

Мануэль Гарсиа
(Сын)

ПОЛНЫЙ ТРАКТАТ ОБ ИСКУССТВЕ ПЕНИЯ



ПЛАНИТА
МУЗЫКА
MUSIC
PLANET



Г 21 Гарсиа М. (сын). Полный трактат об искусстве пения : учебное пособие / М. Гарсиа (сын) ; перевод М. К. Никитиной. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. — 416 с. : ноты. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-46564-4 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2533-8 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-032-3 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Трактат об искусстве пения Мануэля Гарсиа-младшего является самым значимым исследованием эпохи бельканто. Эта книга — основополагающий труд новой итальянской певческой школы. На методе Гарсиа были воспитаны многие поколения певцов и вокальных педагогов. Этот труд не потерял своего значения и в наши дни, более того, целый ряд проблем, уровень разработки вопросов и метод их освещения и ныне признаны актуальными.

«Полный трактат об искусстве пения» на русском языке издается впервые. Книга будет интересна студентам вокальных отделений, оперным и камерным певцам, а также педагогам по вокалу.

УДК 784
ББК 85.314

Г 21 Garcia M. (Junior). A complete treatise on the art of singing : textbook / M. Garcia (Junior) ; translation by M. K. Nikitina. — 2nd edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2023. — 416 pages : notes. — Text : direct.

Manuel Garcia Junior's treatise on the art of singing is the most significant research of belcanto epoch. The book is the fundamental work of the new Italian school of singing. Many generations of singers and vocal teachers were taught according to Garcia's method. This work is still important nowadays. Moreover, the range of issues, the level of their consideration and the method of the description are recognized to be contemporary.

"A complete treatise on the art of singing" is published in Russian language for the first time. The book will be interesting for the students of vocal departments, opera and chamber singers and also for vocal teachers.

Рецензенты:

В. А. ГЕРГИЕВ — народный артист России, художественный руководитель Мариинского театра;

О. В. БОРОДИНА — народная артистка России, лауреат Государственной премии России, лауреат премии Грэмми;

М. А. ГУЛЕГИНА — народная артистка республики Северная Осетия — Алания.

*Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ» выражает благодарность
Евгении Кудряцевой за помощь в переводе,
а также Екатерине Шабановой за помощь в издании книги.*

СОДЕРЖАНИЕ

ОТЗЫВЫ О КНИГЕ.....	3
ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА	5
ПРЕДИСЛОВИЕ АЛЬБЕРТО МАЦЦУКАТО	9
ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА	12
КРАТКОЕ ОПИСАНИЕ ВОКАЛЬНОГО АППАРАТА.....	14
ВЫДЕРЖКА ИЗ ДОКЛАДА, ПРОЧИТАННОГО В ПАРИЖСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК	17
О разных видах вокальных звуков	17
О регистрах.....	17
Детские голоса	18
О мутациях.....	19
Грудной женский голос	19
Женский фальцет.....	20
Мужской фальцет.....	21
Головной женский голос	21
Мужской головной голос	21
Регистр контро-баса	22
Голос на вдохе	22
Сводная таблица возможных певческих диапазонов каждого регистра за исключением голоса со вдохом	22
О тембрах	23
Открытый тембр, грудной регистр.	24
Закрытый тембр, грудной регистр.....	24
Открытый и закрытый тембры, регистр фальцета	24
Открытый и закрытый тембр, головной регистр.....	24
Разные положения гортани	25
Открытый тембр.....	27
Закрытый тембр	27
Гортанный тембр.....	28
Носовой тембр.....	28
Округлый тембр	28
Хриплый тембр	29
Интенсивность и громкость.....	29

ЧАСТЬ I О ФОРМИРОВАНИИ ВОКАЛЬНОГО АППАРАТА

<i>Глава первая</i>	
ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ. УКАЗАНИЯ ДЛЯ УЧЕНИКОВ	32
Излишества	34
Предостережения	34
Общие замечания о том, как надлежит учиться.....	35

<i>Глава вторая</i>	
КЛАССИФИКАЦИЯ ПОСТАВЛЕННЫХ ГОЛОСОВ	39
Женские голоса	39
Контральто	39
Меццо-сопрано	40
Сопрано	41
Мужские голоса	41
Бас	41
Баритон	42
Тенор	42
Контральтино	42
Сводная таблица классификации голосов	43
<i>Глава третья</i>	
ТЕМБРЫ	44
Открытый тембр	44
Закрытый тембр	44
<i>Глава четвертая</i>	
ДЫХАНИЕ	46
<i>Глава пятая</i>	
ЗВУКООБРАЗОВАНИЕ И КАЧЕСТВО ГОЛОСА	47
Способы расположения рта	48
§ 1. Атака звука	48
§ 2. Грудной регистр (женские голоса)	49
§ 3. Фальцет (женские голоса)	50
§ 4. Головной регистр (женские голоса)	51
§ 5. Мужские голоса	51
Сводная таблица звукообразования	52
<i>Глава шестая</i>	
СОЕДИНЕНИЕ РЕГИСТРОВ	53
§ 1. Женские голоса	53
§ 2. Мужские голоса	54
Специальное упражнение на объединение грудного регистра с фальцетом	54
<i>Глава седьмая</i>	
О ВОКАЛИЗАХ И РАЗЛИЧНЫХ СПОСОБАХ ФИОРИТУР	56
§ 1. Портamento	56
§ 2. Фиоритурa портamento	57
§ 3. Фиоритурa легкая и сложная	57
§ 4. Фиоритурa мартеллата (акцентированное стаккато)	58
§ 5. Фиоритурa пикеттата (легкое стаккато)	59
§ 6. Фиоритурa с придыханием	59
Портamento голоса	60
Гаммы и рулады	62
§ 7. Об опоре	99
§ 8. Интонирование	99
§ 9. Арпеджио	102
Минорные гаммы	110
Хроматические гаммы	111
Владение голосом	118

Глава восьмая

ЗВУКИ SOSTENUTO ИЛИ ВЕДЕНИЕ ЗВУКА

НА ВСЕЙ ПРОТЯЖЕННОСТИ ДЫХАНИЯ.....	120
§ 1. Звуки <i>sostenuto</i> равной силы	120
§ 2. Филированные звуки, или Постановка голоса	120
§ 3. Филированные звуки с интонированием, похожим на эхо или так называемые звуки флейты	122
§ 4. « <i>Ribattimento</i> » или повторение одного и того же звука	122
Упражнения для филированных звуков.....	123
Упражнения на звукоизвлечение с придыханием	124
Упражнения на повторяющиеся ноты.....	127
Форшлагги (<i>Appoggiature</i>)	131
Группетто.....	133
Упражнения на группетто.....	135

