

РЕЗОНАНСНАЯ СТРАТЕГИЯ ПЕВЦОВ-ТЕНОРОВ. ОТ ПРОШЛОГО К НАСТОЯЩЕМУ

современную эпоху глобализации существенно расширяются возможности музыкантов по получению информации об исполнительском искусстве. Доступ в интернет дает возможность прослушивания большого количества звукозаписей, просмотра концертов и различных мастер-классов. Этот факт, безусловно, способствует стиранию индивидуальных черт национальных школ, которые до этого находились в относительно изолированном культурном пространстве. Выдающаяся певица Е.В. Образцова утверждала по этому поводу следующее: «Я никогда не говорю о какой-то определённой школе пения. Всю жизнь я выступаю с очень большими певцами из разных стран: Италии, Австралии, Испании. Тогда уже нужно говорить об итальянской, австралийской, испанской школах. Всё это несерьёзно. Просто есть певцы талантливые, а есть бесталанные. Говорить можно о стилистике произведений композиторов разных стран. Нельзя петь одинаково русскую, немецкую или итальянскую музыку. Чисто вокальные же критерии пения – общие, они не имеют национального характера» [4, с. 2]. Это высказывание актуально, однако в прошлом всё же существовала разница между национальными школами пения.

Принципы вокальных школ исторически формировались в тесном взаимодействии с композиторскими тенденциями, а также природными особенностями голосов ведущих исполнителей. Композиторы писали произведения, зачастую ориентируясь на конкретного певца. Таким образом, появлялись определённые исполнительские традиции, которые становились эстетическими нормами певческого искусства.

По утверждению знаменитого итальянского педагога Генриха Панофки (1807–1887), «нужно было бы написать столько методик, сколько учеников» (цит. по: [1, с. 18]). Во многом эта фраза имеет под собой основания. Само понятие «школа», по сути, размывается большим количеством

индивидуальных манер, однако есть общие вокальные критерии и требования к звуку, предъявляемые в рамках того или иного стиля пения. К примеру, изначально во Франции существовала своя оперная культура, которая резко отличалась от итальянской. В основе французской школы пения была декламация. Особенно ценилась чёткая дикция и владение смысловыми интонациями слов. У итальянцев же в основе пения были вокализация и непереносимое внимание к красоте звука. Особую роль в истории вокального искусства сыграли певцы-кастраты. Эстетика их звучания и необычайные возможности дыхания привели к возникновению фиоритурного стиля пения. Итальянские маэстро эпохи бельканто сумели выработать методику воспитания вокалиста-виртуоза. Именно усиленные требования к технике пения способствовали тому, что итальянская школа накопила большой опыт в вопросах работы над голосом. С уходом со сцены кастратов главные оперные партии стали предназначаться тенорам, которые некоторое время продолжали традиции бельканто. Однако эпоха романтизма привела к появлению героического, экспрессивного пения.

Переломный момент в звукообразовании певцов-теноров связан с партией Арнольда из последней оперы Джоаккино Россини «Вильгельм Телль». При исполнении кабалетты Арнольда с хором перед певцом стоит сложная задача взять десять верхних «до». Россини был воспитан на старых традициях эпохи бельканто, и его вполне устраивало микстовое звучание этих нот, однако появился певец, способный пропеть ноты, не прибегая к миксту. Этим певцом стал Жильбер Дюпре. Очевидно, Дюпре проанализировал возможности человеческого голоса и выяснил, что на определённых гласных, а именно «у» и «и» восхождение по гамме к верхним звукам становится существенно проще. Судя по всему, Дюпре обладал природным диапазоном в две октавы и в отличие от остальных теноров не имел необходимости

прибегать к фальцету. Кроме того, работая над партией Арнольда, певец стремился усилить драматическую составляющую в своём пении, что привело к звучанию, ставшему эталоном для последующего поколения исполнителей. Известно, что Россини изначально не принял его манеру формирования верхних нот. Однако эстетика эпохи романтизма требовала перехода к более мужественному характеру героя, и Дюпре воплотил своей манерой пения эти устремления. Искусство Дюпре потрясло публику. В среде певцов появилось множество его последователей. Таким образом, он явился основателем «новой школы» пения, которая стала распространяться по Европе. К сожалению, мы не можем услышать голос Дюпре, так как звукозапись появилась только в конце XIX столетия, но можно утверждать, что первые из записанных на валики певцы-тенора являются наследниками искусства этого исполнителя.

