

АНДРЕЙ ДАНИЛОВ

Фрагменты книги

Энергия звука. Наш голос творит новую реальность.

...я увидел, что звук – это самая мощная энергия, способная кардинально преобразить жизнь любого человека, и зона ее применения не ограничивается только пением.

...Трагедия нашего времени заключается не в физическом вырождении певцов с выдающимися голосами и не в упадке вокальной школы. Трагедия во всеобщей усредненности гладко причесанных и напудренных эмоций, в которой отсутствует узнаваемость Личности. Великие могли петь и играть не те ноты, но при этом у них всегда звучали те чувства. Они не боялись идти на риск – и творческий, и коммерческий.

...Звук мудр сам по себе, он абсолютно объективен и никогда не сотрет из нашей психики те черты, которые делают человека уникальным, даже если самому человеку кажется, что эти особенности характера мешают ему жить. Он так трансформирует эти особенности, что они начинают приносить нам пользу.

...Искусство пения прекрасно тем, что способно опровергнуть любые каноны физиологии, психологии и еще дюжины “-логий” и “-измов”, если вибрациям голоса человека удастся совпасть с вибрациями его души. Тогда в действие вступают механизмы, гораздо более могущественные, чем законы физического мира.

Андрей Данилов. ЭНЕРГИЯ ЗВУКА

Андрей Данилов

ЭНЕРГИЯ ЗВУКА

Наш голос творит
новую реальность

Аннотация

Андрей Данилов – певец и педагог, создатель методики обучения пению «Энергия звука» и системы тренингов «Путь к себе. Развитие личности через голос». Благодаря его методике люди, не имеющие вокальных данных от природы, начинают успешную профессиональную карьеру, а участники тренингов решают психологические проблемы при помощи собственного голоса. В этой книге Андрей Данилов рассказывает о том, как найти свой уникальный тембр, как наш голос способен изменить окружающий мир, и подробно описывает все этапы развития профессионального певца – от азов извлечения звука до выработки артистической харизмы и создания из певца бренда.

Уважаемый читатель!

Книга, которую вы держите в руках, весьма необычна. В ней, пожалуй, впервые в истории вокального искусства, объемно и развернуто представлены практически все грани развития вокального мастерства и дана редкая и уникальная авторская методика, используя которую, вы сумеете не только научиться правильно и красиво петь, но и сделать свою собственную, неповторимую и головокружительную творческую карьеру.

Автор книги - певец и педагог Андрей Данилов, доходчиво и просто рассказывает о том, что такое звук, какова его природа, и как правильно и корректно настроенный голос может изменить поведение, характер и самую жизнь человека.

Согласно древним учениям, энергия звука лежит в начале возникновения Вселенной, в основе всего материального и духовного мира. Обучаясь искусству пения и умению правильно извлекать звук, человек воздействует не только на все свои внутренние органы. Он гармонизирует мир вокруг себя, создает в нем новое пространство, собственную звуковую Вселенную. В книге живым и ярким языком описаны такие составляющие звуковой энергии, как эффект резонанса, дыхание, микст и эмоция.

В ней затронуты такие важные для начинающего певца вопросы, как работа в разных стилях и жанрах музыки, умение красиво и уверенно держаться на сцене, тонкости процесса записи голоса в студии, съемок на телевидении, умение правильно общаться с прессой.

Вокалисты и инструменталисты, следуя советам Андрея Данилова, найдут свой индивидуальный почерк, научатся быть уникальными, узнаваемыми артистами, а люди, далекие от эстрады, с помощью данного в конце книги

тренинга смогут восстановить здоровье и избавиться от многих психологических проблем.

Энергия звука способна творить чудеса, подчинив ее себе, человек обретает силу и власть над собой. Он становится уверенным и непреклонным в покорении новых вершин.

Этот небольшой по объему труд, является своего рода энциклопедией вокального искусства. Я рад, что книга Андрея Данилова увидела свет! Дай бог здоровья ее автору и всем его верным ученикам и читателям!