Глава девятая

О ТРЕЛИ	138
§ 1. Отдельная трель, мажорная и минорная.....	140
§ 2. Диатоническая трель в прогрессии	141
§ 3. Трель в последовательности разрозненных ступеней	141
§ 4. Восходящая и нисходящая хроматическая трель.....	142
§ 5. Портamento голоса при помощи трели.....	142
§ 6. Трель мордент	142
§ 7. Двойная трель	143
§ 8. Медленная или мягкая трель	144
§ 9. Дефекты трели	144
Упражнения на трель ритмичную (равномерную).....	144
Упражнения на трель мордент.....	145
Упражнения на хроматическую трель	146
Упражнения на вступление и на завершение свободной трели.....	148
Упражнения на неполный вдох	151
Упражнения на аккорд большой/мажорной ноты	156
Выводы из всего вышесказанного о фиоритурах	165
Способы сочинения новых упражнений	166

**ЧАСТЬ II
ОБ ИСКУССТВЕ ФРАЗИРОВКИ**

Глава первая

ОБ АРТИКУЛЯЦИИ В ПЕНИИ	170
§ 1. О гласных	171
§ 2. О согласных	175
Внезапные (взрывные) согласные.....	177
Поддержанные согласные (согласные <i>sostenuto</i>)	177
§ 3. Об акцентах	179
§ 4. Об ударном акценте и о длительности.....	179
§ 5. Об опоре согласных	180
§ 6. Протяженность и <i>tenuto</i> голоса в словах	184
§ 7. Распределение слов по нотам	187
Примечания	197

Глава вторая

ИСКУССТВО ФРАЗИРОВАТЬ	201
§ 1. Формирование фразы	202
Различные примечания	206
§ 2. О дыхании	210
§ 3. О размере	218
Замедляя	220
Ускоряя	221
По усмотрению	221
Рубато	222
§ 4. О forte–piano. О каденциях и акцентах	226
Синкопы	227
Портаменто	229
Филированные звуки	233
Звуки легато	233
Звуки <i>richettati</i> /стаккато	233
Звуки стаккато	234
Звуки <i>martellato</i> /стаккато	236
Звуки <i>ribattuti</i> (ударные звуки)	236
Ноты с точкой	236
О совокупности форте и пиано	237
§ 5. Объединение — приостановка — завершение — реприза	246
Объединения	246
Приостановки и репризы	246
Завершения	248

Глава третья

ИЗМЕНЕНИЯ	251
§ 1. Форшлагги	259
Нисходящие форшлагги	260
Восходящие форшлагги	262
<i>Acciaccatura</i> /форшлаг	268
Группетто	268
Трель	269
О двойной трели	271
О трели-морденте (атака звука при помощи горла)	273
§ 2. Ферматы/ <i>punto coronato</i> — фермата — каденция	274

Глава четвертая

О ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ	282
§ 1. О страстях и чувствах	282
§ 2. Об анализе	284
О мимике	284
Об изменениях в дыхании	285
О вздохах и рыданиях	285
О смехе	288
Эмоции голоса	288
О тембрах	291
Об изменениях артикуляции	302
Подъем или опускание тона. Интенсивность голоса	304
§ 3. Единство	304

Глава пятая

О РАЗНЫХ СТИЛЯХ	310
§ 1. Речитативы	310
Разговорный речитатив.....	311
Инструментальный речитатив	313
§ 2. Бельканто (простое пение и медленное пение)	318
§ 3. Колоратурное пение	321
Гибкое пение	322
Манерное пение	322
Виртуозное пение	323
Характерные и народные пения	325
§ 4. Декламационный стиль	325
Комический стиль, или разговорный стиль	326
Примеры заключительных каденций	327
Примеры фермат в одно- и двухголосии	336

ВЫДЕРЖКА ИЗ ДОКЛАДА, ПРОЧИТАННОГО В ПАРИЖСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

О РАЗНЫХ ВИДАХ ВОКАЛЬНЫХ ЗВУКОВ

Человеческий голос подчиняется бесконечному числу модификаций под влиянием возраста, пола и телосложения. Помимо объективных параметров, по которым отдельные голоса отличаются друг от друга, вокальный аппарат каждого индивидуума способен на бесконечное число оттенков, исполнение не похожих друг на друга каденций и даже на имитацию криков животных и любых шумов, различимых нашим ухом.

Мы установили, что за исключением шумов и вдоха, всевозможные изменения (включая крик, возглас, низкий или высокий голос), певческий голос по всему его диапазону и интенсивность звука имеют в своей основе небольшой набор простых и фундаментальных принципов. Если классифицировать все подобные факты под одним общим названием, можно утверждать, что человеческий голос в самом своем широком смысле состоит из регистров:

- грудной регистр;
- фальцет-голова¹;
- контр-бас;

А также из двух основных тембров:

- открытого тембра
- закрытого тембра.

И наконец, из разных степеней интенсивности и объема голоса.

О РЕГИСТРАХ

Под словом «регистр» мы понимаем последовательность однородных звуков, от низкого до высокого, производимых с помощью одного и того же механического принципа, природа которой существенно отличается от другой серии последовательных однородных звуков, производимых с помощью иного механического принципа. Следовательно, все звуки, относящиеся к одному регистру, имеют одну природу, какими бы ни были модуляции тембра и силы, которым они вызваны.

Мы не будем сейчас говорить о регистрах контр-баса и о голосе при вдохе: этим двум регистрам мы посвятим отдельный параграф.

¹ Диапазон, описываемый в понятии фальцет-голова, хоть и относится к одному регистру, однако считается профессорами сформированным двумя разными регистрами, из них самый низкий называется *фальцет* или *середина*, а самый высокий — *головной* регистр. Мы пока воспользуемся этим разделением, как наиболее легким для восприятия, оставив за собой право впоследствии доказать его ошибочность.

В одной части их диапазона регистры совпадают, в другой — следуют друг за другом. Звуки, входящие в один диапазон, могут относиться одновременно к двум различным регистрам, и голос может использовать эти звуки как во время разговора, так и во время пения, не смешивая регистры.

Так происходит с нотами грудного регистра и фальцета, которые пересекаются в диапазоне двенадцати нот от *соль*² (*соль* второй октавы) до *ре*⁴ (*ре* четвертой октавы)¹:



Выше или ниже этого диапазона каждый из двух регистров существует отдельно. Общая шкала звуков, которую способен передать голос отдельно взятого человека, всегда включает в себя как грудной, так и фальцет-головной регистры, диапазон каждого из которых варьируется от певца к певцу.

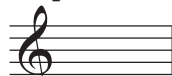
ДЕТСКИЕ ГОЛОСА


В детстве, начиная с самого нежного возраста и до момента полового созревания, человеческий голос как у девочек, так и у мальчиков совершенно отчетливо делится на грудной регистр, на фальцет и на головной регистр.