Массовое производство граммофонов начинается в первые десятилетия XX века. Ранее звуковоспроизводящие устройства были очень дороги и потому доступны немногим. Одной из главных звёзд аудиозаписи становится оперный певец Энрико Карузо. Записи распространяются огромными тиражами, а звучание его голоса становится эталоном мастерства. Появилось большое количество певцов, так или иначе подражавших вокальной манере великого тенора.

В нашей стране можно вспомнить огромную популярность С. Я. Лемешева и И. С. Козловского. Они долгое время оказывали влияние на русское вокальное искусство. Некоторые вокальные педагоги давали советы «петь под Лемешева». И действительно, многие певцы той эпохи обладали неким сходством со своими эталонами, что, конечно, не случайно. Необходимо отметить, что у этих певцов существуют свои параллели в области мирового вокального искусства, к примеру – Джон Маккормак и Джованни Манурито. Можно много рассуждать, что человек не должен кому-либо подражать, но фактически обучение связано именно с копированием образца. Это очень хорошо понимали в эпоху бельканто. В трактате «Взгляды древних и современных певцов» («Заметки для ученика») итальянский педагог-вокалист Този писал: «Пусть певец как можно чаще слушает знаменитых певцов и лучших инструменталистов. Слушая их со вниманием, он может от них почерпнуть большую пользу, чем от всякого преподавания. Пусть он (певец) старается им подражать, чтобы незаметно воспи-

тать в себе вкус, изучая тех и других» (цит. по: [3, с. 40]). Однако получив контроль над голосом, певец приобретает возможность выразить себя в исполнительском искусстве. Когда не существовало столь обширного информационного поля, у человека, желавшего научиться вокальному искусству, был небогатый выбор в плане эталонного звука. Примером для ученика мог быть только маэстро, который обладал вокальным мастерством. Таким образом, учитель передавал манеру своего пения ученику. Естественно, что у каждого человека могут быть свои особенности, но признаком «школы» можно считать сходство в вокальных приёмах между учителем и учеником. При этом художественное прочтение произведений остаётся индивидуальным. Именно в интерпретации раскрывается искусство певца.

Особое значение в процессе обучения пению для вокалиста имеет вокальный слух. Профессор В.П. Морозов в своей книге «Искусство резонансного пения» даёт определение этому понятию: «Вокальный слух – это специфическая способность певцов и вокальных педагогов, основанная на взаимодействии слуховых ощущений певческого голоса с мышечными, вибрационными, кожно-тактильными ощущениями, а также зрительными ассоциациями и представлениями, сопровождающими процесс пения» [2, с. 172]. Учителя прошлого корректировали своих подопечных, оценивая их своим слухом, сравнивая их звучание с определённым эталоном. Вокальные занятия проводились каждый день, и обучающийся был под полным контролем. Современная ситуация совершенно иная. Как правило, студент и преподаватель встречаются не чаще четырёх раз в неделю. Всё остальное время ученик занимается самостоятельно. В современном информационном поле человек слушает огромное количество исполнителей, и у него существует проблема выбора. Часто бывает, что к учителю в обучение попадает человек с уже сложившейся манерой звукоизвлечения. Встаёт вопрос о том, стоит ли её менять? Например, ученик поёт тенором, напоминая С.Я. Лемешева, а у учителя другой эстетический вкус, ориентированный на пение Марио Дель Монако и «тёмный» звук. Это противоречие чаще всего неразрешимо, так как в случае навязывания нового «приёма» певец может потерять лучшие качества своего голоса. Выбор этот значительно усложняется для человека, который решил углубиться в тонкости вокального искусства и начал изучать существующую

методическую литературу. В области высказываний великих певцов о технике пения человек может попросту «заблудиться». Основой их служат субъективные ощущения, и поэтому, зачастую, два исполнителя дают абсолютно противоположные рекомендации.

