является чрезвычайно важным фактором в деле профессионального воспитания певца.

Руководители Берлинской консерватории установили также контакт с институтом физкультуры и спорта, в котором ведется работа в области физиологии, нейрофизиологии и психологии.

В Дрезденской консерватории им. К.М.Вебера с 1959 года функционирует лаборатория по изучению голоса певца. По разработанной там методике исследовано более трехсот профессионалов. На основании полученных данных можно устранять вокальные дефекты.

В лаборатории собрана и систематизирована большая и интересная библиография работ отечественных и зарубежных авторов. Проводятся сообщения о результатах исследований. Приглашаются исследователи из-за рубежа.