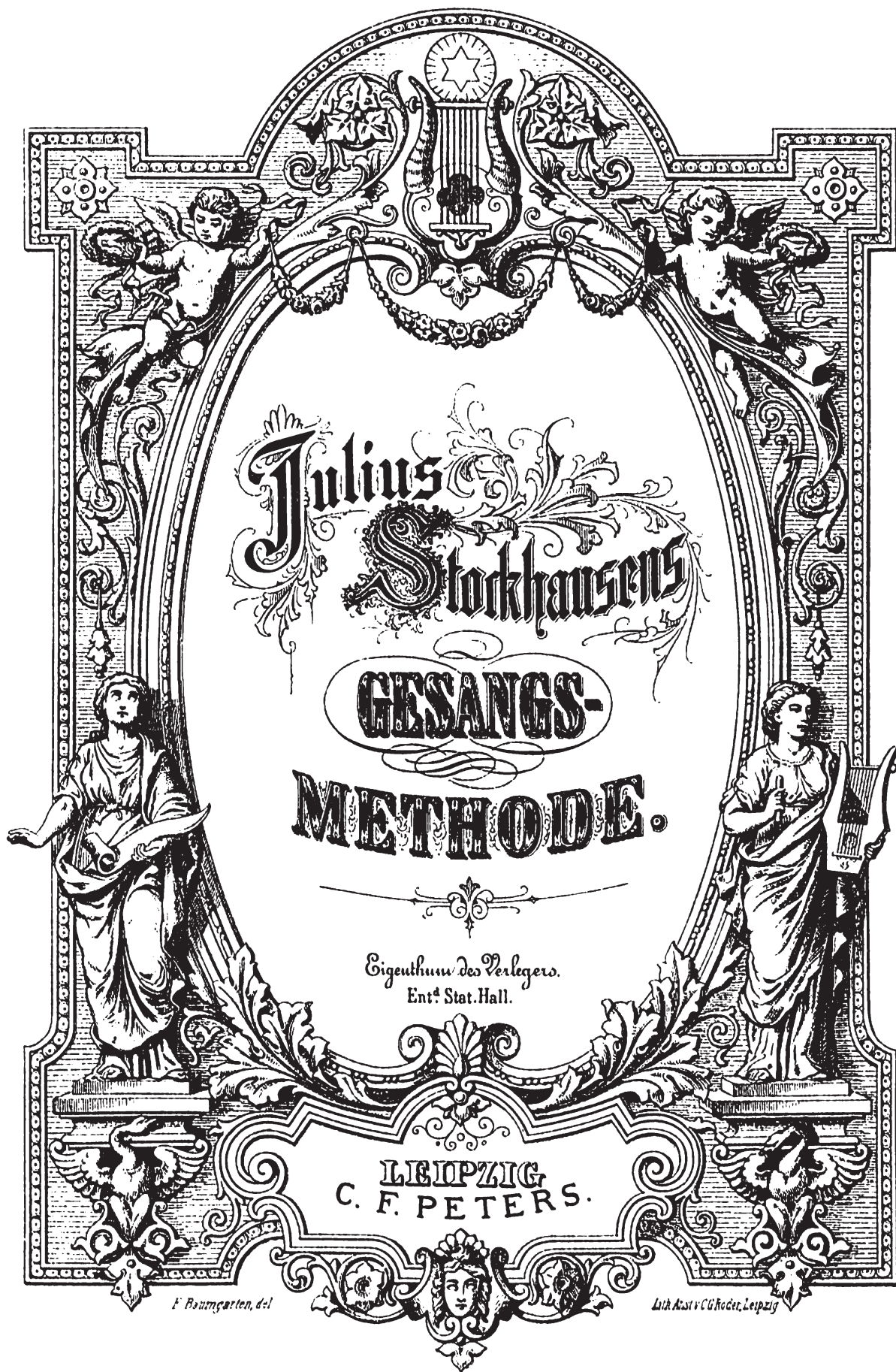




• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •



Eigenthum des Verlegers.  
Ent<sup>d</sup> Stat. Hall.

LEIPZIG  
C. F. PETERS.

F. Baumgarten, del

Lith. Anst. v. G. Hoyer, Leipzig

Юлиус ШТОКХАУЗЕН

# ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА

Перевод с немецкого М. Куперман

*Учебное пособие*

*Издание второе, стереотипное*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •

- III 92 Штокхаузен Ю.** Вокальная школа : учебное пособие / Ю. Штокхаузен ; М. Куперман (перевод с немецкого). — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 172 с. — Текст : непосредственный.  
**ISBN 978-5-8114-8153-8** (Издательство «Лань»)  
**ISBN 978-5-4495-1475-2** (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)  
**ISMN 979-0-66005-148-1** (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Юлиус Штокхаузен (1826–1906) — выдающийся немецкий певец (баритон), хоровой дирижер, вокальный педагог.

«Вокальная школа» (*нем.* Gesangsmethode) была издана в 1884 г. Методика Штокхаузена, основанная на глубоком понимании физиологии работы голосового аппарата и законов акустики, а также описывающая способы верной вокализации звуков немецкого языка, и сегодня представляет большой интерес для историков музыки и музыкантов-исполнителей.

Учебное пособие адресовано певцам, студентам, вокальным педагогам, музыковедам и всем интересующимся вокальным искусством.

ББК 85.314

- III 92 Stockhausen J.** The Singing Method : textbook / J. Stockhausen ; M. Kuperman (translation from German). — 2nd edition, stereotyped. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2021. — 172 pages. — Text : direct.

Julius Stockhausen (1826–1906) was an outstanding German singer (baritone), choral conductor, vocal teacher.

“The Singing Method” (Germ. Gesangsmethode) was published in 1884. The method of Stockhausen, based on a deep understanding of the physiology of the work of the voice apparatus and the laws of acoustics, as well as describing the ways of correct vocalization of the sounds of the German language, is still of great interest to music historians and performers.

The textbook is intended for singers, students, vocal teachers, musicologists and all interested in a vocal art.