Как правило, грудной регистр редко выходит за рамки следующей квинты:



но с возрастом голос крепнет и если его диапазон в редких случаях может опуститься

вплоть до *си* или *ля*² , то наоборот, он часто может доходить до высоких нот вро-

де *до*⁴ или *до*⁴ . Стоит, однако, признать, что эти ноты можно взять лишь ценой нечеловеческих усилий.

Эти наблюдения легко подтвердить, достаточно лишь взглянуть на мальчиков, поющих в церкви, в возрасте от 7 до 12 лет, которым приходится петь гулками голосами в просторных зданиях, зачастую посреди толпы. Пение это больше похоже на крик, не щадящий ни грудь, ни глотку. В таких условиях неизбежно рождаются следующие груд-

ные звуки: *ля*³, *си*³, *си*³, *до*⁴ и *до*⁴ , которые служат предвестником гибели певческого голоса.

Вокальный аппарат в этот период жизни очень тонкий, деликатный, податливый и совсем не развитый, что очень слышно в грудном регистре. Ясный, кричащий, со скрипом, — он известен всем под названием «голос церковного мальчика».



¹ Используемое здесь изображение нот с указаниями цифр после каждой ноты заимствовано из физики. Номер соотносится с октавой, к которой принадлежит изображенная нота. Например: шкала, которая начинается от открытых 8-ступенчатых ладов и до закрытых 4-ступенчатых ладов, или же виолончельная октава от баса до верхней септими — *си* будет иметь номер 1, следующая октава от *до* до *си* будет обозначаться номером 2 и так далее.

² Поскольку Гарсиа говорит не о диапазоне музыкального звукоряда вообще, а исключительно о диапазоне певческих голосов в целом, его нумерация гамм отличается от аналогичной нумерации, принятой в современной музыкальной теории. Поэтому октава, называемая у Гарсиа второй, — это малая октава в сегодняшней терминологии, а октава, именуемая у Гарсиа четвертой, — это вторая октава. Характерно, что у Гарсиа отсутствуют наименования большая и малая октавы. — *Прим. перев.*

Регистр фальцета гораздо тусклее и гораздо слабее грудного регистра, но он совпадает с грудным регистром по диапазону.

Дети обычно разговаривают фальцетом.

К этим двум регистрам добавляется третий, называемый головным голосом, который является ничем иным, как продолжением фальцета. Головной регистр начинается от

до^{#4}, *ре*⁴ или *ми*^{b4}  и идет вверх, становясь все более круглым, нежным и серебристым, вплоть до *соль*⁴ или *ля*⁴ .

И всё же у головного регистра есть существенное отличие, которое помогает в любом возрасте его выделить и которое заключается в том, что два вышеупомянутых регистра совпадают и пересекаются один с другим, в то время, как головной регистр начинается от их крайней точки, продолжает их, но никогда с ними не пересекается.



О МУТАЦИЯХ


С возрастом голос постепенно теряет свою слабую и хрупкую природу и начинает крепнуть, до тех пор пока у юноши не начинается половое созревание. В этот период начинается так называемая мутация голоса. Именно в это переломное время необходимо позволить природе действовать самостоятельно, как единственной хозяйке сил индивидуума. Последний же должен как можно тщательнее беречь в этот период свои силы и заботиться о своем физическом развитии. Вокальные упражнения или переутомление могут в этот период с легкостью испортить вокальный аппарат, подобно тому, как можно засушить растение до того, как оно даст первые плоды. Такое обращение не только лишит мальчиков детства, но и погубит их мужской расцвет.

Когда период мутации голоса будет завершен, можно всерьез приниматься за изучение певческой науки. Как правило, мутация завершается у девочек в возрасте от 14 до 16 лет, а у мальчиков в возрасте от 17 до 19 лет, и зависит от конституции индивидуума и от влияния климата. В этом возрасте юный голос уже обретает плотность, полноту и присущий ему диапазон. Мужской голос к этому времени уже претерпел более основательные изменения, опустившись на одну октаву и обретя звучность.

ГРУДНОЙ ЖЕНСКИЙ ГОЛОС

Основа женского голоса по сравнению с мужским и с детским — это грудной регистр. Этот ясный, звонкий, полный блеска голос идёт параллельно фальцету, но может намного превосходить его в нижних нотах. Если фальцет всегда заканчивается на *си*^{b2} или на *ля*²

, то ноты грудного регистра могут доходить до *ми*^{b2} . Что касается высоких нот, здесь диапазон зависит от гибкости вокального аппарата. Иногда, как это

происходит у детей, он достигает своего крайнего предела , достичь которого могут лишь некоторые *контральто*.

В исключительных случаях диапазон этого регистра насчитывает 13 звуков¹ (от *миб* до *до*)

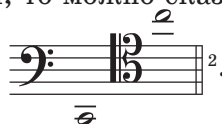


щей октавы

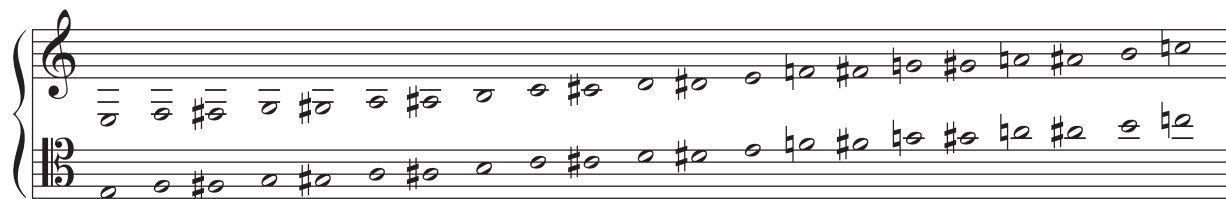
Грудной мужской голос.

Грудной голос — это основная часть мужского голоса. Он отличается силой, округлостью, ясностью и, как правило, его диапазон включает 15 звуков. Если объединить в одну шкалу границы диапазона, установленные отдельными индивидуумами, басами и тенорами, оснащенными определенной базой, то можно сказать, что регистр этот включает

в себя три октавы, начиная от *до*¹ и до *до*⁴



Приятной новостью для тех, кто задумывался об этом, станет подтверждение того, что у женщин и у мужчин грудной регистр включает в себя следующие звуки:



При этом мужчина всегда говорит грудным регистром, а для женщины это скорее исключение.

ЖЕНСКИЙ ФАЛЬЦЕТ

Фальцет, который особенным образом принадлежит женщинам и детям — это слабый и закрытый регистр, который часто похож, особенно в нижней части, на низкие ноты флейты. Его полный диапазон насчитывает около 10 звуков:



Чем ниже спускаются звуки после *ре*³



на *ля*², тем они становятся тише, пока совсем не затухают на грудным голосом, так и фальцетом. Как правило, женщины разговаривают фальцетом.