С другой стороны, существует научная литература о вокальном искусстве, которая, в большинстве своём, абсолютно непонятна для вокалистов. При этом имеются исследования, которые могли бы оказать помощь в их практике. Крайне полезными для певцов являются приборы, позволяющие измерить различные параметры певческой техники. Например, пневмограф, дающий возможность контролировать работу дыхания и спектрограф, с помощью которого можно отследить обертоновый состав голоса. Современные компьютерные технологии позволяют существенно улучшить процесс анализа вокального исполнительства. То, что ранее можно было наблюдать лишь в исследовательских лабораториях, сейчас достаточно просто выполнить с помощью компьютера. Любой преподаватель или студент, обладающий достаточным уровнем теоретических знаний о голосе и акустике, с помощью программ для спектрального анализа может увидеть обертоновое построение голоса и, тем самым, проанализировать технику пения. Особенно важно, что появилась возможность глубокого анализа вокальной техники великих певцов. Попытаемся наглядно продемонстрировать специфику подобных измерений на конкретных примерах.

Анализируя мастерство выдающихся вокалистов при помощи программ-спектроанализаторов, для начала остановимся на двух знаковых для современной оперы певцах – Лучано Паваротти и Пласидо Доминго. При сопоставлении спектров Паваротти и Доминго обнаружилась существенная разница в обертоновом построении тембра. Два мастера используют разные резонансные стратегии (рис. 1, 2). Оба певца поют звук [o] в слове «sol». Доминирующие гармоники Н3 и Н6 соответственно превышают другие более чем на 10 дБ и несут основную часть звука. Обе звукозаписи демонстрируют отлично звучащие ноты. В спектре Доминго преобладает верхняя певческая форманта в области 6-й гармоники около 2,8 кГц, тогда как в спектре голоса Паваротти преобладает вторая форманта, настроенная на третью гармонику Н3 октавой ниже – 1,4 кГц. Обе эти резонансные частоты кратны основному тону – 466 Гц.

Возникает вопрос о том, что в большей степени отражает суть резонаторной настройки – природа самого голоса или техника пения? Чтобы ответить на него, следует проанализировать пение других современных нам исполнителей. На рисунках 3–5 представлены спектрограммы, показывающие особенности резонансной настройки верхнего участка диапазона современных певцов-теноров.

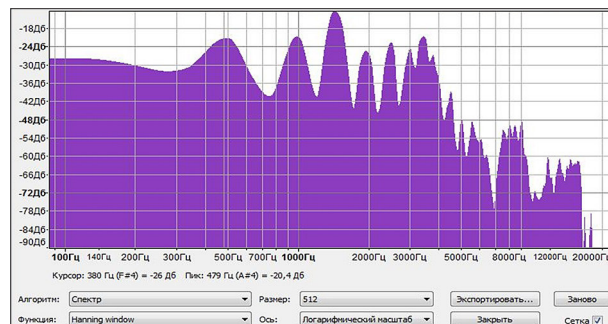


Рис. 1. Лучано Паваротти поёт ноту *си-бемоль*¹ в арии Радамеса из оперы «Аида» Дж. Верди.

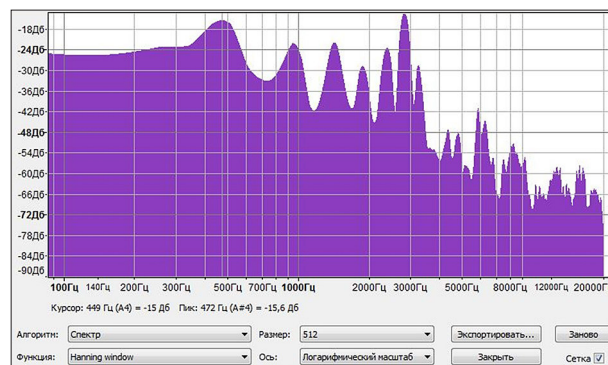


Рис. 2. Пласидо Доминго поёт ноту *си-бемоль*¹ в арии Радамеса из оперы «Аида» Дж. Верди.

