

Техника прикрытия звука, как защитный механизм фонационного аппарата певца

Наталья Волченко

Тбилисская государственная консерватория имени Вано Сараджишвили, ул. Грибоедова 8, Тбилиси, Грузия.

Кафедра сольного пения, докторант.

Руководитель - ассоциированный профессор Эльдар Гецадзе.

Консультант – ассоциированный профессор Лейла Маруашвили.

Аннотация:

статья посвящается раскрытию проблемы прикрытия переходного регистра голоса по методике выдающегося педагога 20-ого века Давида Андгуладзе, создавшего целое направление в вокальной педагогике. Детально рассматривается способ овладения прикрытием в классах известных певцов и учеников Давида Андгуладзе - Зураба Соткилава, Нодара Андгуладзе и Эльдара Гецадзе. Техника прикрытия особенно актуальна в современной вокальной литературе и рассматривается как один из ключевых приемов защиты голосового аппарата певца.

Ключевые слова: *прикрытие, вокальная методика, педагогика, опера, резонанс, защита голоса, тенор, переходной регистр*

Профессиональная деятельность оперного артиста относится к той сфере певческого искусства, где требование к звучанию голоса певца, как к звучанию благородного музыкального инструмента, имеет особое значение. Технически совершенное пение (вокальная школа) является фактором, по которому прежде всего оценивается мастерство оперного певца. Способность петь, сохраняя фонетическую ясность вокальной речи в сочетании с тембрально насыщенным, и вместе с тем ярким, полётным звучанием голоса, динамически и звуковысотно устойчивым на диапазоне не менее 2-х октав - является одним из основных требований профессии оперного артиста, тем необходимым условием, которое обеспечивает певцу возможность реализации поставленных им художественных задач. Современная вокальная литература диктует необходимость в совершенстве владеть вокальной техникой, расширять запас выразительных средств, пополняя его новыми тембрами, динамическими оттенками, умением распоряжаться регистровыми режимами. Современному певцу необходимо обладать совокупностью вокально-технического и актерского совершенства. Актуальность настоящего исследования обусловлена желанием помочь современному оперному певцу овладеть вокально-технической базой, которая способна защитить голосовой аппарат при современных профессиональных нагрузках, что является основным условием, обеспечивающим оперному артисту возможность длительной творческой деятельности.

Цель настоящей статьи заключается в попытке детально изучить способ прикрытия голоса, используемый в вокальной методике одного из крупнейших педагогов XX века, выдающегося мастера вокального искусства, драматического тенора Давида Андгуладзе, народного артиста, профессора Тбилисской государственной консерватории им. В. Сараджишвили, создателя целого направления в грузинской вокальной педагогике. Д. Андгуладзе, обладатель неопределимого сценического опыта, полученного на протяжении всей творческой деятельности в известной степени был педагогом-практиком. Многие педагогические и методические находки певца, частично освоенные на интуитивном уровне, в свою очередь были исследованы и подтверждены выдающимися учеными – физиологами и фониатрами 20-ого века Л. Работновым, Р. Юссоном, Н. Жинкиным,

М.Нозадзе, В.Морозовым. Одним из ключевых приемов вокальной техники Д.Андгуладзе безусловно является техника прикрытия голоса. Для того, чтобы уникальная вокальная педагогика Д.Андгуладзе стала доступна и понятна молодым вокалистам и преподавателям вокала, мы решили предпринять попытку исследования специфических сторон этого метода путем целенаправленного изучения способа овладения техникой прикрытия в классах выдающихся учеников Д.Андгуладзе – З.Соткилава, Н.Андгуладзе и Э.Гецадзе.

«Прикрытие» - основной физиологический защитный механизм у певческого голоса, использование которого в вокальной практике обеспечивает качественную фонацию при хорошем состоянии и устойчивости органов звукообразования. Это явление «прикрытия» переходных звуков – самый важный предохранительный физиологический механизм певческого голоса. Особенно яркое подтверждение тому – использование данного механизма при высокой тесситуре, при больших скачкообразных интервалах, избыток которых наблюдается особенно ярко в современной вокальной литературе. Способ прикрытия голоса рассматриваемой школы находит подтверждение в современной физиологии фонации. «Прикрытие звука является защитным механизмом голосовых связок во время фонации» [6].