¹ Малибран, Пизарони.

² Хайтфингер, Рубини, Дюпре среди теноров; Порто среди басов.

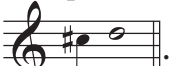
МУЖСКОЙ ФАЛЬЦЕТ


Природа этого голоса у мужчины идентична женской, и он охватывает те же ноты:



Лишь низкие звуки  оказываются сложными для артикуляции и не даются мужской гортани, превращаясь в грудные звуки. Некоторые мужчины могут спеть фальцетом следующие ноты: .

ГОЛОВНОЙ ЖЕНСКИЙ ГОЛОС

Самый замечательный и блестящий женский голос — это головной голос, который начинается с той ноты, на которой заканчиваются два предыдущих регистра: .

Его диапазон включает в себя¹: .

Когда женщины и дети пронзительно кричат, они используют свой головной голос.

МУЖСКОЙ ГОЛОВНОЙ ГОЛОС

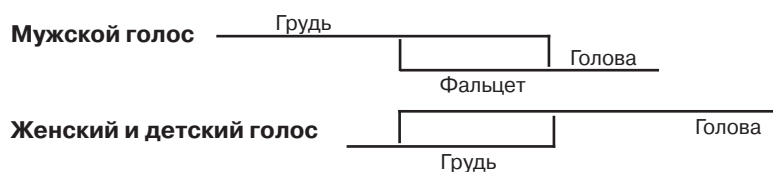
Во время голосовых мутаций мужчины теряют свой головной голос, даже если отдельным лицам удастся сохранить от него первую большую терцию.

Вывод:

Грудной мужской голос превосходит нижними звуками женский грудной голос.

Фальцет существует в равной мере как у тех, как и у других.

Женский головной голос превосходит мужской головной голос.



¹ Персиани, Демерик.

РЕГИСТР КОНТРО-БАСА

Этим термином я хотел бы обозначить набор низких и хриплых звуков, похожих на органное тремоло или на громкий и продолжительный храп. Этот тип голоса включает самые низкие звуки контрабаса и может спускаться от $mi\flat^1$ на квинту вниз.

Чтобы добиться такого диапазона, необходимо полностью поднять нёбо и расширить углубления глотки. Первые попытки приведут к сухости в вашем горле, что спровоцирует приступ кашля.

Если сравнить этот регистр с грудным, можно заметить не только то, что составляющие его звуки отличаются по своей природе от грудных, но и то, что они лежат в гораздо более низкой сфере.

Насколько мне известно, этот регистр до сих пор был под силу лишь нескольким русским басам. И хотя эти басы удивительным образом использовали свой регистр для сопровождения других голосов, мне этот регистр кажется неприменимым к искусству оперного пения. На то есть две причины. Во-первых, если говорить об обычных голосах, то существует разрыв между самыми низкими нотами грудного регистра и регистром контро-баса. Этот разрыв исчез бы у низких басов, если бы удалось не только объединить два этих голоса, но и сформировать общие для двух регистров ноты.

Второй недостаток куда более губителен, и заключается в нанесении другим регистрам урона, вызванного частым и долгим употреблением регистра контро-баса. Вывод этот сделан из наблюдения за русскими контро-басами, у которых по прошествии некоторого времени не осталось ничего, кроме их контро-баса и незначительного диапазона грудного регистра.

ГОЛОС НА ВДОХЕ

Как известно, голос может формироваться не только в момент выхода воздуха, содержащегося в груди, но и в момент, когда воздух проходит через гортань, чтобы попасть в легкие. Такой голос на вдохе получается сиплым и неровным, но несмотря на это — не уступающим, а иногда и превосходящим высокие ноты головного регистра как у мужчин, так и у женщин. Как я уже сказал, не знаю, куда можно было бы поместить такой голос в нашей классификации, так как он используется исключительно для декламации, в которой с его помощью можно выражать некоторые крайние проявления страсти, такие как стоны, рыдания и прочее. Но преимущества, извлекаемые из этого голоса, должны находиться под четким контролем и использоваться лишь в случае наличия у певца неоспоримого вкуса.

СВОДНАЯ ТАБЛИЦА ВОЗМОЖНЫХ ПЕВЧЕСКИХ ДИАПАЗОНОВ КАЖДОГО РЕГИСТРА ЗА ИСКЛЮЧЕНИЕМ ГОЛОСА СО ВДОХОМ



Из этой схемы и из других приведенных ранее рисунков наши читатели вероятно заметили, что мы всегда обозначали границы каждого регистра двумя или тремя нотами по причине эластичности человеческого голоса, который в большей или меньшей степени сам определяет свои пределы.

Человеческий голос, рассмотренный во всех своих регистрах и со всеми возможными диапазонами, представляет для физиолога высочайший интерес в своем развитии. Но для нас изучение его применения ограничено нашей теорией, и среди всех выявленных регистров певец может пользоваться лишь грудным регистром, головным и фальцетом. Более того, не все из этих регистров могут использоваться естественным образом всеми без исключения голосами, поскольку пределы каждого из голосов достигаются с большим усилием и лишь некоторым певцам удается достичь этого.

По словам физиологов, звуки производятся благодаря выходящему из легких воздуху и вследствие эффекта его воздействия на внутренние голосовые связки или связки голово-щели. От растяжения и предельного соединения этих связок зависит сокращение желудочков, уменьшение диапазона изменений гортани и поддержка стенок так называемого голосового пути. В настоящее время этих принципов оказалось достаточно лишь для того, чтобы описать грудной регистр. Что касается фальцета и головного регистра, пока что они изучены довольно плохо, не говоря уже о контро-басе, который и вовсе не был изучен.

О ТЕМБРАХ

Человеческий голос неизбежно подвергается воздействию тембров точно так же, как он зависит от различных регистров. Под *тембром* мы подразумеваем такое особое изменчивое свойство, которым обладает каждый регистр и каждый звук, если абстрагироваться от его силы.

Гортань воспроизводит звук и как только она его издает, глотка тут же его воспринимает и видоизменяет.

Для формирования тембра требуются следующие факторы: 1) неизменные условия, свойственные каждому отдельно взятому человеку: форма, объем, плотность и физическое состояние голосового аппарата (здоров ли он или болен); 2) изменчивые условия, такие как направление, которое звук выбирает на вокальном пути — во время прохождения через нос или через рот, строение и возможности самого перехода, степень напряжения его стенок, воздействие сжимающих мышц, нёба, удаленность челюстей и зубов, расположение губ, размер открытого рта и, наконец, припухлости или впадины языка и так далее.