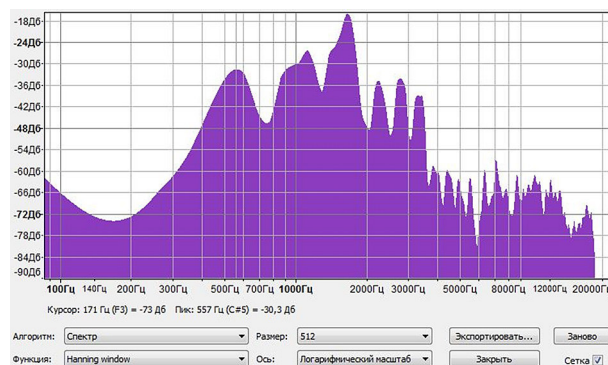


Рис.3. Грегори Кунде поёт ноту *до-диез*² в «Cujus Animam» из «Stabat Mater» Дж. Россини.

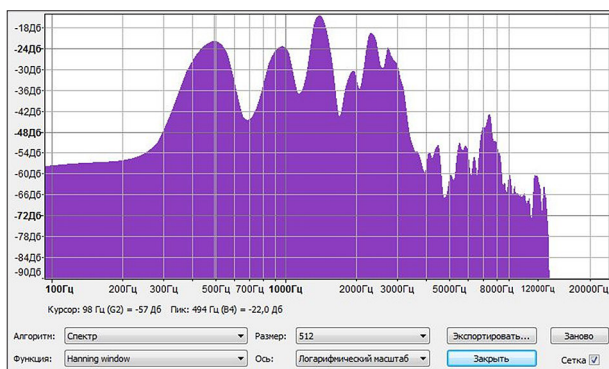


Рис. 4. Йонас Кауфман поёт верхнее *си*¹ в ариозо Каварадосси «Vittoria, vittoria» из оперы «Тоска» Дж. Пуччини.

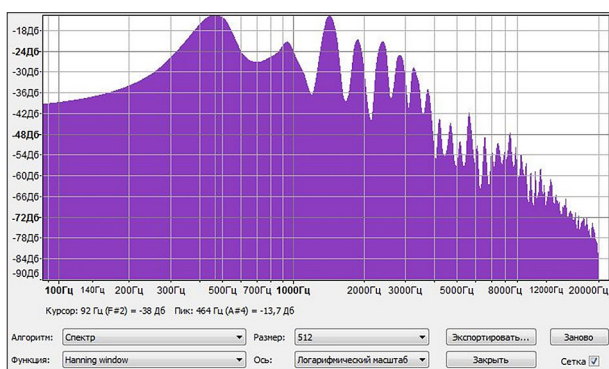


Рис. 5. Роберто Аланья поёт ноту *си-бемоль*¹ в ариозо Вертера из оперы Ж. Массне «Вертер».

Судя по представленным спектрограммам, в настоящее время тенора поют переходные (от *фа* до *соль* первой октавы) и верхние ноты с доминированием второй форманты при общем резонансе в зоне верхней певческой форманты (в равной степени развиты 5-я, 6-я, 7-я гармоники). В то же время следует отметить, что это не единственно возможная настройка резонанса. Так, например, знаменитые певцы-тенора начала XX века, включая Энрико Карузо, пели переходные ноты с доминированием 2-ой форманты и сильной 6-ой гармоникой, а верхние ноты от *ля* и до *до* – с настройкой высокой певческой форманты на 5-ю гармонику. Нетрудно определить соответствующие значения для каждой из нот. Например, для верхнего *си-бемоль* частота основного тона равна $F_0=466$ Гц, таким образом, частота певческой форманты будет равна $F_0 * 5=466*5=2330$ Гц. Настройка частоты высокой певческой форманты тенора на частоту 2300 Гц (необычно низкое значение для теноров), согласно В.П. Морозову, говорит о свободной гор-

тани и широкой глотке, активизирующей влияние грушевидных пазух, понижающих частоту форманты.