Обложка  
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021

© М. А. Куперман (перевод, вступительная статья), 2021

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2021

## ЮЛИУС ШТОКХАУЗЕН И ЕГО «ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА»

Когда Дитриху Фишер-Дискау задавали вопросы о технике или интерпретации, он отвечал, что оба его педагога были учениками Юлиуса Штокхаузена и ответы на все вопросы можно найти в его книге.

Юлиус Кристиан Штокхаузен родился в 1826 году в Париже, в семье немецких музыкантов. Отец его, Франц Штокхаузен, был композитором и играл на арфе, а мать, Маргарита Штокхаузен, урожденная Шмук, обладала прекрасным сопрано. Именно ее Штокхаузен называет своей «первой учительницей на ниве вокального искусства», посвятив ей данный труд. Свое вокальное образование он получил в Парижской консерватории у Мануэля Гарсиа (младшего) — знаменитого педагога и ученого, изобретателя ларингоскопа и автора педагогических трудов.

Юлиус Штокхаузен вошел в историю прежде всего как выдающийся исполнитель и популяризатор немецкой романтической песни (Lied). В первой трети девятнадцатого века песни Ф. Шуберта было не принято исполнять со сцены, они предназначались только «для гостиных». Упорный многолетний труд Штокхаузена позволил преодолеть это предубеждение. Он был первым, кто исполнил в 1856 году цикл Шуберта «Прекрасная мельничиха» (Die schöne Müllerin) op. 25 в концертном зале Вены. Он же был первым исполнителем на большой сцене вокального цикла «Зимний путь» (Winterreise) op. 89. Цикл песен Р. Шумана «Любовь поэта» (Dichterliebe) op. 48 он впервые представил публике вместе с Иоганнесом Брамсом, с которым Штокхаузена связывала близкая дружба на протяжении многих лет. Для него Брамс написал цикл романсов «Прекрасная Магелона» (Die schöne Magelone) op. 33, а в 1868 году певец был первым исполнителем партии баритона в «Немецком реквиеме» (Ein deutsches Requiem) op. 45.

Многолетняя дружба и совместное творчество связывали Юлиуса Штокхаузена и с Кларой Шуман. Впервые они выступили вместе летом 1854 года, исполнив несколько песен из вокального цикла Р. Шумана «Круг песен» (Liederkreis) op. 39. Клара Шуман восхищалась Штокхаузенем, называя его «изумительным певцом» и «отрадным явлением на небосводе искусства». В 80-х годах девятнадцатого столетия они вместе преподавали в консерватории Хоха во Франкфурте.

Певец скончался в 1906 году, воспитав целую плеяду прекрасных оперных и камерных исполнителей. Его дочь, Юлия Вирт, урожденная Штокхаузен (1886–1964), написала биографию отца, назвав ее «Юлиус Штокхаузен: исполнитель немецкой песни» (Julia Wirth: Julius Stockhausen: der Sänger des Deutschen Liedes. Englert/Schlosser, Frankfurt am Main, 1927).

Будучи уже широко известен как певец, дирижер и педагог, Штокхаузен в 1884 году издал свою «Вокальную школу» (Gesangsmethode), где изложил свои взгляды на вокальное искусство в свете новейших открытий в области фонетики и физиологии. Он, как и его учитель, Мануэль Гарсиа-младший, признавал необходимость синтеза итальянской и французской вокальных школ. Вся его методика основана на глубочайшем понимании физиологии работы голосового аппарата и законов акустики. Штокхаузен является сторонником методики, основанной на артикуляционном принципе. «Элементы речи, — пишет он, — сами по себе образуют первые слуховые упражнения для певца, в них содержится объяснение атаки звука, его начала, регистра и окраски, а гласные суть создатели красивого звука, и только путем изучения всех пятнадцати гласных, а не одного единственного звука, как многие полагают, можно добиться свободного, красивого, выразительного звучания голоса в немецких песнях». Он рассматривает на примерах

из вокальной литературы шесть основных способов вокализации и приводит упражнения для их совершенствования.

Сегодня, когда немецкие песни эпохи романтизма (Lieder) прочно вошли в репертуар современных певцов, методика Штокхаузена, основанная на артикуляции звуков немецкого языка и описывающая способы верной их вокализации, представляет огромный интерес не только и не столько для музыковедов и историков музыки, сколько для музыкантов-практиков.

Представляя читателям первый перевод на русский язык «Вокальной школы» Юлиуса Штокхаузена, мы надеемся, что книга будет полезна всем интересующимся вокальным искусством, студентам, педагогам и профессиональным певцам.

*М. Куперман*

## ПОСВЯЩЕНИЕ АВТОРА

Твоей памяти, дорогая матушка, тебе, моя первая учительница на ниве вокального искусства, посвящаю я сей труд. Когда я был еще ребенком, своим волшебным голосом ты пробудила во мне понимание красоты звука, ясной и одухотворенной артикуляции, воодушевленного исполнения. В моих ушах еще живет звук твоего ангельского голоса, когда ты — едва мне исполнилось тогда три года — пела и обучала меня колыбельной песенке *“C’est la petite mendiante qui vous demande un peu de pain”*. Не желая прекращать слушать тебя, я повторял свой *“encore”* до тех пор, покуда сам ее не выучил. Я все еще слышу мысленно творения великого Генделя, милого Гайдна, божественного Моцарта, исполняемые этими сладкозвучными устами. Мои уши воспитаны с раннего детства на твоём чистом звуке, а мой голос — на материнском голосе. Тот, кому невдомек, сколь неизгладимы эти примеры и впечатления, и сколь сильное воздействие эти звуки оказывают на душу ребенка, пусть прислушается к мнению знаменитого И. Б. Крамера<sup>1</sup>. Как-то раз в Лондоне на репетиции к концерту, когда матушка исполняла арию Моцарта *“Ch’io mi scordi di te”* с оркестром, маэстро сидел за клавиром. Пожилой господин был так тронут исполнением певицы, что к концу арии совершенно сполз со своего стула и закончил играть коленопреклоненным. «Это музыка небес», — сказал он матушке, когда ария подошла к концу, «звуки, достойные преклонения». Об этом часто с гордостью рассказывал наш уважаемый отец.