Мы не будем касаться в своем исследовании различных тембров, которые придают голосу особую манеру и делают его индивидуальным. Мы рассмотрим лишь общие тембры, которые присущи человеческому голосу.

Все разновидности тембра образуются двумя противоположными способами и следовательно могут быть сведены к двум основным разновидностям: открытому и закрытому тембру.


Вокальный аппарат не может воспроизвести звук без окраски его каким-либо тембром. И каждый тембр накладывает свой отпечаток на весь голосовой диапазон.

ОТКРЫТЫЙ ТЕМБР, ГРУДНОЙ РЕГИСТР.

Открытый тембр придает грудному регистру металлическое и блестящее звучание. Во Франции такую манеру называют белым голосом¹, хотя правильней было бы назвать это белым (чистым) тембром. Чтобы объяснить, что имеется в виду под открытым тембром с его металлическим звучанием и с силой, на которую он способен, я приведу несколько известнейших примеров. Это *ре* Лаблаша в финале оперы *Тайный брак*, «*Andiam subito a vedere*»; это ноты *ре, ми, фа, соль, ля* Лавассёра в известной фразе из *Роберта-Дьявола*, «*Eh quoi! Tu trembles deja!*»; это *фа* Рубини, в ариозо «*Il mio Tesoro*»; это *фа* Гарсия в репризе мотива, «*Fin che dal vino*»; наконец, это *до* Дюпре из *Вильгельма Телля*. Все эти ноты, исполненные разными певцами с разными голосами, представляют собой прекрасные примеры грудного регистра открытого тембра. Однако, если перестараться, такой голос зазвучит резко и станет кричащим.

ЗАКРЫТЫЙ ТЕМБР, ГРУДНОЙ РЕГИСТР

Закрытый тембр, напротив, делает звук грудного регистра полным и округлым. Это единственный тембр, с помощью которого певец может сообщить голосу весь объем, на который он только способен. Прошу обратить внимание на то, что я говорю здесь об объеме, но не о его силе и не о металлическом звучании. При неправильном использовании этот тембр заглушает звуки, делает их хриплыми и глухими.

Использование этого тембра на низких звуках регистра не так заметно, как на высоких. Грудные звуки в интервале от *ми* до *си*³  во всей своей полноте, исполняемые закрытым тембром, приобретают драматический характер как в мужском, так и в женском голосе, из-за чего большинство людей, оценивая природу такого голоса, совершают ошибку. Вместо того чтобы слышать в таких голосах наиболее благоприятное сочетание закрытого тембра с интенсивностью голоса, люди полагают, что такие голоса являются исключением и потому называют их *смешанно звучащим*, или *микстовым голосом (темным)*. Виолончельное звучание довольно точно воспроизводит этот эффект, но представляется он немного слабее.

ОТКРЫТЫЙ И ЗАКРЫТЫЙ ТЕМБРЫ, РЕГИСТР ФАЛЬЦЕТА

Хотя в этом регистре разница тембров столь же заметная, как и в предыдущем (регистре. — *Прим. перев.*), однако эффект менее ощутим.

ОТКРЫТЫЙ И ЗАКРЫТЫЙ ТЕМБР, ГОЛОВНОЙ РЕГИСТР

Этот регистр имеет отдельное название, хотя по сути он является продолжением фальцета. Причина этого аналогична той, что была описана нами для тех же звуков, но исполненных октавой ниже в грудном регистре. Закрытый тембр заметно видоизменяет эти

¹ Это слово у итальянцев, от которых оно было заимствовано, служит для обозначения женского или детского голоса. Во Франции же в следствие неправильной классификации тембров выражением «белый голос» называется открытый тембр, также как и «микст» обозначает закрытый тембр.

звуки, и вряд ли надо говорить об этом отдельно, поскольку мы это уже подробно рассматривали.

Также закрытый тембр создает особый эффект в головном регистре некоторых голосов, потому что делает звуки этого регистра чистыми и прозрачными как у *гармоникки*.

После того как мы дали полное описание голосов, перейдем к исследованию механических средств, необходимых для воспроизведения того или иного тембра.

РАЗНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ГОРТАНИ

Из наших наблюдений следует, что при создании тембра без сомнения играют роль и форма, и диаметр, и напряжение стенок, и различная длина вокального пути. Все эти условия уже определены 1) разным расположением гортани и 2) движениями нёба. В действительности, если гортань является основой для вокального перехода, она обязательно поднимается или опускается, чтобы уступить переходу место, вытянуться, или изменить форму, диаметр и напряжение стенок.

В ходе исследований мы убедились в том, что когда голос полностью проходит диапазон каждого регистра, движения глотки выполняются по-разному в зависимости от того, относятся ли звуки к открытому тембру или к закрытому.

Когда голос грудного регистра постепенно идет вверх, от самого низкого звука к самому высокому, гортань, в случае открытого тембра, сперва занимает более низкую позицию, чем в состоянии покоя. Затем постепенными восходящими движениями, по мере того как голос постепенно поднимается к высоким нотам, следом за ним поднимается и гортань. Когда же голос достигает высшей границы своего регистра, гортань достигает челюстей, откликаясь на очень чуткие колебательные движения, которые можно проверить касанием. Ноты, воспроизводимые в этот момент, звучат сухо и сдавленно. Когда певец доходит до предельных нот регистра, голова его откидывается назад, позволяя гортани уйти вверх.

Те же изменения происходят в гортани, когда голос поет фальцетом и головным регистром, используя открытый тембр. При первых глубоких звуках фальцета гортань находится в низком положении, а затем она начинает постепенно подниматься легкими, сдержанными, небольшими движениями, соответствующими подъему звуков. В тот момент, когда голос переходит к головным звукам, гортань, вместо того, чтобы сделать глоток, быстро поднимается, отчего звуки в этот момент выходят сухими и резкими.

В случае когда голос грудного регистра сохраняет закрытый тембр на всем своем диапазоне, гортань остается неподвижной немного ниже своего положения в состоянии покоя. Это опускание становится еще заметней, когда певец изо всех старается сил усилить тембр и придать своему голосу больше объема чем тот, на который он способен. При этом гортань остается неподвижной в самой нижней точке диапазона регистра, и чтобы облегчить это положение, нужно слегка наклонить голову вперед. Разница в тембрах начинает

проявляться лишь к ноте re^2 : .

Гортань также принимает нижнее положение, о котором уже было сказано, при воспроизведении регистра фальцета в закрытом тембре и сохраняет это положение неизменным, даже если певец пытается увеличить объем звука. Что касается головных звуков, при их воспроизведении гортань поднимается довольно быстро и остановить это движение

можно лишь приложив определенные, но губительные усилия, в результате которых голос грубеет.