В основном в классе Д.Андгуладзе учились тенора. Труднее всего в вокальной педагогике воспитать тенора с полным диапазоном в две октавы, стабильным верхним регистром яркого, полетного звучания. Способ формирования верхнего участка диапазона мужских голосов - это самый ответственный и сложный момент развития вокальной техники. Это объясняется тем, что прикрытый отрезок голоса не является естественным явлением для вокалиста, это своеобразная искусственно созданная «крыша» над «тонами естественно, без всяких усилий берущимися», как говорил М.Глинка [1].

Свободное владение верхним отрезком диапазона, звучащие насыщенно и ярко верха являются своего рода визитной карточкой представителей описываемой вокальной школы. Характерная особенность метода Д. Андгуладзе заключалась в необходимости проводить прикрытие открытых гласных на переходных нотах одновременно с постоянной работой над дыханием и контролем состояния диафрагмы. Известно, что у необученного певца голос, как правило, имеет регистровое строение, то есть на разных участках диапазона звучит в разной тембровой окраске. В мужском голосе существуют два натуральных регистра - грудной, занимающий нижнюю и среднюю части диапазона, и фальцетный, появляющийся выше так называемых переходных звуков.

Неоднородность тембрального звучания можно объяснить неодинаковым характером работы голосовых связок. В грудном регистре голосовые связки смыкаются плотно и колеблются всей своей массой. В вибрацию включаются и черепаловидные хрящи. Эта плотность смыкания создает яркий, насыщенный, сильный и звонкий голос. При этом затраты дыхания относительно небольшие. Отличительным признаком представителей школы Д.Андгуладзе является совершенное владение полным двухоктавным диапазоном голоса, выровненным на всем протяжении, включая и тот верхний участок, который у необученного певца звучит фальцетом.

В фальцетном же режиме колеблются только края связок и между ними остается щель, сквозь которую связки не плотно смыкаются. Поэтому звуки натурального фальцета бедны обертонами и звучат довольно слабо. Таким образом, достижение ровности на всем диапазоне связано с овладением техникой прикрытия голоса.

Способ прикрытия голоса как таковой, возник еще в середине 19-ого века. Данное явление было вызвано особенными требованиями, которые стала предъявлять оперная музыка того времени, произошло увеличение оркестра, усилилось звучание инструментов. Музыка потребовала экспрессивного, темпераментного звучания голоса. Известный французский тенор Жильбер Дюпре освоил технику прикрытия звука в Неаполе у тенора Нодзари, затем ввел в вокальную практику *voix mixte sombre*, что позволило ему приобрести в верхнем участке диапазона силу, звучность и округлость голоса. Таким

образом, благодаря *voix mixte sombre* мужские голоса получили возможность пользоваться полным, двухоктавным диапазоном голоса с звучным и ярким верхним регистром и постепенно вытеснили со сцены царивших к тому моменту кастратов *primo uomo*. Началась эра господства героического тенора, продолжающаяся по сей день. (Более подробный исторический экскурс о применении приема прикрытия голоса в ведущих западно-европейских вокальных школах 19-ого века смотрите в книге И.Атанелова Д.Андгуладзе. стр.150-159).

Д.Андгуладзе в совершенстве владел этим основополагающим техническим приемом, и благодаря этому «с легкостью, без перегрузки вокального аппарата пел самые сложные теноровые партии в «Трубадуре», «Бал-Маскараде» Верди, «Гугенотах» Мейербера, «Вильгельм Телле» Россини, «Богеме» Пуччини»[2]. Этот вокальный метод последовательно и целенаправленно использовался в вокальной технике Нодара Андгуладзе. Н.Андгуладзе прошел двухгодичную стажировку в Ла Скала, где получил следующую оценку. Певец прошел поэтапную, последовательную подготовку, особенно в области вокального дыхания, которому Давид Андгуладзе придавал решающее значение на всех этапах певческого становления. Певец также овладел доведенным до совершенства Давидом Андгуладзе приемом «прикрытия» переходных нот, о котором маэстро Джаннаро Барра, прослушав певца, отозвался следующим образом: «Для освоения такого прикрытия в Италии потребовалось бы не менее 7 – 8 лет» [4].

Сопоставляя все данные, можно смело утверждать, что певцы, овладевшие техникой прикрытия звука с использованием певческого дыхания на основе исследований Л.Работного по методу Д.Андгуладзе, избегают впоследствии перенапряжения голосовых органов при формировании высоких звуков. «Результатом овладения правильным приемом прикрытия является тот факт, что, подобно своему учителю, ученики Д.Андгуладзе не испытывают трудностей в исполнении партий с высокой тесситурой» [2].