Маргарита Шмук, дочь нотариуса из города Гебвайлер в Эльзасе, увидела свет 29 марта 1803 года. Она училась пению в Париже у итальянского педагога Катруффо. Когда дело дошло до публичных выступлений, юную певицу охватил страх. Желая ее подбодрить, учитель в конце концов привел убедительный аргумент: *“Madame, vous n’avez aucune raison d’avoir peur. Quand vous êtes venue au monde, le bon Dieu vous a donné un coup de pied et vous q dit: Allez chanter, mon enfant”*<sup>2</sup>. И действительно, ее голос звучал столь легко и был столь одухотворен, что казался неземным. В 1842 году, закончив короткую, но блестящую исполнительскую карьеру в Англии, она прекратила публичные выступления. Она умерла в Кольмаре в 1877 году. Ни один музыкальный журнал не упомянул о кончине бедной женщины. Упрекнет ли кто ее сына в том, что он не желает предать забвению эту жемчужину Эльзаса?

Франкфурт-на-Майне, 1884.





Юлиус Штокхаузен.

---





<sup>1</sup> Иоганн Баптист Крамер (нем. Johann-Baptist Cramer; 1771–1858) — английский пианист. — Примеч. перев.

<sup>2</sup> «Мадам, у вас нет причин бояться. Когда вы пришли в этот мир, Бог дал вам пинок и сказал: пой, дитя мое». — Примеч. перев.

Для более определенного различия между типами голосов, кои ныне записываются в основном только в скрипичном ключе, в данной работе наряду с басовым ключом для трех верхних голосов сохранен ключ *До* (который выглядит как перечеркнутая буква С). Если ключ стоит на первой линии нотного стана, он указывает на сопрано, на третьей — на альт, а на четвертой — на тенор. Вместо современного написания, не позволяющего увидеть разницу:

сопрано	альт	тенор	бас
			

использовано исходное обозначение:

сопрано	альт	тенор	бас
			



## ВСТУПЛЕНИЕ

В мои намерения не входит написать учебник пения в общепринятом смысле этого слова. Множество известных «Школ» уже написано. Все, что я попытался сделать, — а я прошу воспринимать сей труд лишь как попытку — это описать с помощью простых правил технику пения и звукоизвлечения, проиллюстрировав их небольшими примерами. Я продемонстрирую, что элементы речи сами по себе образуют первые слуховые упражнения для певца, что в них содержится объяснение атаки звука, его начала, регистра и окраски, покажу, что гласные суть создатели красивого звука; далее мы увидим, что только путем изучения всех пятнадцати гласных, а не одного-единственного звука, как многие полагают, можно добиться свободного, красивого, выразительного звучания голоса в немецких песнях; и, наконец, вы поймете, что голос следует развить и сделать гибким сначала только в середине диапазона, прежде чем переходить к развитию всей, присущей ему силы.

В основе моих исследований лежат три главных закона акустики, касающиеся высоты, силы и тембра звука, ибо они же являются правилами звукообразования как такового. Они показывают, что звук должен быть чистым, может быть сильным или слабым, и что он с момента его зарождения обладает тембром. Три основные части певческого аппарата тесно связаны с этими правилами. Они приводят эти законы в исполнение: гортань, ведомая слухом, обеспечивает необходимое для чистоты напряжение; легкие, выпуская большее или меньшее количество воздуха, придают колебаниям большую или меньшую амплитуду (широту), т. е. обеспечивают большую или меньшую силу звука; надставная труба<sup>1</sup> изменяется в зависимости от положения губ, языка и надгортанника, в частности, при образовании гласных она меняется в зависимости от формы колебаний гортани. В качестве упражнений я выбрал шесть видов вокализации и постарался показать, как взаимодействуют при реализации различных видов вокализации легкие, гортань и надставная труба и насколько зависит вокальная техника от верного использования этих трех частей певческого аппарата. Если мне удастся это прояснить, то даже начинающему педагогу легче будет преподавать, основываясь на определенных законах, позицию голоса, удержание, соединение, придыхание, подчеркивание и разделение звуков, т. е. технику пения вообще. В этом случае мои усилия будут вознаграждены сполна.

### СЛУХ. ПРАКТИЧЕСКОЕ ПРИМЕНЕНИЕ ТРЕХ ОСНОВНЫХ ЗАКОНОВ АКУСТИКИ В ВОКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Природа наделила абсолютным слухом лишь некоторых из певцов, т. е. лишь немногие обладают способностью сразу определить и верно назвать все звуки в мелодической или аккордовой последовательности. Я не знаю, возможно ли развить относительный слух до абсолютного. Несмотря на все усилия, мне это не удалось. Однако, основываясь на своем многолетнем опыте, я точно знаю, что можно развить чувство относительной высоты звука (чисто спеть интервал от данного звука), абсолютную чистоту интонации, ощущение силы звука и верного и красивого тембра. У большинства певцов все зависит именно от этого. Певец должен уметь воспроизводить звуки различной высоты, регистров и тембров, определенной силы звучания, на той или иной гласной четко и красиво, научившись подбирать для каждой эмоции верное средство выразительности. Прежде всего следует разбудить его инстинкт подражания, сосредоточившись более на том *как*, нежели *что* петь. Для этого абсолютного слуха недостаточно. У меня были ученики

---

<sup>1</sup> Надставная труба, или трубка (нем. Ansatzrohr), — система полостей глотки, рта и носа, играющая роль резонатора. — *Примеч. перев.*

и ученицы, которые, несмотря на безошибочный слух, были весьма слабы в том, что касается звукоизвлечения и тембровой окраски, как и в пении вообще; напротив того, бывали и такие, что с трудом разучив интервалы, пели при этом весьма хорошо. Существуют и композиторы, прославившиеся, несмотря на отсутствие у них абсолютного слуха. Помню, что Мейербер, к примеру, всегда носил с собой камертон или дудочку, чтобы постоянно с ними сверяться.