Поэт, композитор и певец Юрий Зырянов

... Все началось в мае 2000 года со звонка моего приятеля – продюсера, которому предложили сделать новый проект. Он, как всегда, был краток и деловит: «Нужно научить парня петь за полгода. Голоса у него нет, сразу предупреждаю, петь, похоже, тоже не очень хочет. Под этот проект дают хорошие деньги и мне нужно, чтобы через полгода он запел. Думаю, и тебе это будет интересно». Мне это было интересно. Окончив консерваторию два года назад и, в общем-то, имея достаточно успешную карьеру, я истерически искал свой звук.

Впервые выйдя на сцену в десятилетнем возрасте, я был убежден в том, что меня ждет великое будущее. Петь на сцене я тогда еще боялся, а вот читать стихи мне казалось совсем простым делом. Особенный успех я имел, исполняя советский поэтический триллер о комиссаре, которого сожгли на костре белогвардейцы. Я очень темпераментно выкрикивал его своим дискантом, зрители так же темпераментно мне аплодировали, и я был счастлив. Пятнадцатилетним подростком я все-таки набрался наглости и спел на школьном вечере. Получилось не очень. Голос, дома, за закрытыми дверьми, звучавший мощно и свободно, почему-то ослабел и съежился, и единственное, на что его хватило – это еле слышно прошептать простенькую песенку о родительском доме. Но уже через несколько месяцев я так же браво и уверенно, как когда-то читал стихи, пел патриотические

песни на всех торжественных вечерах в моем родном городе, постепенно становясь местной знаменитостью.

В музыкальное училище, а затем в консерваторию я поступил играючи, все еще сохраняя в себе детское убеждение в том, что пение – это простое и естественное дело, которому излишнее умничанье только вредит. Конечно, классика оказалась гораздо более сложным делом, чем эстрада, с ариями и романсами не пошутить, но голоса хватало на все, да и времени, чтобы задумываться о каких-то нюансах профессии у меня не было. Я увлеченно осваивал ремесло актера, играл в телевизионных спектаклях, исследовал устройство окружающего мира и писал об этом книги, занимался восточными единоборствами и йогой.

А пение... Чем больше я учился петь, тем меньше меня устраивало то, что я делаю. Специалисты хором говорили о моем красивом тембре и выдающейся музыкальности, но тут же сварливо указывали на то, что я недостаточно работаю и из-за этого у меня много вокальных проблем. Как работать?!?! Что еще я должен делать?! Я усердно ходил на все уроки, прилежно опирал звук на диафрагму и направлял его в маску, но при этом мое пение нравилось мне все меньше и меньше. Мнение профессионалов уравнивалось мнением публики, которая любила меня за темперамент и умение донести мысль композитора, но это меня уже не грело. Детское ощущение счастья от своего пения куда-то улетучилось, и я запаниковал.

Поездка в Москву, где, как я думал, я найду то, чего мне не хватает, ничего не дала. Конечно, в плане карьеры это был огромный рывок вперед – отрывок из моего музыкального фильма показало центральное телевидение, обо мне сделали передачу на «Радио России» и записи романсов в моем исполнении были потом в эфире еще лет пять. Я спел в двух грандиозных сборных концертах и приобрел некоторую известность в кругах московских меломанов, получил лестные отзывы о своем голосе от премьеров оперетты и театра имени К.С. Станиславского. Но, посещая занятия в консерватории и институте имени Гнесиных, я увидел, что учат здесь тому же, чему учили меня в моей консерватории. Какой-то внутренний импульс заставил меня развернуться и, прервав так

замечательно начавшуюся карьеру в Москве, уехать на родину. Теперь-то я понимаю, что сумасшедший ритм московской жизни вряд ли бы дал мне возможность спокойно и неторопливо исследовать все нюансы пения, но тогда все это выглядело, по меньшей мере, нелогичным.