Принцип формирования верхнего участка диапазона мужских голосов в разных школах пения используется в различных вариантах, исходя из особенностей фонетики языка. Техника пения современных оперных певцов продолжает оставаться полной необъяснимых парадоксов, которые по объективным причинам не всегда учитываются самими певцами. Для того чтобы прозвучать в зале оперного театра, голос певца должен быть громким (до 160 децибелл, что по интенсивности звучания сопоставимо с рёвом двигателей реактивного самолёта), но это не должен быть крик; голос должен быть ярким, полётным и вместе с тем - мягким, тембрально насыщенным; его тембральная однородность не должна граничить с однообразием, а пропеваемые гласные должны быть фонетически «усреднёнными», но иметь при этом различимые фонетические отличия. Оказывается, что громкий звук может быть энергетически «пустым», и, наоборот, пение тихим звуком нередко требует от певца таких же физических усилий, как пение на *ff*. Звучание голоса на современной оперной сцене требует так называемого «близкого прикрытия», при котором верхние звуки приобретают большую полетность и объемность, округлость, но вместе с тем не теряют металличность звучания и блеск.

В данной методике прикрытия включает в себя два основных момента: некоторое затемнение звука и микстование, то есть смешение головного и грудного регистров. Очень важное значение приобретает фраза «ровный по всему диапазону голос». Д.Андгуладзе определяет это понятие следующим образом: «голос звучит ровно в том случае, если на всем протяжении в две октавы он не меняет ощутимо свою окраску, свой тембр, или остается металлическим и блестящим, а не углубленным и матовым. Тот, кто овладел приемом прикрытия, сумеет и открыть звук в нужный момент. Но тот, не научился прикрывать звук, всегда будет петь некрасивым, открытым звуком»[5]. Голос быстро начнет оседать, амортизироваться. Появится качка голоса, неточная интонация, неустойчивость звучания. Соответственно, чем крупнее голос, тем раньше нужно начинать думать о прикрытии.

Весьма интересен (и что особенно важно-оправдан) методический подход Д.Андгуладзе к образованию однородного регистрового звучания голоса на всем диапазоне: это непосредственное нахождение смешанного голосообразования уже на низких звуках и распространение этого звучания постепенно на весь диапазон.

Ведущим моментом в овладении техникой прикрытия звука в методике Д.Андгуладзе является тесная связь пения с опорой на дыхание. «Эту неразрывную связь подтверждает, с одной стороны, традиция итальянской школы пения, с другой – современные экспериментальные исследования французской школы пения» [2]. Рассмотрим эту связь в практическом применении. Одним из механизмов прикрытия звука является характерное изменение тембра, которое требует повышения подсвязочного давления. В своих исследованиях известный французский физиолог-фониатр Р.Юссон рассматривает механизм прикрытия звука, и констатирует в этот момент изменение в расходе воздуха и поддержке подсвязочного давления. «Если сила звука остается неизменной, то при переходе от открытого звука к закрытому увеличивается расход воздуха, что в свою очередь требует от певца повышения подсвязочного давления и соответствующего усиления активности дыхательной мускулатуры, особенно на уровне брюшного пресса» [6].

Для чего же необходимо увеличения подсвязочного давления? В первую очередь для поднятия мышечного тонуса голосовых связок, так как при воспроизведении высоких нот повышается уровень возбудимости голосовой мышцы и нервов. Следовательно, техника прикрытия и техника опоры звука тесно связаны между собой. «В момент прикрытия звука импенданс, создаваемый на гортани ротоглоточным рупором, значительно увеличивается»[6]. Таким образом, «импенданс создаваемый рупором на уровне гортани, является мощным защитным механизмом голосовых связок во время фонации. После прикрытия звука возрастают мышечные напряжения в области брюшного пресса. Ощущение напряжений захватывает иногда и область таза, дыхание становится более «опертым» [6].