Певцу следует предоставить достаточно времени для обучения. Раньше, когда певец должен был получить общее музыкальное образование, включающее освоение какого-нибудь инструмента, равно как и изучение гармонии и композиции, на это отводилось десять лет. Нынче от него требуется куда меньше. Стоит ему освоить внятное произношение и, имея в наличии сильный голос и выучив с полдюжины ролей, он легко находит ангажемент в одном из многочисленных оперных театров Германской и Австро-Венгерской империи. Певец с хорошим голосом ныне уделяет едва ли три года своему образованию. В то время как его соученики-инструменталисты непрерывно учатся семь, восемь, а то и все десять лет, он желает спустя то же количество месяцев выступать перед публикой! Это не идет на пользу вокальному искусству. Следовало бы дать ученику достаточно времени для обучения пению. Требуется от четырех до пяти лет на то, чтобы развить его слух, речевой аппарат, гортань и легкие в достаточной степени для чистого звукоизвлечения, точного интонирования, акцентирования и связывания слогов, и ритмически оживленного исполнения.

То, что нынче опытный педагог способен быстрее, чем ранее, обучить юного певца, обусловлено законами, открытыми благодаря научным изысканиям последнего времени. Исследования ларингоскопистов (исследователей с помощью гортанного зеркала), физиологов и акустиков дали столь полные разъяснения некоторых вопросов звукообразования, что в противоположность чисто эмпирическим методам мы можем сформулировать некоторые правила воспитания наших молодых вокалистов. Они также дают некоторые советы, кажущиеся мне весьма полезными, относительно объема начальных упражнений.

Физиологи сообщают, что объем голоса редко превышает пять-шесть нот, колебания которых достаточны сильны для того, чтобы воспроизвести четкие линии на фоноавтографе<sup>1</sup> (прибор для записи звука). Для этого годятся лишь очень громкие звуки, в чем я сам убедился в лаборатории профессора Мейсснера в Геттингене. Посему развитие певческого аппарата должно начинаться в середине диапазона голоса, в объеме гексахорда, на естественных нотах (*“voce piena e naturale”*<sup>2</sup>), писал Джулио Каччини в своем труде *“Nuove musiche”*, 1601), а именно — на основе пяти основных гласных.

Для понимания этой теории необходимы три основных закона акустики:

1. Высоту тона определяет количество колебаний;
2. Ширина (амплитуда) колебаний определяет силу звука;
3. Форма колебаний определяет тембр звука.

Эти три закона определяют основные признаки звука. Это чистота, способность колебаться (гибкость) и окраска (вокальная организация). Звук должен быть чистым; он может извлекаться громко или тихо; он изначально имеет окраску, поскольку звук голоса, *“vox”*, как только человек начинает говорить или петь, слышится как вокал. Чистота абсолютна, поэтому ее можно назвать необходимостью, сила звука относительна, назовем ее возможностью, а окраску, поскольку она имманентна звуку, — реальностью. Мы реализуем эти три основных закона с помощью трех основных частей нашего голосового аппарата.

---

<sup>1</sup> Фоноавтограф — первое в мире звукозаписывающее устройство. Изобр. в 1857 г. Э. Л. Скотт де Мартенвиль. — *Примеч. перев.*

<sup>2</sup> *voce piena e naturale* — *итал.* полный и естественный голос. — *Примеч. перев.*

1. С помощью хрящей, связок и мышц (а именно, *musculus crico-thyreoideus*, перстнещитовидной мышцы) гортань, управляемая слухом, позволяет голосовой щели (*glottis*) сжиматься необходимым для изменения высоты звука образом.

Для реализации второго закона в основном задействованы легкие, мускулы грудной клетки и диафрагма, которые в зависимости от количества выдыхаемого воздуха позволяют голосовым связкам вибрировать с разной амплитудой. Благодаря пучку (*faisceaux*) мышц черпаловидного хряща и перстнещитовидной мышце (*musculus thyreo-arytenoideus*), которые соприкасаются с голосовой щелью в нескольких местах, в голосовых связках (*chordae vocales*) возникает определенное сопротивление. Согласно исследованиям Ш. Батая («Новые исследования по фонации», Париж<sup>1</sup>) они сопротивляются то во всю ширину, то на две ее трети выдыхаемому воздуху в зависимости от того, встречает ли он сопротивление по типу согласного в нижней части глотки (сравните в грудном регистре *Па* и *А*) или же, как это происходит при образовании мягкого согласного *б*, когда ширина губ задействована лишь частично, он встречает меньшее сопротивление (сравните *ба* и *а* фальцетного регистра). Этим поперечным и продольным сокращениям, как их описывает современная физиология, мы обязаны также образованием регистров (см. П. Грюцнер, Справочник по физиологии, часть II).

2. Условия третьего закона выполняются в надставной трубе: язык, губы, мягкое нёбо и надгортанник в различных положениях придают звуку различную окраску и характер. Границей служат нёбо и зубы<sup>2</sup>.

Выполняя эти правила, ученик научится также различать, выстраивать и правильно применять основные части нашего аппарата, т. е. легкие, гортань и надставную трубу. Если он, к примеру, поет ноту слишком высоко или слишком низко, он не станет в свете вышесказанного задействовать мышцы грудной клетки и диафрагму, не будет петь ее громче, дабы ее исправить, также не будет он использовать, как это часто происходит у новичков, и движения рта, меняя тем самым окраску звука, а изменит высоту звука с помощью мышц голосовой щели. Он знает, что задача управляемых ухом голосовых связок произвести необходимые сокращения. Если ученик собирается спеть на одной ноте два различно окрашенных звука, например, *ae* и сразу за ними, на одном дыхании, закрытый звук *E* (*ee*), он не станет мешать работе мышц гортани и не станет пытаться раскрыть тембр звука через прерывание ноты, а просто слегка приподнимет язык. Позже, изучив шесть типов вокализации, он будет знать, какие части вокального аппарата следует применять в каждом конкретном случае.