Малейшее изменение тембра влечет за собой необходимость смены положения гортани. Пусть тот, кто хотел бы в этом убедиться, попробует поочередно пройти по всем тонам, сначала открытым тембром, а потом закрытым, дабы самостоятельно ощутить как гортань постепенно занимает более высокое или более низкое положение, в зависимости от светлости или темноты тембра.

Разным положениям гортани соответствуют различные положения глотки, рассмотренные ниже.

Так как среди всех составных частей глотки именно в вокальной трубке располагаются наиболее важные органы, она также служит прежде всего углублением, в котором изменяются издаваемые гортанью звуки. Изменение формы этих звуков происходит благодаря движениям нёба и языка. По этой причине певец должен в первую очередь уделять внимание этим органам.

Нёбо расположено между языком и носовыми ходами, и благодаря своей переменной позиции может менять размеры и форму ротового отверстия. Воздушный поток, падающий в нёбо, делится надвое, в следствие чего один из потоков может образовывать носовые звуки, а другой проходит через рот. Дальнейшая судьба этих потоков будет зависеть от угла наклона нёба. Если оно принимает горизонтальное положение, полностью закрывая проход в носовые ходы, воздушный поток попадёт в нёбо, согнутое под прямым углом и звуковой канал будет образован исключительно ртом. Если же нёбо будет полностью опущено, воздушный поток пройдет насквозь и тут же поднимется через носовые ходы, которые станут для звука единственным возможным выходом. Во время подобных движений нёба язык певца всегда следует за гортанью, с которой он соединен. Движения языка и гортани всегда противоположны друг другу. Если нёбо выгибается, язык под воздействием глотки, которая его притягивает, вытягивается глубоко вдоль средней линии задней части и горловой перешеек принимает овальную форму. Если же нёбо опускается, язык поднимается и набухает у основания. Иногда два этих органа могут очень плотно соприкоснуться, и полученная в результате такого сближения форма будет напоминать собой полумесяц.

Выше мы рассмотрели, какие формы может принимать вокальный инструмент под воздействием воздушного потока. Теперь скажем о тех частях пути, через которые может проходить воздушный поток, и благодаря которым глотка, в зависимости от степени подъема и колебаний, вызванных этим потоком, придает ему либо вертикальное положение, либо наклоненное вперед.

Когда глотка опущена, воздушный поток располагается вертикально, когда же глотка поднята, она может благодаря колебательным движениям различной степени интенсивности направлять воздушный поток либо к нёбному своду, либо к язычку, либо же вперед к костной части.

Упомянутый выше канал, через который идет звук, благодаря своей способности вытягиваться или сжиматься, становится шире или уже, а также способности принимать форму эллипса, гнуться под прямым углом или же приспосабливаться к различным промежуточным формам, удивительным образом выполняет функции отражателя или мегатфона.

Пришло время поговорить о том, какие движения глотки и горла необходимы для того, чтобы сообщить голосу тот или иной тембр.

ОТКРЫТЫЙ ТЕМБР

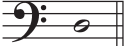
Если вы желаете петь открытым тембром, начиная с самого нижнего звука, глотку придётся немного растянуть по сравнению с состоянием покоя. Но после того как голос постепенно начнет подниматься вверх вплоть до границы выбранного регистра открытого тембра, все части, составляющие голосовой перешеек, будут стараться сблизиться, все больше сжимаясь пропорционально степени подъема глотки и голоса. При этом мягкое нёбо опускается, а язык, хоть и прижат вдоль средней линии к задней части, начинает подниматься по бокам и приближаться к этому нёбу. Форма, которую в результате этих движений постепенно приобретает звуковой переход, похожа на сплюснутый свод, узкое отверстие которого вдруг проступает над гортанью. Заднее отверстие носовых ходов в этот момент оказывается свободным благодаря опусканию мягкого нёба, сохраняемому на протяжении всего диапазона при условии исполнения звуков открытым регистром.

Тем не менее воздушный поток из-за наклонного положения, образованного гортанью, продвигается ближе к передней костной части нёба и выталкиваемый мягким небом голос, не касаясь при этом носовых ходов, получается резонирующим и чистым. В этот момент следует раздвинуть уголки рта.

Гласная *A* и две другие гласные *E* и *O* являются различными вариациями открытого тембра, которыми определяется форма вокального аппарата.

Однако пространство, очерченное перешейком горла, обычно небольшое, не остается таким же при грудном регистре, для чего следует частично изменить позицию языка, который в этом случае не опускается вдоль средней линии рта, как делает это при головном пении, а начинает расширяться по бокам, чтобы помочь двигаться язычку.

ЗАКРЫТЫЙ ТЕМБР

Выше было сказано о том, что разница тембров становится заметна лишь начиная с ноты *re*² . Для воспроизведения закрытого тембра, начиная с этой ноты, следует поднять нёбо так, чтобы полностью закрыть полость носовых ходов, а язык из-за опущенной гортани должен стать как бы поделенным у основания глубоким каналом. Теперь глотка будет представлять собой вытянутый свод, а звуковой переход примет вытянутую, изогнутую под прямым углом и узкую форму. Столб звука, совершая вертикальный подъем, упрется в нёбный свод, в результате чего звук выйдет округлым, полным и закрытым. Такое звучание называется голосом «микст» или голосом «sombree». При этом закрытые гласные *E* и *O*, а также гласная *U* будут являться разновидностями закрытого тембра, которые сообщат вокальному аппарату приведенные здесь положения¹.

Здесь же нужно добавить, что в упомянутых нами тембрах различные степени силы звука не отразятся сколько-нибудь заметным образом на движении органов. Однако, если певец решит сменить окраску тембра, это тут же скажется на положении органов, поскольку при расширении глотки в открытом тембре нёбо опускается, а в закрытом поднимается. Подобное расширение становится особенно восприимчивым к любым изменениям, тогда

¹ Гласная *I*, ввиду ее особого характера, может использоваться в обоих тембрах.

когда певец пытается придать своему голосу предельный объём, хотя звуки при этом получаются чрезвычайно слабыми, о чем непременно следует сказать. Подобное перенасыщение объёмом случается лишь в закрытом тембре вследствие специально приложенных усилий.

Упомянутые тембры нужно рассматривать в качестве двух основных, хотя помимо них существует немало других, которые, чтобы быть воспроизведенными, заимствуют — одни от открытого тембра, другие — от закрытого — именно то, что эти тембры имеют основного в их механике. Как видно, голос может принимать разные формы — как те, которые зависят от различных гласных и всех их модификаций, так и те, которые под влиянием чувств порождают обычные звуки. И нет ни одной из таких форм, которая после долгих упражнений не могла бы быть воспроизведена певцом.

Из всего многообразия форм мы решили выбрать лишь те, которые по причине своих свойств или недостатков должны быть знакомы певцу в первую очередь.