Весьма интересны высказывания о закрытом регистре выдающегося тенора Зураба Соткилавы- пожалуй одного из самых ярких представителей школы Д.Андгуладзе. Помимо всех творческих достижений и полученных регалий, З.Соткилава является ведущим педагогом вокала, профессором Московской консерватории, в его классе, продолжая традиции, учатся в основном тенора. Певческому таланту З.Соткилава надежным подспорьем служит органически объединенный синтетический творческий метод его выдающегося учителя Давида Андгуладзе и Дженнаро Барра-Карачоло. Поэтому его вокальная интонация, тембральный колорит, динамизм, и эспрессия звука адекватна эстетике итальянской вокальной музыки. Это подтверждается реакцией западной прессы на появление З.Соткилава на подмостках Большого Театра: «Появление Соткилава на сцене Большого театра означает, что театр вернулся к бельканто» [7]. По мнению певца, на протяжении всего диапазона в две октавы голос должен обладать звонкостью, полетностью и по своему составу и качеству тембра нигде не меняться. По характеристике и цвету голоса он различает теноров с легкими голосами, цвет которых более светлый, звонкий, и теноров с сильными голосами. «У сильных звонкость не меняется, она остается такой же, как и у легких, но отлична по цвету и насыщенности среднего участка» [8].

Головной резонатор должен окрашивать звучание на всех голосовых регистрах, что является базовым условием защитного механизма голоса. Нужно быть предельно внимательным при использовании грудного регистра, и не преувеличивать его значимость. Основные ощущения выражаются в сильной вибрации в зоне «маски», вся координация поддерживается (это обязательное условие) устойчивой диафрагмой. В тоже время, необходимо сохранить округлость звучания, так как зажатый и плоский звук нарушит тембральную однородность. «В этом – гигиена голоса, его блеск и спасение на всю певческую жизнь. Для правильного развития голоса важно знать, сколько требуется головного резонирования и в какой части диапазона»[8]. Превалирование головного звучания уже на центральном диапазоне голоса обеспечит с одной стороны стабильный

переход к крайним верхним нотам, а с другой - очередную защитную функцию фонационного аппарата.

Применение приема прикрытия рекомендуется использовать начиная с низких нот, постепенно, с повышением тесситуры, при этом процентность участия головного резонанса усиливается. В основном, прием прикрытия голоса, применяемый в классе З.Соткилава, можно рассматривать как своеобразное координационное согласование грудного, головного регистров и фальцетного звучания. Смешивание регистров целиком и полностью зависит от индивидуальных особенностей фонационного аппарата ученика. В данной ситуации решающим условием, способствующим успешному развитию вокалиста, безусловно является вокальный слух педагога, его способность ярко воспроизводить необходимое звучание, и утрированно демонстрировать недостатки, создавая своеобразный эффект «кривого зеркала». Освоение учеником своего собственного вокального механизма (а у всех певцов он индивидуален), с ярким превалярованием головного резонанса, даст возможность овладеть ярким, высокопозиционным звучанием, с наличием в звуке высокой певческой форманты, разумеется в пределах природных голосовых возможностей. «У меня есть ученики, которых я веду в более светлом ключе, цвете. Других же - в более сомбриванном и насыщенном» [8].

Базовым фундаментом вокального аппарата является центральный, рабочий участок диапазона. З.Соткилава предпочитает на ранних этапах формирования певца использовать упражнение на гласный звук И, который является ярко-выраженным головным гласным звуком, а, также, применять звонкие согласные М и Н на центральном участке диапазона. Для тенора- это фа-малой октавы – фа-диез первой октавы. «Особенно внимательно и предельно осторожно надо относиться к ЛЯ малой и ЛЯ первой октав. Не всем ученикам они сразу удаются, я часто замечал, что на этих звуках голос иногда ломается» [8].

Способ прикрытия верхнего диапазона у баритонов и басов связан с некоторыми изменениями, зависящими от специфики голоса и его тембральной окраски. В данном случае весьма интересно ознакомиться с мнением одного из лучших представителей класса Д.Андгуладзе, ведущего успешную педагогическую деятельность – Эльдара Гезадзе (баритон, лауреат нескольких международных конкурсов и государственных премий, Народный артист республики, профессор Тбилисской консерватории). Многолетнее творческое сотрудничество, постоянная консультационная работа в оперном театре, присутствие на уроках в консерватории позволили автору статьи в деталях изучить данную проблему.