Мы можем описать первый закон акустики в нескольких словах: чистота ноты, напряжение мышц гортани, владение ими, т. е. техника вообще, устойчивость голоса, удержание и связывание звуков, исполнение гамм, украшений и т. п. Второй закон мы опишем так: динамика, соразмерность силы звука, нюансировка. Всякое изменение звука, будь то в сторону его усиления или ослабления, происходит с помощью отрегулированной работы

---

<sup>1</sup> Charles-Amable Bataille (1822–1872), “Nouvelles recherches sur la phonation”, Paris, E. Choudens. — *Примеч. перев.*

<sup>2</sup> Мы не будем здесь упоминать обертоны, поскольку они имманентны звуку, т. е. следуют из самой его природы и в основном не попадают в сферу наших исследований вокального искусства. Лишь изредка, например, у сильного светлого тенора с определенного расстояния можно услышать звук на октаву выше основного: вместо *до* первой октавы прозвучит *до* второй октавы и т. д. Чтобы получить представление о сложной природе звука человеческого голоса, можно пропеть внутрь фортепиано или рояля несколько звуков при поднятом демпфере. Эхо отразит тембр в точности, и можно будет услышать каждый обертон и унтертон. Образование звука *У* с помощью губной флейты (свиста) на *фа* второй октавы сопровождается столь звучным унтертоном, что такие наши акустики, как, например, Дондер, описывают как основной тон *фа* первой октавы, а Гельмгольц как *фа* малой октавы (см. «Теория звукоизвлечения», 4-е изд. С. 177). Чтобы убедиться в том, что *ми* или *фа* второй октавы являются настоящей звуковысотностью свистящего звука *У*, достаточно просвистеть при низком положении гортани *си* первой октавы или *до* второй октавы, пограничные ноты нашей «губной флейты», а затем в точности повторить их, пропев фальцетом или головным регистром. Вы легко услышите созвучие. Это доказывает, что наша «губная флейта» обладает тем же диапазоном, что и оркестровая флейта пикколо. Известно, что ее нижний тон — это *ре* второй октавы. *Фа* первой октавы мы не можем извлечь с помощью свиста или шепота. — *Примеч. автора.*

легких. Очевидно, что без возможности соизмерять силу звука мы не можем реализовать ни *crescendo*, ни *diminuendo*, ни *messa di voce* ( $\langle \rangle$ ), ни форшлаг, ни акцент. Третий закон мы сформулируем так: окраска звука и его свойства. Второй и третий законы можно определить одним понятием: выразительность.

Каждый оттенок, каждый светлый или темный тон, каждый звук обусловлены формой колебаний и лишь тогда выражают наши чувства, когда сила и тембр звука отвечают движениям нашей души. Красота звука, таким образом, зависит от точного выполнения трех акустических законов. Исполнители акустических законов — легкие, гортань и надставная труба, — могут действовать лишь сообща. Но порой одно обстоятельство бывает важнее другого. Певец должен научиться переключать свое внимание и волю на ту часть певческого аппарата, которая в данный момент важнее.

Неужели же, спрошу я вас, использование этих законов не облегчит и не поспособствует овладению певческим искусством при условии, что учитель обладает должным знанием, а ученик — слухом? «Красивый звук голоса, — говорит Э. Зайлер («Старое и новое в воспитании певческого аппарата», Лейпциг, Леопольд Восс<sup>1</sup> — одна из лучших книг о вокальном искусстве), — эта первая и главная основа вокального искусства, может лишь тогда служить выразителем всевозможных чувств, когда он достиг совершенства. Чувство красивого звука, как и ощущение всякой красоты в искусстве, должно быть вначале разбужено и воспитано. Трудно описать, что именно мы понимаем под выражением «красивый звук»; прежде всего он должен быть свободным от всякого дурно звучащего оттенка, благородным, полным и сильным, и ни в коем случае не должен быть лишен душевного оживления». Возможно, мне удастся указать путь к нему моим читателям. Мнения о том, как следует обращаться с юным голосом, весьма различны. Многие учителя придерживаются виртуозной методики, позволяя ученику петь сложнейшие упражнения на А, прежде чем он научится выстроить шесть нот на различных гласных. Другие, напротив, занимаются лишь силой звука, не пытаясь научить студента исполнять простенькое группето или быструю гамму. В виртуозности я вижу лишь средство для достижения цели и придерживаюсь метода, который отдает предпочтение озвучиванию техники, но никогда не жертвует красивым звуком ради тренировки гортани.

---

<sup>1</sup> Оригинал: E. Seiler, *Altes und Neues über die Ausbildung des Gesangsorgans*. Leipzig, Leopold Voss. — Примеч. перев.

## ДВЕНАДЦАТЬ ПАРАГРАФОВ

С тех пор как физики сформулировали и описали основные законы акустики, касающиеся высоты, силы и окраски звука, продемонстрировав, что даже произнесенный шепотом (*vox clandestina*) звук содержит основной тон, а лингвисты установили, как именно задействована гортань и речевой аппарат в произнесении согласных, перед учителями вокала встал вопрос о том, не лежит ли в самих элементах речи ответ на сложнейшие вопросы звукоизвлечения. Само слово «вокал», произошедшее от латинского “*vox*” (голос), указывает на то, что в языке с древнейших времен процесс образования и воспроизведения звуков был весьма схож с процессом звукоизвлечения в пении. Я задался вопросом: как же влияют согласные на атаку звука и как влияют гласные на его силу? Усиливают ли они удлинение или напряжение мембраны, а в другое время сокращение и утолщение голосовых связок? Возникают ли различные регистры в нашем голосовом аппарате уже тогда, когда мы говорим? Изменяются ли регистры голоса в зависимости от того, поем ли мы громко или тихо, образуя открытые или закрытые гласные? Не следует ли искать в самих элементах речи разгадку многих процессов, происходящих в гортани, касающихся регистра и тембра? Ныне я совершенно убежден в нижеизложенном.

### I

Элементы речи, кои в немецком языке состоят из пятнадцати гласных и двадцати семи согласных звуков, образуют полный базис для консонансов и диссонансов в речи и в пении. На их основе были созданы первые практические упражнения для тренировки слуха и дикции. Основным правилом служит следующее утверждение: чем сильнее задействована надставная труба, тем меньше работает гортань, и наоборот. Сравните *P B M* или, например, *U O A*.