Я возвратился в родную Алма-Ату, которую к тому времени переименовали в Алматы, и опять остался наедине со своими проблемами. Педагог, у которого я учился все это время, эмигрировал в Канаду и я перешел в класс знаменитого певца, объехавшего с гастролями весь мир и имевшего всесоюзную известность - Е.Б. Серкебаева. Мой новый учитель, которого его коллеги постоянно упрекали за прохладное отношение к педагогической деятельности вдруг начал рьяно заниматься со мной. Забавно было видеть вытянувшиеся лица консерваторской профессуры, которая теперь не имела повода отпускать замечания в адрес маэстро, являвшегося на все экзамены своих студентов, как солдат на утреннее построение.

Наконец-то я начал видеть свет в конце тоннеля! Очень умный и тонкий певец, прекрасно знавший возможности голоса и никогда не выходивший за рамки своей природы, Серкебаев учил меня петь так, как поет он сам. Великолепная карьера и феноменальное вокальное долголетие давало ему это право, и я точно следовал всем указаниям моего педагога. Голос стал меняться, окрепли верхние ноты, я с успехом пел в концертах и спектаклях оперной студии, но, тем не менее, я никак не мог избавиться от ощущения, что все это – не мое, и я по-прежнему очень далек от того, что считаю *своим* звуком.

Окончив консерваторию, я получил приглашения в несколько российских оперных театров и один казахстанский, но все-таки опять остался в Алматы, интуитивно чувствуя, что только здесь я смогу разрешить мучавшую меня проблему. Спустя какое-то время, как это часто бывает, «совершенно случайно», я зашел на чашку чая к своему старшему коллеге, певцу, много лет работавшему в Москве и в российской провинции. Теперь, выйдя на пенсию, он вернулся на родину. Я был рад такой okazji, поскольку о пении с ним можно было говорить сутками. Этот человек оказался для меня просто бесценной вокальной

энциклопедией, хотя и довольно своеобразной. В этот вечер я услышал от него нечто, показавшееся мне настолько важным, что немедленно начал заниматься у него.

Мой новый маэстро, В.А. Дмитриенко был колоритнейшей фигурой! Обладатель баритоновых связок, он по своему темпераменту ну никак не мог влачить жалкое существование в границах тесситуры баритона, поэтому всю жизнь пел тенором. Большой карьеры мой учитель не сделал, так как живость характера и любовь к радостям жизни не позволяли ему долго сидеть на одном месте и кропотливо выстраивать свою сценическую судьбу. И вместе с тем, он был абсолютным фанатиком классического пения, увлеченно собиравшим записи певцов и не пропускавшим ни одной премьеры в местном оперном театре. Мне, как и следовало ожидать, было объявлено, что меня неправильно вели, и я, поступавший в училище басом, а в консерваторию баритоном, запел тенором. Этот эксперимент продолжался около года. Я достаточно легко держал теноровую тесситуру, оттачивал филирование звука и с большим удовольствием осваивал этот загадочный микст, о котором столько слышал, но которого никогда не ощущал. И в один прекрасный день, когда я посчитал, что все навыки, которые может дать мне пение тенором, я уже получил, объявил своему учителю, что намерен опять петь баритоном. Маэстро жутко оскорбился. Он искренне считал, что любой певец в здравом уме и твердой памяти просто обязан петь тенором, но я упрямо стоял на своем, и мой педагог был вынужден смириться.

Здесь мне хотелось бы сделать небольшое отступление. Меня всегда коробят упреки певцов в адрес своих учителей. Можете мне поверить, ни один педагог, дорожащий своей репутацией, не будет злонамеренно портить голос своему ученику или утаивать от него какие-то секреты. У каждого певца свой путь, и получив базовые представления о звуке от своего учителя, певец может остаться в рамках этих представлений и петь с большим или меньшим успехом, а может и так приспособить вокальные аксиомы к своим природным данным, что станет Шаляпиным, Руффо, Смирновым или Дель Монако. И сейчас, объездив полмира с концертами, мастер-классами и

тренингами, я с огромной благодарностью кланяюсь своим Учителям за то, что научили меня тому, что знали, и сделали это искренне и честно.