Наиболее целесообразным считается начинать работу над выравниванием голоса со средней части диапазона. На первом этапе обучения необходимо тембрально выровнять центральную, рабочую октаву. Для басов это ДО малой-До первой октавы, для баритонов МИ малой-МИ первой октавы. Только после этого возможно осторожное и постепенное расширение диапазона. Основой в достижении ровности голоса, по мнению Э.Гезадзе, является такое звучание, когда на протяжении всего диапазона одновременно присутствуют и головное и грудное резонирование. У настоящего большого голоса верхний регистр должен быть полноценным и наполненным. Существует мнение, что баритональные звуки СОЛЬ, ЛЯ-бемоль,и ЛЯ первой октавы нужно формировать как бы в теноровой манере. Если у баритона нет настоящей грудной опоры на этих звуках, то они никогда не будут стабильными. Даже у тенора, обладающего объемным голосом, верхнее ДО должно быть с определенной дозой грудного звучания. Наиболее удобен в освоении верхнего участка мужских голосов гласный звук Э с элементами звучания Е и И, а так же слог РЕ. Гласный звук И рекомендуется формировать с ощущением, подомным тому, которое возникает при произнесении «и» с умляутом, то есть ни в коем случае не плоско и не откровенно открыто. «Применяются следующие упражнения: восходящая терция на слог «НИ» от ми большой октавы до до первой октавы. Затем тоже самое на квинтовый ход до ми-фа первой октавы. Это упражнение помогает почувствовать, разбудить головные

резонаторы, направить голос в «маску». Слог «НИ» при правильном артикуляционном произношении не дает возможности расширять звук. Но на крайних верхних нотах спеть правильно «НИ» в зависимости от типа голоса достаточно сложно, но овладение этим приемом помогает приобрести безотказные крайние верха» [9].

Если у ученика свободно прикрывается голос на гласных Е и И, то ему легче перенести то же звучание на гласные О и А. По мнению педагога, самым трудным в технике прикрытия является гласный А.

«Наиболее удобная гласная для обнаружения верхнего регистра это Е. Применяются терцовые, квинтовые, и скачки на нону на произношение узкой гласной Е, вплоть до крайних нот диапазона. Для многих вокалистов гласная Е очень удобна, при ее использовании головной резонатор обнаружить намного легче, чем при пении других гласных звуков. А, О, У гораздо более глубокие, а подвязочное давление более низкое» [9].

Часто в практике приходится сталкиваться с таким явлением, когда ученик после хорошо прикрытых переходных звуков, направляясь вверх по диапазону, продолжает все больше закруглять и притемнять звук. В результате возникает следующая картина. Если баритон, например, прикрыл МИ-бемоль первой октавы, то МИ он прикрывает больше, ФА-еще больше и таким образом, самый верхний звук у него получается совершенно заглушенным, резко отличающийся по тембру от всех остальных. Поэтому стоит предложить ученику МИ-бемоль и Ми первой октавы прикрыть, а дальше лишь думать, предполагать, что следующие звуки исполняются в несколько приоткрытой манере. Тем самым певец сохраняет прикрытую манеру пения, в которой присутствует необходимый режим работы голосовых связок, при этом звук высветляется к крайнему верхнему регистру. В кульминационных зонах целесообразно прикрыть предкульминационные звуки, а кульминационные- вновь «как бы приоткрыть», чтобы не произошло углубления, заглушения звука, при котором голос теряет металличность и полетность – основные свойства голоса, помогающие «пробивать оркестр» и полноценно звучать в зрительном зале. Что касается баса, поскольку это крупный голос, прикрытия должно начинаться уже с СИ-бемоля малой октавы. Чтобы добиться взаимопонимания на уроке, педагог часто прибегает к образным, доступным ученику выражениям, которые помогают достичь эффекта гораздо быстрее, нежели с помощью вокально-методической терминологии. Необходимо представить звук благородным, таинственным.

Для овладения приемом прикрытия применяются распевки на гласный звук У, особенно эффективны подобные упражнения для низких голосов. Об этом методе своего педагога вспоминает Э.Гецадзе: «Мы распевались на гласную У. Это были восходящие и нисходящие терцовые, а затем квинтовые ходы, доходящие до крытого регистра ми бемоль первой октавы, а затем использовались и более высокие звуки. Тогда гласная У плавно переходит в О вплоть до крайнего диапазона голоса. Применение этого упражнения необходимо для создания прикрытия голоса при переходе с центрального участка голоса на верхний, и что очень важно, ни один мужской голос (тенор, баритон или бас) не зазвучит в полном диапазоне без овладения этим приемом» [9].