Согласные образуются из-за препятствия в надставной трубе, возникающего вследствие соприкосновения двух частей речевого аппарата, которые затем размыкаются выталкиваемым воздухом (взрыв). Когда же, напротив того, глотка и рот совершенно свободны и выдыхаемый воздух в достаточной степени сжимается обеими голосовыми связками, образуются гласные. Среди гласных звуков различают: пра-гласные<sup>1</sup>, основные и промежуточные, открытые и закрытые. Согласные бывают твердыми, мягкими и звучными. (См. табл. на с. 14).

При геминании (удвоении) следует избегать паузы между двумя согласными звуками. *Und \_\_ doch, und \_\_ du* произносится на одном дыхании; однако следует удлинять звук, как, например, в случае звонкого согласного: *am \_\_ Main, sol \_\_ la, im \_\_ Meer* и т. п. Если согласные разного типа, как, например, *und \_\_ tief, und \_\_ trüb*, то *d* на конце слова не произносится, а перед глухим *t* не следует делать паузу. Большинство учеников испытывают трудности в произнесении итальянских сочетаний букв *gn* и *gl*. Следует произносить *gn* как *nj*, а *gl* как *lj*. Например, *sogno* и *soglio* = *sonjo* и *soljo*: *l* и *jot*.

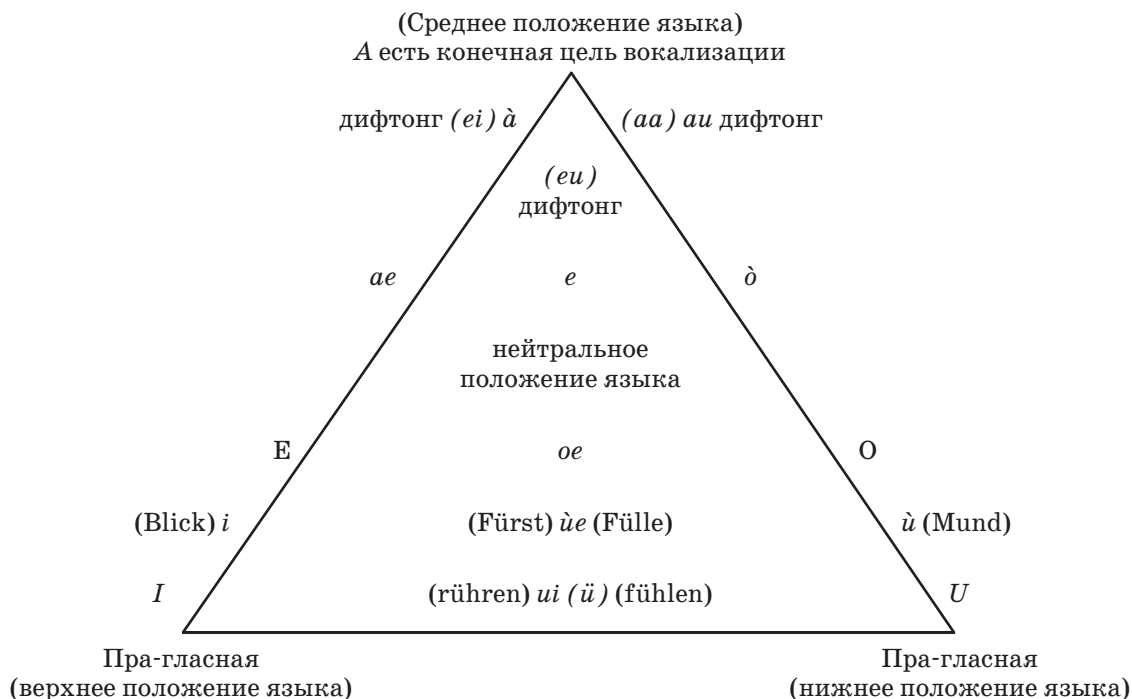
Затем с помощью элементов языка новичок учится различать «шум» и «звук». При внимательном рассмотрении очевидно, что *K T P* (русс. *К Т П*) — это твердые глухие согласные, в воспроизведении которых не участвует гортань, без которой невозможно воспроизводство «звука»; эти согласные дают только «шум». Шумными являются мягкие согласные *g d b*, называемые звонкими смычными согласными, при артикуляции которых коротко задействована гортань<sup>2</sup>. По-настоящему звучными оказываются

<sup>1</sup> В ориг. *Urvocale*. — Примеч. перев.

<sup>2</sup> Полугласный *m* может, к примеру, превратиться в мягкий *b*, а *n* — в *d*, как это явно показывает состояние хоанов (внутренних носовых отверстий) при насморке: *mein wird Bein, nein wird dein* и т. п.



## Вокальный алфавит<sup>1</sup>



Двойные звуки, или дифтонги, это: *ei* = *ài*, *eu* = *eü*, *au* = *aai*. Они образуются путем комбинации звуков А-группы с пра-гласными *I* и *U* и натурального звука *e* с промежуточным звуком *ü*. Французские назальные гласные: *an*, *in*, *on*, *un*.

<i>J</i> звонкий	<i>j</i> (франц.) звонкий	<i>w</i> (англ. wood, will)	} звонкий
<i>r</i> горловой	<i>sch</i> глухой	<i>w</i> (нем., франц. v, Wald, Wille, Welle)	
<i>L</i> горловой	<i>s</i> звонкий	<i>m</i> звонкий	
только конечный <i>ng</i> звонкий	<i>ss</i> глухой	<i>b</i> шумный	
<i>g</i> шумный	<i>r</i> звонкий	<i>f</i> глухой	
конечный { <i>ch</i> <sup>1</sup> (ich) <i>ch</i> <sup>2</sup> (auch) <i>ch</i> <sup>3</sup> (ach) }	<i>l</i> звонкий	<i>P</i> глухой	
	<i>n</i> звонкий	Основной согласный звук	
<i>h</i> глухой	<i>d</i> шумный		
<i>K</i> глухой	<i>th</i> звонкий (англ. thou)		
Основной согласный звук	<i>th</i> глухой (англ. thunder)		
	<i>T</i> глухой		
	Основной согласный звук		

(Одиннадцать глухих, три шумных, тринадцать звонких согласных)

<sup>1</sup> Поскольку, как будет видно в дальнейшем, вся система вокализации Штокхаузена построена на звуках немецкого языка, многие из которых отсутствуют в русском, мы не нашли возможным перевести некоторые обозначения звуков и оставили их в оригинальном написании. — *Примеч. перев.*

согласные *m n ng*, при артикуляции которых колеблются голосовые связки, так что они воспроизводят звуки определенной высоты; поэтому их называют звонкими согласными или полугласными (*semi-vocales*). Носителями и создателями звука являются исключительно гласные; без них пение невозможно. Пение с закрытым ртом, используемое для сопровождения, лишь подтверждает этот факт.