...Итак, я завершил свою краткую и во многом увлекательную экскурсию в область высоких нот и пылких страстей, и вернулся к привычному и родному для меня звуку баритона. Моя творческая жизнь к тому времени фонтанировала - я пел сольные концерты и участвовал в бесчисленном количестве так называемых «сборных солянок», регулярно появлялся на телеэкране, начал преподавать. Публика тепло принимала меня, а я все искал. Теперь уже специалисты говорили мне, что пора остановиться в этих поисках и просто петь, что мой перфекционизм граничит с манией, но я не мог успокоиться. Именно в этот момент и раздался звонок от моего друга-продюсера. Что заставило меня поставить на кон свою только еще зарождающуюся репутацию педагога и принять это предложение? Наверное, судьба. Оглядываясь назад, я могу сказать, что, совершая поступки, мотивы которых я в тот момент не мог себе объяснить, в результате я всегда получал то, к чему стремился. Так случилось и в этот раз.

Прослушав мальчишку, я пришел в ужас. Воспитанный на стереотипе традиционной вокальной школы, согласно которому любой начинающий обучение пению человек обязан иметь хоть какой-то голос от природы, я впервые столкнулся с тем, что мне нужно подготовить не к пению на домашних посиделках, а к профессиональной карьере человека, *не имевшего голоса вообще*. Диапазон в квинту, в ноты не попадает, тембр тусклый и полное отсутствие темперамента. Не имея ни малейшего понятия, что я буду с ним делать и как, я начал занятия. Через полгода парень не запел. У него появился голос. Еще слабый и неказистый, но голос. А спустя два года после начала занятий мой ученик распевался на staccato до Fa третьей октавы и имел небольшой, но очень полетный и красивый голос, идеально подходивший для исполнения музыки барокко.

Именно этот момент и стал поворотным в моем отношении к звуку. Я больше не отказывал в занятиях людям, не имевшим певческого голоса от природы, и чем больше я занимался с

такими людьми, тем больше убеждался в том, что голос, пригодный для профессионального пения есть у любого человека! Как и почему так происходит? Знаний для того, чтобы ответить на этот вопрос у меня не хватало, и я сел за книги. Парадокс, но ответы я получил не только у авторов, пишущих непосредственно о пении, но и в трудах, где о звуке не говорится ни слова. Прорабатывая книги, относящиеся к области физики, медицины, акустики, йоги, боевых искусств Востока и даже гидроэнергетики, перенося некоторые принципы этих наук в сферу вокала, я увидел, что звук – это самая мощная *энергия*, способная кардинально преобразить жизнь любого человека, и зона применения которой не ограничивается только пением. И скоро мне представился случай убедиться в этом на практике.

С просьбой о занятиях мне позвонила молодая женщина, которую я по голосу принял за подростка. При первой встрече с ней меня поразило несоответствие мощи личности этого человека тому, как эта личность проявлялась внешне. Девушка, не имевшая ни влиятельных родственников, ни денег, только благодаря своим способностям получила образование в двух элитных зарубежных университетах, владела четырьмя языками и руководила отделом в компании с многомиллиардным оборотом. И вместе с тем она была очень зажатым человеком, говорившим детским, неестественно высоким голосом. Занятия с ней шли очень трудно. Как и большинство «достигаторов» - людей, привыкших прилагать колоссальные усилия для достижения цели, моя ученица стремилась загнать свой голос в рамки собственных представлений о том, каким должен быть ее звук.

Довольно скоро выяснилось, что по своей вокальной природе она – меццо-сопрано. Моя ученица запела и заговорила роскошным бархатным голосом, постепенно перестала давить на звук и, спустя какое-то время я поймал себя на мысли, что вижу перед собой потрясающе красивую женщину, элегантную, уверенную в себе, сохранившую трогательную детскую непосредственность, которая уже не производит впечатление инфантильности. Ее карьера стремительно пошла вверх, сейчас

за ней ходят толпы воздыхателей и, что самое важное, все это произошло без каких бы то ни было усилий с ее стороны. Явились ли эти метаморфозы следствием ее занятий пением, или все-таки это простое совпадение? Ведь никакими техниками личностного роста я с ней не занимался, просто учил петь и все!