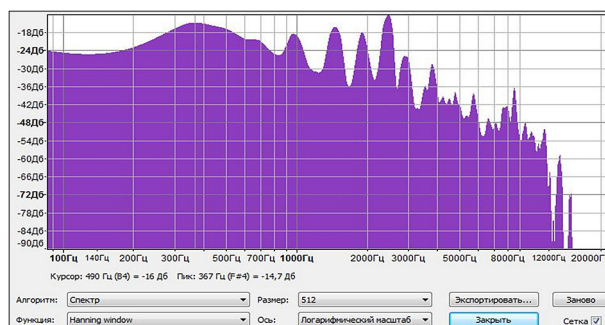


Рис. 6. Юсси Бьерлинг поёт ноту *си-бемоль*¹ в арии «Recondita armonia» во фразе «Tosca sei tu» из оперы Дж. Пуччини «Тоска».

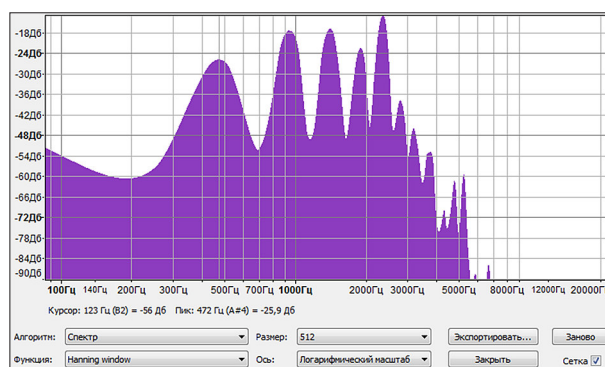


Рис. 7. Энрико Карузо поёт верхнее *си-бемоль*¹ в канцоне Ричарда из оперы Дж. Верди «Бал-маскарад».

В середине XX века на оперном небосклоне появляется главная звезда школы пения Артуро Мелокки – Марио Дель Монако. Пение этого певца стало эстетическим эталоном школы «affondo», или так называемой ларингальной школы пения. Последователи этого метода считали необходимым петь, используя низкое положение гортани, чтобы выявить максимальные возможности голоса. Дель Монако утверждал, что опора на грудное резонирование усиливает мощность звука на 30–50 %. На спектрограммах певца часто можно увидеть доминирование 6-й гармоники на верхнем участке диапазона при практически равной ей по амплитуде 2-й форманте. Также наблюдается доминирование 2-й форманты и сильная 7-я гармоника на переходных нотах (для ноты *си-бемоль* шестая гармоника $H_6=466*6=2796$ Гц).

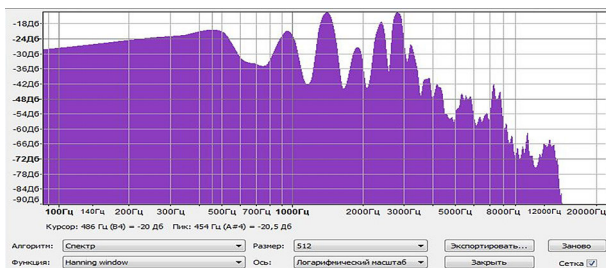


Рис. 8. Марио Дель Монако – нота *си-бемоль*¹ в арии Радамеса из оперы Дж. Верди «Аида». Доминирует 6-я гармоника.

Современная модель резонансной стратегии среди певцов-теноров, скорее всего, берёт своё начало от Франко Корелли. Опросы показывают, что он является одним из самых популярных исполнителей как в среде поклонников оперы, так и среди вокалистов. Его пение стало эталоном технического мастерства для последующих поколений (рис. 12).

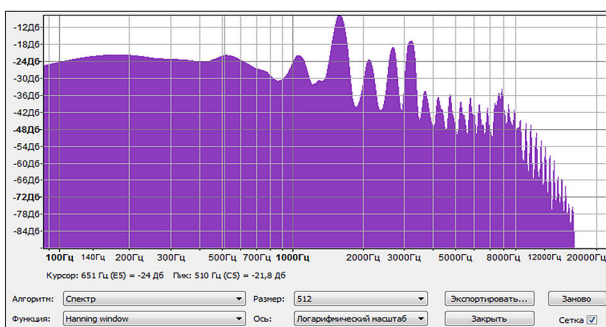


Рис. 9. Франко Корелли поёт верхнее *до*² в арии «Di quella pira» из оперы Дж. Верди «Трубадур». Доминирует вторая форманта в области высокой певческой форманты, при этом 6-я и 7-я гармоника практически равнозначны.