Основанием для определения понятий «шум» и «звук» служат мягкие согласные. В них можно различить зачатки вокального звука. Напряжение губ на звуке *b* достаточно для того, чтобы образовалось небольшое препятствие в надставной трубе (ротовое отверстие и глотка) одновременно с небольшим сужением гортани (голосовой столб), которые и приводят к возникновению звука. Когда эти препятствия и сужения заставляют неравномерно колебаться выдыхаемый воздух, образуется «шум», если же эти колебания равномерны, получается «звук» с определяемой высотой.

При сравнении трех типов согласных звуков (*K T P — g d b — m n ng*) видно, что с их образованием тесно связаны различного рода усилия. Мы видим, что в звуках *m b P*, к примеру, губы оказывают то ничтожно малое, то довольно большое сопротивление выдыхаемому воздуху. Измерение силы этого сопротивления полезно будет применить при изучении регистров голоса. Механизм голосового регистра поразительно похож на эти самые препятствия в надставной трубе, а именно — на возникающие в губах при произнесении согласных сопротивление; подобно губам рта губы голосовой щели (*lèvres de la glotte*) также сопротивляются возрастающему потоку воздуха в большей или меньшей степени. Эти разнообразные измерения силы совпадают с тем, что в вокале называют регистром.

В свете всего вышесказанного ученик научится различать твердые, мягкие и звучные согласные, шипящие и фрикативные звуки, открытые и закрытые основные и промежуточные гласные, а так же дифтонги; он сравнит различные типы атаки звука, связанные с элементами речи, и научится распознавать их влияние на звукоизвлечение. Он поймет, что слог *mi*, к примеру, начинается звучно, а слог *fa* — с глухого шипящего согласного, что в пении, так же как и в речи, гласные неразрывно связаны с согласными и гласный звук имеет прямую, а согласный — непрямую атаку. Пристальное изучение гласных показывает деление каждой из пяти основных гласных *A E I O U* на три подгруппы в зависимости от положения языка и работы надгортанника: *à A a; ae (ä) E oe; e* (естественный звук) *O ò; ì I ui (ü), ü U ù*. Девять из этих пятнадцати гласных открытые, а шесть — закрытые; все гласные (согласно Э. Зиверсу<sup>1</sup>) произошли из двух основных: *U* и *I*. Совершенной формой вокализации является средняя *A*<sup>2</sup>.

## II

Настройка и тренировка надставной трубы происходит шепотом на пятнадцати гласных и с помощью артикуляционного метода — на двадцати семи согласных. Невзирая на различные препятствия в надставной трубе и последствия различных резонаторных колебаний, при вокализации связки должны быть сильно напряжены.

<sup>1</sup> Эдуард Зиверс (нем. *Eduard Sievers*; 1850–1932) — немецкий филолог-германист. — *Примеч. перев.*

<sup>2</sup> Учитель пения должен перво-наперво преподавать ученику то, что упускают школы и гимназии: воспитание речевого аппарата и слуха путем изучения элементов языка, дабы он с самого начала мог сольфеджировать слоги *ut re mi fa sol la*, лежащие в основании гексахорда, с четким и верным произношением. Следуя артикуляционному методу, тренировка согласных происходит без участия гласных, а гласные произносятся шепотом: *K T P*, а не *Kha The Phe; U ü I* сначала шепотом, беззвучно, и лишь после того, как будет определена и зафиксирована форма рта, громко. Хотя вы сами убедитесь, что *U* звучит на высоте ноты *ми* второй октавы, *ue* — *ля* третьей октавы, а *I* — *ми* четвертой. Гласная *A*, произнесенная шепотом дает основной тон *ля* второй октавы или *си* бемоль. Гласный *ui (ü)* (*ля* третьей октавы) служит своеобразным камертоном для мужского резонатора; более узкий женский резонатор дает на том же звуке *до* четвертой октавы. Эти наблюдения справедливы только для закрытых гласных. При определении регистров в диапазоне ротовой флейты (свиста) вы увидите, что даже в этом простом и безыскусном инструменте природа позаботилась, так же как и в голосе, о переходных нотах — нотах, принадлежащих двум регистрам одновременно. Сравните регистры *u, ü* и *i* нашей естественной флейты пикколо. Наблюдения эти весьма полезны для выравнивания голосовых регистров.

Звук голоса незаменим при изучении гласных. Он одновременно служит микроскопом и певцу, и голосовому аппарату. Только при помощи долгого выдержанного звука мы научимся по-настоящему различать открытые и закрытые гласные.

Сравните, как звучит при пении: *zerren* ['tserən] и *zehren* ['tse:rən], *löschen* ['lœʃŋ] и *lösen* ['lœ:zən], *Zopf* [tsɔpf] и *Zofe* ['tso:fə], *bitten* ['bitŋ] и *bieten* ['bi:tŋ], *füllen* ['fylən] и *fühlen* ['fy:lən], *Brust* [brʊst] и *Buhle* ['bu:lə]. Так вы научитесь распознавать открытые и закрытые гласные не по различной степени сужения гортани, а по размеру ротового канала. Первое часто приводит к недопониманию. К примеру, гласные *ò* и *ae* согласно этому положению относят к закрытым, поскольку щель между голосовыми связками у них уже, чем при произнесении гласных *O* (*oo*) и *E* (*ee*); но открытые гласные называют таковыми лишь потому, что смыкание голосовой щели не плотное. Это не очевидно.