ГОРТАННЫЙ ТЕМБР

Когда язык поднимается от основания кверху, он выдвигает голосовую щель на звуковой поток, и голос получается как будто сдавленным. Подобное положение языка можно проверить, надавив пальцами снаружи на подъязычную кость. В результате этих действий голос станет гортанным, чего не было бы даже вследствие надавливания пальцами, если бы не поднятый кверху язык.

Из этого легко заключить, что для корректировки недостатков этого тембра нужно поднять язык от основания кверху и сохранять это положение при пении различных гласных, исполняя их все звонкими. В итоге язык, основной задачей которого является трансформация голоса на разных гласных, должен делать это в основном за счет своих краев, слегка задевая середину и совсем не касаясь основания. Тут же хочется предупредить и о том, что расстояние между челюстями должно быть примерно одинаковым для всех гласных, и если все эти условия будут соблюдены, то гласные прозвучат ясно и с равным колоритом.

НОСОВОЙ ТЕМБР

Когда вокальный аппарат выполняет условия, необходимые для возникновения открытого тембра, голос может превратиться в носовой, если столб воздуха начнет резонировать в носовые ходы прежде, чем попадет в рот. Для того чтобы понять, отправится ли воздух после выхода из гортани сперва в носовые ходы, а затем в рот, или же сразу направится к последнему отверстию, нужно заткнуть себе ноздри. Если звук получится звонкий и чистый, значит в носовые ходы он не попал. В противном случае голос окажется гнусавым.

ОКРУГЛЫЙ ТЕМБР

Когда гортань принимает положение более низкое, чем это требуется для открытого тембра и язычок поднимается достаточно высоко, звуковой столб несколько выпрямляется и касается нёба в его середине, в результате чего голос становится звонким и более глубоким, чем при использовании открытого тембра.

Если же язычок поднимется настолько, чтобы оставить лишь минимальное сообщение с носовыми ходами, то голос потеряет в звонкости, но приобретет в округлости. В этом случае наклоненный воздушный столб ударит в свод мягкого неба.

ХРИПЛЫЙ ТЕМБР

Если при поднятом мягком нёбе увеличить смещение пилеястр, то голос зазвучит хрипло и глухо. Такой голос можно сделать еще глуше, если создать препятствия на пути звуковых волн. Для этого достаточно будет приподнятого кончика языка или сближенных губ.

Гипертрофия, или припухлость миндалин (гланд) может сделать голос глуше, став препятствием на его пути. Наглядные примеры того же часто демонстрирует молодость, которой сопутствуют трудности в формировании головного регистра и расширении его диапазона. Подобные же проблемы вокального аппарата свойственны и утомленным женщинам.

Голос может охрипнуть и тогда, когда певец злоупотребляет дыханием: в таком случае звуки у него получатся приглушенными и сопровождаемыми глубокими вздохами. К тому же чрезмерное дыхание утомляет стенки вокального аппарата и тем самым образует шум, обесцвечивающий голос.

Из сказанного легко заключить, что гамма тембров столь же разнообразна, как и различные комбинации механических условий, описанных выше.

ИНТЕНСИВНОСТЬ И ГРОМКОСТЬ

Не следует путать понятия интенсивности и громкости, несмотря на то что их часто объединяют, поскольку рост интенсивности не всегда влечет за собой увеличение громкости, и напротив, слабый звук может быть одновременно очень громким.

Интенсивность звука зависит прежде всего от наличия «звукового аппарата». Известно, что вибрации струн или горловины духового инструмента всегда издают слабый звук и, чтобы усилить его, необходимо присоединить горловину или струну к телу самого инструмента, после чего тот зазвучит вместе со всей содержащейся внутри него воздушной массой в унисон с вибратором.

Точно так же гортань, отделенная от глотки, воспроизведет только сухие и кричащие звуки. Человек обладает удивительными данными, с помощью которых он наделяет силой свой голос: это способность к вибрации голосовых связок, размеры гортани, грудной клетки, легких, полостей глотки, рта и носа и способность этих полостей к воспроизведению звука.

Физики объясняют интенсивность голоса различной степенью сжатия воздуха, исходящего из звукового аппарата. Таким образом, чем больше будет сила, выталкивающая из груди воздух, тем сильнее будут вибрации голосовых связок.

Громкость звука, какой бы ни была его сила, всегда требует большей податливости глотки и низкого положения гортани, или таких же условий, как и для воспроизведения закрытого тембра.

Таким образом, отличие силы от громкости заключается в том, что сила зависит от большего выпуска воздуха и вызванной в результате этого амплитуды колебаний голосовых связок. Громкость же звука зависит от податливости голосового аппарата. Чтобы

в двух словах повторить все, что мы сказали о голосе и его разновидностях, еще раз подчеркнем, что инструмент, в котором рождается человеческий голос, состоит из трех частей, каждая из которых имеет свои функции:

- меха, или резервуар (легкие и трахея);
- вибратор (гортань);
- отражатель или модификатор звука (глотка, носовые и ротовые полости).

Тот певец, который хочет взять верх над сложностями, касающимися физической стороны своего искусства, должен овладеть принципами работы всех составляющих вокального аппарата и быть в состоянии как использовать их по отдельности, так и комбинировать в зависимости от своих потребностей.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
О ФОРМИРОВАНИИ
ВОКАЛЬНОГО АППАРАТА

Глава первая **ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ. УКАЗАНИЯ ДЛЯ УЧЕНИКОВ**

В нашем исследовании мы намерены проследить за перечнем необходимых качеств для ученика-певца, желающего посвятить себя театральной карьере. Такому ученику нужно обладать не только интеллектуальными способностями, чтобы соответствовать самым строгим требованиям критики, но и определенной конституцией, которая будет в состоянии вытерпеть все нагрузки, связанные с упражнениями в певческом искусстве. Интеллектуальные качества, обладание которыми весьма поможет ученику, — это истинная страсть к музыке, способность ясно воспринимать и запечатлеть в памяти мелодии и гармонии, экспансивная душа в сочетании с острым и наблюдательным умом. Что касается физической формы, здесь на первое место встает голос — уверенный, приятный, с большим диапазоном и силой. Вслед за голосом идет крепкая физическая форма вышеупомянутых частей голосового аппарата.

Те, кто хотели бы добиться статуса выдающегося артиста, должны соответствовать этим условиям. Однако не стоит считать, что если вы от природы наделены всеми упомянутыми качествами, что случается крайне редко, то будет достаточно этого, чтобы сделать Вас талантливым. Любые природные склонности и таланты должны развиваться посредством долгих и кропотливых занятий. Певец, который не знает истоков музыкальных эффектов и секретов своего искусства, не может считаться настоящим талантом и является лишь обычным исполнителем.