К так называемым переходным звукам надо относиться очень осторожно, не страшно, если этот участок по началу будет несколько слабым по звучанию. По мере освоения метода правильного голосообразования голос окрепнет и выровняется. Ни в коем случае нельзя допускать форсировки звучания, излишнего напора дыхания. Всякая погоня за зычностью и крикливостью опасна. Чрезвычайно важно уметь петь переходные ноты и открыто, с большей дозой грудного звучания, и округленно, более собранным звуком, подключая головные резонаторы. Профессионал должен владеть и светлым и более темным, сомбрированным звучанием, чтобы в зависимости от характера произведения использовать тот или иной тембр. «Урок начинался с того, что педагог проверял, правильно ли я

стою, затем – верно ли беру дыхание, после нескольких уточнений начинал петь упражнения. Сначала это занимало большую часть урока. Упражнения были разнообразны, каждое из них преследовало определенную цель: укрепление положения гортани, разработка устойчивости диафрагмы. Диафрагма не должна двигаться внутрь или наружу, а так же опускаться. Она должна быть прочной, но не напряженной, чтобы в случае необходимости принять на себя большую нагрузку. Вообще же все упражнения должны быть нацелены на выработку прочной связи диафрагмы и гортани»[9].

Во время работы Д.Андгуладзе с Э.Гецадзе над переходными нотами, основным условием было достижение устойчивого, неподвижного положения гортани. Например, поющему восходящую гамму на гласную А предлагалось «более сильно ощутить брюшной пресс и перевести без подъема гортани открытое А на смешанную гласную между О и У» [9]. В данном случае важно не точное артикуляционное произношение гласных звуков. Важно сохранить тембральную однородность, наличие которой напрямую зависит от ощущения опоры дыхания, которое обуславливает присутствие в звуке высокой певческой форманты. Это группа усиленных по амплитуде высоких обертонов певческого голоса в области МИ-бемоль МИ первой октавы в мужских голосах, придающая голосу звонкость и полетность. Таким образом, в гласном звуке А происходит объединение открытого и закрытого звуков. С помощью высокой певческой форманты смешанная вокальная артикуляция гласного звука А остается незаметной. Положение гортани является важнейшим фактором выравнивания звучания на одной и той же ноте, и при восходящем движении. Способность певца петь интонационно чисто, регулировать тембр и силу звучания есть ничто иное, как результат сложно скоординированной работы всех трех частей голосового аппарата: дыхания, гортани и резонаторов. Это - единая, целая система. Как было сказано выше, все методические приемы Д.Андгуладзе получили дальнейшее подтверждение в научных экспериментах, в частности в исследованиях профессора Л.Дмитриева [10]. Положение гортани в пении – вопрос первостепенной важности для правильного развития голоса. При правильно найденной позиции гортани облегчается работа голосовых мышц, что дает возможность продемонстрировать вокальные возможности голоса во всем блеске.

«При работе с учеником над переходными нотами Д.Андгуладзе контролировал устойчивое, неподвижное положение гортани»[2]. «Характерно, что педагог не заставлял насильно опускать гортань ученика»[5]. Очень важна реалистичная оценка вокальных данных ученика, ни в коем случае нельзя подвергать нагрузке природные данные певца. В самом начале процесса постановки голоса лучше вообще не обращать внимание ученика на присутствие гортани, приобретение яркого и округлого звука требует большого терпения.

Часть упражнений используемых в методе Д.Андгуладзе построена на прикрытых гласных «И» и «Е». Данное положение позволяет говорить об использовании основного принципа классической итальянской школы в формировании прикрытых звуков. Метод прикрытия голоса полностью совпадает с описанием этого приема у Э.Карузо [11].

Помимо белькантовых истоков, присущих школе Д.Андгуладзе и берущих начало еще с начального этапа постановки голоса самого педагога, очень важным является отождествление вокальных принципов Д. Андгуладзе и Д.Барра, который, в свою очередь являлся представителем неаполитанской школы и крупнейшим педагогом вокала в миланском Ла Скала. Источник, подтверждающий общность ключевых практических и методических постулатов двух отмеченных выше направлений вокальной педагогики, мы обнаружили в исследованиях выдающегося педагога вокала - Н.Андгуладзе, который в свое время стажировался у Д.Барра. (Н. Варшанидзе. Вопросы вокального искусства. Издательство Аджария. 2004г.стр.154).. Н.Андгуладзе приводит краеугольные постулаты вокальной педагогики, выражающие методическую общность двух маститых педагогов применительно к технике прикрытия звука:

1. Петь умеет только тот, кто умеет переносить звук в голову.