Для достижения свободы и красоты звука неизбежно, т. е. является основополагающим, изучение всех без исключения гласных. Ограниченность метода вокализации на *A* вредна прежде всего тем, что технически на красивое звукоизвлечение влияют, помимо умения сдерживать дыхание, еще и искусственное положение гортани, и свободные движения языка и подбородка. Все это невозможно изучить на одной так называемой эталонной гласной *A*; напротив того, она провоцирует многих новичков во время упражнений поднимать гортань, что в конечном счете приводит к уродливому нёбному звучанию. Напротив того, пра-гласная *U* проявляет глубокое, удобное для голоса положение гортани, а *I* из-за высокого положения языка освобождает надгортанник от давления основания языка. Опыт также говорит о том, что при помощи открытых гласных *A ae e ò ù ui i* можно усилить слабый и слишком мягкий голос, а при помощи закрытых гласных *E oe O U ü I* можно придать жесткому голосу мягкость и нежность. Это в высшей степени полезно.

### III

Начало гласного звука также происходит при полностью закрытой голосовой складке путем умеренного взрыва. Он должен звучать четко и определенно, не обладая, однако, резкостью. Степень твердости определяется тем выражением, которое ему придается<sup>1</sup>.

Изучая элементы речи, мы не только закладываем фундамент всевозможных вариантов артикуляции и красивого звукоизвлечения, но и обучаемся различать прямую атаку гласного звука и непрямую атаку согласного. Так же как препятствия, на которые наталкивается выдыхаемый воздух в надставной трубе, образуют согласные звуки, сужения голосовой щели при выдыхании воздуха образуют звук. Сравните, например, *ra* и *a*, *ba* и *a*, *ta* и *a*, когда мы копируем в начале гласного звука уменьшающееся напряжение на губах. Выяснится, что для выразительного пения необходимо, чтобы атака гласного звука была столь же разнообразна, как и атака согласного. Явная атака согласного объясняет скрытую атаку гласного звука.

«Для воспроизведения звука речи необходимы три неперенных условия», — пишет Э. Зиверс (Фонетика. Лейпциг, Breitkopf & Härtel):

1. Выдыхаемый поток воздуха с регулируемой дыхательной мускулатурой силой (и продолжительностью).

2. Волнообразующее препятствие этому потоку, которое может различаться по месту, силе, продолжительности и энергии; энергия препятствия зависит от дыхания и может далее не рассматриваться особо.

3. Резонаторное пространство, которое придает особую окраску звуку, образованному с помощью 1 и 2.

<sup>1</sup> Удар голосовой щели (*spiritus lenis*), упоминаемый у Гарсиа, может рассматриваться лишь как частный случай атаки, но не является типичным. Знаменитый мастер сам пишет: «Энергия атаки будет пропорциональна степени силы, которую мы хотим сообщить звуку» (стр. 60 «Полного трактата об искусстве пения»). Опыт, однако, говорит, что удар голосовой щели без низкой позиции гортани и напряжения голосовых связок не влияет благотворно на атаку звука. Звук становится тонким и плоским, а в средней позиции тихим и гортанным.



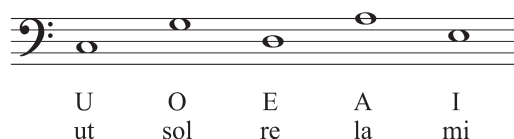
## IV

Положение рта обычно согласуется с выражением лица; посему смеющуюся позицию рта старых итальянцев следует рассматривать как устаревшую<sup>1</sup>. Следует отметить: природа позволяет нам также озвучить *O* и *U*, *ö* и *ü* с оттянутыми назад уголками рта, а *I* и *E* — с вытянутыми губами. Мы делаем вывод, что основную роль в образовании гласных играет надгортанник. Иначе мы не смогли бы в равной степени внятно озвучить гласные как с веселым, так и с печальным выражением лица.

## V

Чтобы добиться легкой атаки, свободного и чистого звука, равно как и правильного, внятного произношения текста, следует поначалу упражняться с умеренным потоком воздуха, т. е. вполголоса.

Лишь постепенно можно усиливать звук. В этих первых упражнениях полезнее использовать слоги сольмизации, нежели просто гласные; поскольку если речевой аппарат задействован одновременно с певческим, голос новичка легче отвечает, т. е. чище звучит. Сравните, что будет, если пропеть следующее упражнение на основных гласных *U O E A I* или *ut sol re la mi*:



или если следующую каденцию пропеть на *A* или с подписанными под нотами слогами:



Сначала всегда сольфеджируйте, приступая к вокализации лишь тогда, когда добьетесь свободного звукоизвлечения при помощи слогов<sup>2</sup>. Вы убедитесь, что атака гласных уже спустя короткое время более не будет ни нёбной, ни гнусавой.

## VI

Первые упражнения следует выполнять на полужвуке.

Современная гамма слишком широка и сложна для первых уроков вокального мастерства. Редкий новичок имеет в своем диапазоне восемь одинаковых по звучности тонов. Средневековый гексахорд “*ut re mi fa sol la*”, «родина голоса», — как верно выразился Фр. Хрисандер, имеет подходящий диапазон для развития техники звукоизвлечения, не включая в себя при этом сбивающий с толку каждого новичка тритон, — увеличенную кварту.

<sup>1</sup> Гораздо важнее этого устаревшего правила является подвижность подбородка, от которой часто зависит правильное положение языка и верная вокализация.

<sup>2</sup> Громкость звучания, при которой начало звука дается легко и свободно, индивидуальна у каждого певца; добиться ее можно, если задержать дыхание, т. е., уменьшить амплитуду колебаний и по необходимости прийти к тишайшему *pianissimo*. Нёбное звучание можно победить изучением назальных согласных *m n ng*, гнусавый оттенок звука уйдет, если на открытых гласных *ae, e* и *ö* приподнять нёбный свод. Упражняясь в тихом сольфеджировании, вы сможете добиться свободного звучания.