Таким образом, мы можем воочию наблюдать изменения в технике пения певцов-теноров, происходящие на протяжении XX века. Эти трансформации связаны с появлением новых композиторских стилей и творческих индивидуальностей, например, Карузо, Дель Монако, Франко Корелли. С середины XIX столетия происходит серьёзное изменение в технике пения. «Фиоритурная» школа, доставшаяся тенорам в наследство от кастратов, уступает место экспрессивному, мужественному звучанию Жильбера Дюпре и его последователей. К началу XX века стиль пения бельканто уходит в прошлое, ему на смену приходит веризм, который находит своё воплощение в пении Энрико Карузо и его последователей. Экспрессия и дра-

матизм звучания доходят до апогея в искусстве Марио Дель Монако, который считается одним из лучших драматических теноров за всю историю оперного искусства. Другой знаменитый тенор – Франко Корелли, первоначально находившийся под влиянием Дель Монако, нашёл свой творческий путь, обратившись к идеалам прошлого. Он захотел воплотить собой идеал певца-тенора, который был бы способен исполнять всевозможные партии, требующие как силы, так и различных красок голоса. Неслучайно, будучи уже известным певцом, он обращался за помощью к Джакомо Лаури-Вольпи, который являл собой образец певца «старой школы бельканто» и был в состоянии пропеть теноровые партии совершенно разного характера. Влияние Лаури-Вольпи очевидно при прослушивании записей Корелли, однако певец всё же предпочёл свой собственный подход в вокальной технике. Стефан Цукер так описывает технику певца: «Корелли разработал собственную певческую манеру, которую он называл техникой “плавающий гортани”. Его целью было объединить в своём голосе силу звучания Марио Дель Монако, сверканье верхних нот Лаури-Вольпи, страстность пения Пертиле, диминуэндо Флета и нежность пения Джильи» (цит. по: [5, с. 3]). Франко Корелли можно назвать человеком, который повлиял на стандарты современного пения тенора.

Разумеется, певцы прошлого не имели понятия о высокой и низкой певческих формантах, техника пения находилась эмпирически. Однако в наше время эти знания становятся крайне важными в освоении вокального искусства. Резонансные стратегии являются общими знаменателями, по которым можно различать певцов независимо от их национальной принадлежности и особенностей индивидуальной исполнительской манеры. Они отражают общие вокальные критерии, применяемые к качеству звука. Вместе с тем при использовании их на практике следует учитывать особенности стиля и самого голоса певца. Очевидно, что настройка голоса на эстетику пения Марио Дель Монако не предполагает лирического стиля исполнения. При исполнении музыки Винченцо Беллини, Гаэтано Доницетти и Джузеппе Верди естественным выглядит выбор «старой школы». Другое дело, что основная масса певцов, как правило, ориентируются на современных им выдающихся солистов. Это связано, прежде

всего, с наибольшей доступностью их звукозаписей и достаточно частым упоминанием о них в средствах массовой информации. Следует учитывать и тот факт, что не каждый человек захочет вслушиваться в звучание старых пластинок. Несмотря на это, и в наше время можно найти певцов, которые предпочитают резонансную настройку певцов «старой школы».

К числу таких относится известный итальянский тенор Сальваторе Физикелла. Идеальным вариантом для певца является овладение всеми возможными резонансными настройками, так как в этом случае он сможет лучше исполнять музыку различных стилей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гонтаренко Н. Б. Сольное пение. Секреты вокального мастерства. Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. 155 с.

2. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. М.: МГК им. П. И. Чайковского, Институт психологии РАН, Центр «Искусство и наука», 2008. 592 с.

3. Назаренко И. К. Искусство пения. М.: Музыка, 1968. 624 с.

4. Образцова Е. В. «Мы поём об одном, думаем о другом, а подразумеваем совсем иное» // Музыкальный Клондайк. 2014. № 7. С. 2.