Я начал исследовать этот вопрос, отслеживая все изменения структуры личности моих учеников, и увидел, что никакой случайности здесь нет. Когда человек улавливает уникальные, присущие только ему частоты своего тембра и начинает использовать их и в пении, и в разговорной речи, его жизнь трансформируется, причем всегда в лучшую сторону. И в этом нет никакой мистики. Все изменения базируются на простых и естественных законах физиологии, сравнительно недавно открытых учеными и подтвержденных многочисленными экспериментами, о чем я расскажу в следующей главе.

Эта книга – не рассказ об успехах моих учеников или о том, как я наконец-то нашел свой звук. И даже не о том, как научиться петь, хотя процентов восемьдесят изложенного здесь материала посвящено мельчайшим подробностям техники звукоизвлечения, выработке артистической энергетики и даже таким нюансам нашей профессии как работа с концертмейстером, звукорежиссером и современным технологиям создания из певца бренда. Эта книга посвящена великому чуду звука, с которым я соприкасаюсь каждый раз, когда выхожу на сцену или начинаю урок.

Глава 1

Звук. Просто звук?

...Но среди различных искусств музыкальное искусство считается особо божественным, потому что оно является в миниатюре точной копией закона, действующего во всей вселенной.

Хазрат Инайят Хан

Итак, что же такое звук? Для большинства людей это эфемерная субстанция, с помощью которой они общаются друг с другом и заполняют свой досуг. Для некоторых, особо дотошных, звук – это «физическое явление, вызванное распространением волн в твердой, жидкой или газообразной среде..». Я предлагаю посмотреть на звук с несколько иных позиций.

Многие мыслители и ученые всех времен, от древности до наших дней, в устройстве мироздания отводили звуку особое место. Легенды Египта, Греции, Индии, Тибета говорили о том, что боги сотворили наш мир при помощи звука, эта же мысль является основой философской концепции Пифагора, Кузанского, Гурджиева, Хазрат Инайят Хана и их последователей. Академическая наука для признания какого-либо явления научным фактом использует весьма четкие критерии: механизм этого явления должен быть детально описан и подтвержден серией экспериментов, которые можно повторить. Как вы сами понимаете, к музыке такой подход невозможен.

И музыкальное, и актерское творчество имеют свою технологию, свою механику, но эта механика целиком построена на *образах*, которые при повторном исполнении даже у одного и того же артиста дают разный результат. Конечно, есть и общие критерии звука, они остаются более-менее постоянными, но вот эмоциональная и энергетическая начинка всегда будет разной. Эффект непредсказуемости, магии, творящейся здесь и сейчас, всегда составляли суть искусства. Эту суть невозможно измерить и зафиксировать....

.... А музыка, выразившая духовную суть западной цивилизации, продолжала стагнировать. Чрезмерное увлечение техникой звукоизвлечения и оторванной от метафизической основы виртуозностью практически полностью иссушило бывшую когда-то полноводной реку творчества. И сейчас регулярно раздаются стоны о том, что, несмотря на огромную армию технически безупречных исполнителей, дефицитом стало наличие артистов, имеющих яркую индивидуальность. Самое смешное, что в основном эти сетования звучат именно из лагеря людей, загнавших музыку в это прокрустово ложе

коммерциализации: боссов звукозаписывающих компаний, руководителей музыкальных фестивалей, симфонических оркестров и оперных театров. Ребят понять можно – им стало некого продавать. А поскольку среди генералов музыкальной индустрии очень мало людей, занимавшихся непосредственно творчеством, им очень сложно уразуметь, что потребитель во все времена покупал *эмоции*, материализованные в звуке, а не безусловно сыгранные или спетые си бемоли и фа диезы...

... Я убежден в том, что взаимный обмен звуковой энергией с окружающей средой для любого живого существа является такой же насущной *физиологической потребностью*, как сон или принятие пищи. Почему так происходит? В это мы сейчас попытаемся разобраться...