Недостаточно наскоро набраться некоторых музыкальных знаний: артист — это не тот, кто занимается импровизацией, и процесс его формирования довольно долог. Певческий талант необходимо развивать не спеша посредством тщательного обучения и прилежных занятий. В защиту целого перечня певческих дисциплин достаточно сказать, что артист, не получивший должного образования, впоследствии не сможет собрать воедино образ своего героя, понять его истинное значение и раскрыть его отличительные черты, которые в итоге раскрывают в герое драмы авторский замысел.

Певческое образование включает в себя уроки сольфеджио, изучение анатомии голосового инструмента, уроки пения и гармонии. Знание последнего необходимо, так как благодаря этому певец может без учителя придавать различные оттенки своему голосу, украшать музыку в зависимости от её характера, делать акценты на её красотах и тем самым подчеркивать с помощью своего таланта гений композитора. Уже одно только знание гармонии может дать ученику возможность интерпретации произведений без подготовки, одновременно оживляя их, а также возможность уклоняться от сложности исполнения некоторых пассажей, если внезапный недуг частично лишит певца его голосового диапазона.

Подобное часто случается в театральной карьере, где оценивают и распознают умения исполнителя, и горе тому, кто окажется простым *дилетантом*. Порой бывает так, что лишенный профессионализма певец, под гнетом обстоятельств, не полностью либо частично передает замысел композитора, либо, пытаясь изменить в нем что-либо, вовсе обезображивает его, и тем самым в обоих случаях выставляет себя на посмешище.

В большинстве случаев, чтобы распознать в голосовом аппарате ученика зачатки будущего таланта, нужно обладать очень тонким чутьём. Зачастую необходимые качества в нем не развиты или имеют немало недостатков, от которых приходится долго и тщательно избавляться.

Основная задача учителя заключается в том, чтобы с самого начала обнаружить наличие необходимых качеств и затем с помощью терпеливых и усердных занятий способствовать их развитию.

Природные голоса во время пения, как правило, обнаруживают и грубость, и неровность, и нетвердость, и слабость, и небольшой диапазон. И лишь занятия, но занятия грамотные и неустанные, способны хорошо поставить голос, вычистить его тембры и усовершенствовать силу и гибкость звука. Благодаря занятиям исчезает резкость голоса и бессвязность регистров, а также расширяется голосовой диапазон. Вдобавок занятия вырабатывают у голоса гибкость, качество, которым как правило пренебрегают. Вдумчивые упражнения укротят не только непокорный аппарат, но и тех исполнителей, которые, будучи обмануты иллюзорной и потому губительной простотой, не являются хозяевами своих действий. Эта обманчивая простота сопровождается отсутствием точности, выдержки, уверенности и протяженности, иными словами — отсутствием всех составляющих интонации и стиля.

Не судите об учениках слишком строго, даже если они не сулят ничего хорошего. Единственными недостатками, которые должны лишить вас надежды на их успешное будущее, являются:

- ограниченный ум;
- отсутствие слуха или голоса¹;
- частично или целиком хриплый или дрожащий голос.

Ученик, страдающий хриплым или дрожащим голосом, либо сразу, либо после непродолжительных занятий лишит вас последней надежды.

Те, у кого после окончания мутаций останется слабый и сломанный голос, должен отказаться от профессии певца. То же следует сказать и о тех, у кого постоянно воспалена глотка. Такое нарушение часто встречается в миндалинах, из-за чего голос всегда звучит хило, даже несмотря на то, что гортань и легкие могут находиться в прекрасном состоянии. Ошибочно считать, как это обычно случается, что для твердого и полного голоса достаточно сильной груди. Напротив, всегда нужно помнить о том, что для хорошего голоса должен быть здоров весь голосовой аппарат.

¹ Этот недостаток не является ни доказательством неспособности к формированию чистых нот, ни доказательством неправильного строения уха, которое мешает ему точно различать ноты. Он лишь указывает на недостаточное музыкальное образование. Поэтому не стоит сразу же формировать предубеждение против ученика, если на первых занятиях он поет неточно. Подобный недостаток можно будет считать неисправимым, только если спустя несколько месяцев занятий не будет видно никакого прогресса.

Пусть откажется от пения всякий болезненный и хилый телом, поскольку артист со слабым здоровьем не сможет наполнить свой голос энергией, являющейся первым признаком выражения страстей.

ИЗЛИШЕСТВА

Из всех инструментов человеческий голос является наиболее нежным и хрупким. А так как органы, воспроизводящие звук, особенно чувствительны к разным заболеваниям и всем занимающим человеческий разум переживаниям, они подвержены тысяче разных опасностей. Певцы, заботящиеся о сохранении своего голосового аппарата, прекрасно знают о необходимости нежного с ним обращения — во избежание любых изменений или полной потери голоса.

И прежде всего певцам следует опасаться любого рода излишеств, которые могут незамедлительно и самым роковым образом сказаться на голосовом аппарате. Ограничимся излишествами, которые певец может допустить сам лично и выделим среди них следующие:

- 1) слишком частое использование высоких нот в грудном и головном регистрах;
- 2) чрезмерное напряжение голоса;
- 3) преувеличение тембров, особенно в произведениях, исполняемых в полную силу и на высоких нотах. Тот из двух основных тембров, злоупотребление которым более губительно, — это закрытый тембр из-за особых усилий, совершаемых при его исполнении мышцами глотки;
- 4) смех во все горло, долгие и оживленные беседы, крики и вопли. Подобные крайности постоянно напрягают голосовой аппарат, в результате чего он хрипнет. А частое их повторение может и вовсе лишить певца голоса¹. Особенно, если это будет происходить на открытом воздухе и, уж тем более, если при этом на голос будет воздействовать холодный и влажный вечерний воздух.

Свежесть и непринужденность — два самых ценных качества голоса, и они же самые неустойчивые. В случае потери их невозможно вернуть, в результате чего тембр останется испорченным без надежды на восстановление. Такой обессиленный голос называется сломанным голосом. Излишество в занятиях так же может зачастую привести к тяжелым последствиям.

ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЯ

Есть выдающиеся певцы, имеющие привычку упражняться на *хоровом пиано*, более тихом, чем то, которым, как правило, пользуются инструменталисты, и которое используется во всех оркестрах. Без этой меры предосторожности отработка пассажа стала бы слишком утомительной. Ученикам, которым не нравится данный метод, следует транспонировать свои пассажи на тон ниже.

Для голоса одинаково вредны как слишком усердные занятия голосовым инструментом, так и бурные занятия физической активностью.

Певец должен избегать резких перепадов температуры, особенно влажности, которая может стать причиной простуды и охриплости голоса.

¹ Частое доказательство этим наблюдениям мы находим среди адвокатов, проповедников, среди военачальников и среди мальчишек, особенно в конце их игр.