5. Zucker Stefan. *Franco Corelli and a Revolution in Singing*. New York: Bel Canto Society, 2014. 268 p.

REFERENCES

1. Gontarenko N. B. *Sol'noe penie. Sekrety vokal'nogo masterstva* [Solo Singing: The Secrets of the Perfection of Vocalism]. Rostov-on-Don: Fenix, 2006. 155 p.

2. Morozov V. P. *Iskusstvo rezonansnogo peniya* [The Art of Resonant Singing]. Moscow: The Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory; Institute of Psychology, Russian Academy of Sciences; the "Art and Science" Center, 2008. 592 p.

3. Nazarenko I. K. *Iskusstvo peniya* [The Art of Singing], Moscow: Muzyka, 1968. 624 p.

4. Obratsova E. V. «My poyom ob odnom, думаем о другом, а подразумеваем совсем иное» [We Sing about One Thing, Think about Something Else, and Implicate Something Totally Different]. *Muzykal'nyy Klondayk* [Musical Klondike]. 2014, No. 7, p. 2.

5. Zucker Stefan. *Franco Corelli and a Revolution in Singing*. New York: Bel Canto Society, 2014. 268 p.

Резонансная стратегия певцов-теноров. От прошлого к настоящему

Статья посвящена изучению особенностей резонансной настройки голоса певцов-теноров на верхнем участке диапазона. Основой для исследования послужили звукозаписи выдающихся мастеров пения конца XIX – начала XX веков и до настоящего времени. Рассматривается понятие «школа пения» и влияние выдающихся исполнителей на последующие поколения певцов. Делается попытка проследить эволюцию техники пения певцов-теноров от прошлого к настоящему. Анализируются звукозаписи выдающихся певцов, выявляется отличие в формировании звука между мастерами пения, представляющими различные эпохи в оперном искусстве. Автор применяет современные компьютерные программы с возможностью построения графиков спектра, показывающих обертоновый состав тембра голоса. Спектрограммы наглядно подтверждают факт отличия резонаторных настроек певцов-теноров начала XX столетия от современных певцов. Обнаруживаются несколько возможных вариантов резонаторных настроек среди теноров. С помощью спектрального анализа можно понять объективные причины противоречивых описаний певцами своих проприоцептивных ощущений при пении. Таким образом, сделана попытка рационального объяснения существующих субъективных певческих ощущений.

Ключевые слова: школа бельканто, вокальная техника, спектрограмма, резонаторная настройка.

The Strategy of Achieving Resonance by Tenor Singers. From the Past to the Present

The article deals with study of the particularities of the cavity tuning of the voices of tenor singers in the upper range of their diapasons. The basis for the research is formed by sound recordings of outstanding singing masters from the late 19th and early 20th century to the present times. The concept of the “school singing” and the influence of some of the leading performers on the subsequent generations of singers are examined. An attempt is made to trace the evolution of the singing technique of tenor singers from the past to the present. The recordings of some of the outstanding singers are analyzed, and the differences in the formation of sound among the masters of singing representing various epochs in the art of opera singing are revealed. The author applies the most advanced computer programs endowed with the possibility of building graphs of spectra which demonstrate the overtone component of the timbres of voices. The spectrograms demonstratively vindicate the fact of the difference between the cavity tunings of tenor singers of the early 20th century with those of present-day singers. Several possible variants of cavity tunings among tenors are revealed. With the aid of spectral analysis it becomes possible to understand the objective reasons for contradictory descriptions made by singers of their sensations at the time of their singing. Thereby, an attempt is made of a rational explanation of the existent subjective sensations of singers.

Keywords: the school of bel canto, vocal technique, spectrogram, cavity tuning.

Зайтов Георгий Сергеевич

ORCID: 0000-0002-8037-7451

аспирант кафедры истории и теории

исполнительского искусства

E-mail: georgezaitov@mail.ru

Уральская государственная

консерватория им. М. П. Мусоргского

Екатеринбург, 620014 Российская Федерация

Georgy S. Zaitov

ORCID: 0000-0002-8037-7451

Post-graduate student at the Department

of History and Theory of the Performing Arts

E-mail: georgezaitov@mail.ru

Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. M. P. Musorgskogo

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory

Ekaterinburg, 620014 Russian Federation