2. Открытый звук на переходных нотах и выше – недопустим.
3. Владение ярким тембром составляет основу свободного пения.
4. Сначала резонанс, потом прононс.

«Прикрытие» - основной физиологический защитный механизм у певческого голоса, использование которого в вокальной практике обеспечивает качественную фонацию при хорошем состоянии и устойчивости органов звукообразования. Для современных оперных певцов, поющих в больших акустических пространствах в сопровождении симфонического оркестра, интенсивность звука имеет наибольшее значение, что само по себе вызывает необходимость применения техники с большим импедансом, чтобы уравновесить огромное подсвязочное давление и соответственно смягчить тонус голосовых связок. К тому же, в данном случае импеданс является одним из главных защитных механизмов гортани, поскольку сила звука у оперного певца на входе в гортань может достигать 160 Дб. Отсюда следует, что современная вокальная техника относится к технике сильного импеданса, благодаря которой обеспечивается предельная эффективность звучания голоса по интенсивности.

Явление «прикрытия» переходных звуков – самый важный предохранительный физиологический механизм певческого голоса. Особенно яркое подтверждение тому – использование данного механизма при высокой тесситуре, при больших скачкообразных интервалах, избыток которых наблюдается особенно ярко в современной вокальной литературе. Актуальность прикрытия голоса, как защитного фактора в методике Д.Андгуладзе, как было сказано выше, находит подтверждение в современной физиологии фонации. «Импеданс, создаваемый рупором в момент прикрытия звука является защитным механизмом голосовых связок во время фонации» [6].

Таким образом, важнейшей особенностью описанного метода является детально разработанная система приемов, обеспечивающих прикрытия переходного регистра мужских голосов. Эта система высоко эффективна и обеспечивает стабильный и верный переход к верхнему участку диапазона, создавая при этом защитные условия фонационного аппарата при высокой тесситуре и широких интервалах. Метод Д.Андгуладзе способствует созданию внутренней энергетической модели фонационного процесса, обеспечивающей поющему необходимое для пения в современной опере качество звучания певческого голоса и фонетическую, артикуляционную ясность вокальной речи на максимальном диапазоне. Доминирующее значение в контроле певческого фонационного процесса во время пения вокально-технической работы оперного певца приобретают внутренние певческие ощущения.

Отличительной чертой изучаемой школы является отсутствие догматических установок. Характерно гибкое использование данного метода в зависимости от индивидуальных способностей ученика. Весь педагогический процесс строится на звуковом контроле над мышечными приемами, на вокальном показе, словесных объяснениях и других способах педагогического воздействия. Целесообразность этих приемов определяется с помощью принципа звукового контроля, который является в методе Андгуладзе ведущим. Методические принципы работы с тенорами в школе Д.Андгуладзе имеют много общего с методикой Э.Барра.. Используя лучшие традиции белькантовой итальянской школы пения, Д.Андгуладзе вместе с тем создал оригинальную методику преподавания вокала, в которой одним из центральных постулатов является техника прикрытия голоса. Творческое и практическое решение этой проблемы Д.Андгуладзе является выдающимся вкладом в мировую вокальную педагогику.

Использованная литература

1. Ю.Барсов. Вокально-исполнительские принципы М.И.Глинки. Ленинград. «Музыка» 1968г., стр.30.
2. И.Атанелов. Давид Андгуладзе. Тбилиси. «Искусство». 1978г. стр. 159,161,163.
3. З.Л.Дмитриев. Основы вокальной методики. Москва. 1968г. Стр. 452
4. Н.Андгуладзе Canto ergo sum .Тбилиси .2009 г. стр 62.
5. Д.Андгуладзе Личный архив.
6. Р.Юссон. Певческий голос. Москва 1974г.стр.67,69,71,99.
7. 7.В.Морозов. Искусство резонансного пения. Москва 2008г.стр.464.
8. 8.Вопросы вокальной педагогики.А.С. Яковлева. Москва 1984 г. стр.84.
9. Интервью с Эльдаром Гецадзе.
10. Л.Дмитриев. Основы вокальной методики.1968г. стр. 384-386.
11. С.Фучито. Б.Бейер.Искусство пения и вокальная методика Э.Карузо.Москва: «Композитор» 2006г

Article received: 2010-11-18