... Оставим подробности и попробуем осознать главное – наш мир, от атома до крупнейшей галактики, *звучит!* Каждый объект Вселенной имеет свой уникальный голос!!! Разумеется, возникает вопрос: голоса живых существ мы можем слышать, а можно ли услышать голос Солнца или атома? Теперь уже можно. Человеческий слух имеет определенные границы, мы способны слышать звук мотора своего автомобиля, но нам совершенно необязательно слышать звук атомов, из которых состоит этот мотор. Ученые смогли преобразовать частоты колебания волн, из которых состоят объекты нашего мира в форму звука и в результате этого услышали и голоса планет, и звук молекулы ДНК, и многое другое. Например, было точно установлено, что планета Земля «звучит» на частоте 8 герц...

.. Немецкий ученый Эрнст Хладни еще в 19 веке насыпал песок на стеклянную пластину, по краю которой водил скрипичным смычком. И точно так же, как в опытах Хьюз, песчинки на стекле складывались в симметричные рисунки. А его последователь, швейцарец Ханс Йенни, провел множество экспериментов с материалами различной плотности: водой, пылью, пластмассой, глиной, помещенными на гибкие стальные пластины, которые вибрировали под воздействием звуков различной частоты. Результат был таким же – звук упорядочивал бесформенную массу в идеальные геометрические фигуры.

Все эти опыты доказывают, что звук творит форму из материалов любой плотности, и мы можем расширить известный афоризм немецкого теоретика искусств Шеллинга «Архитектура – это застывшая музыка» до утверждения, что весь видимый нами мир – это Музыка...

Глава 2

Энергия звука – душа музыки

... Красивый и чистый баритон поплыл над мостом... ровный, уверенный, без малейшего сбоя или изъяна. Певец просто открывал рот, звучали все потайные дверцы в его теле. Он не пел — выпускал душу.

Р. Брэдбери

А теперь давайте поговорим собственно о пении. Любой человек поет, вне зависимости от того, есть ли у него голос и слух или нет. Принимая утром душ, встретившись со старыми друзьями или просто закрывшись в комнате подальше от чужих ушей. Поет, когда ему плохо и когда хорошо, когда тоскливо и когда весело. Почему поет, зачем поет? Разве нет других способов выражать свои эмоции? Не буду опять углубляться в научную терминологию, говорить об эндорфинах – гормонах счастья, которые вырабатываются при пении, о том, что во время вокализации включаются те отделы мозга, которые отвечают за ощущения удовольствия, и о психологической разрядке, которая наступает при напевании любимой песни. Все это верно, но суть дела отражает лишь наполовину.

Глядя на лица поющих людей, я стал понимать, что пение для обычного человека – это способ услышать звучание своей души. Только в большинстве случаев они этого не осознают. Когда человек, для которого пение не является профессией, издает звук, он делает это не по принуждению и не по графику. Он поет тогда, когда чувства, которые копятся в его душе, созреют настолько, что держать внутри их уже не будет никакой

возможности, и единственным способом поделиться с миром своим душевным порывом будет *пропевание своих эмоций*.

Профессиональным певцам в этом плане намного сложнее, чем обычным людям. Артист не может позволить себе ждать подходящего состояния души для выхода на сцену. Его вокальный и психофизический аппарат должен быть настроен на воплощение чувства в звуке в любую минуту. И сделать это необходимо так, чтобы у зрителя возникло ощущение спонтанности и сиюминутности рождения звуковой эмоции. Возможно ли это? Творчество Шаляпина, Карузо и других великих певцов отвечает на этот вопрос утвердительно. Более того, в жизни любого артиста иногда случаются моменты, когда голос звучит как будто сам по себе, выражая тончайшие нюансы чувства, которое владеет в этот момент певцом, приводя публику в экстаз. Как сделать эти моменты регулярными, как обуздать этого коня вдохновения и сделать его ручным?

Судьба дала мне редкий шанс исследовать все этапы становления певца в предельно естественном виде. Занимаясь с человеком, не имеющим голоса от природы, проходя с ним все стадии развития вокалиста от простого извлечения звука до осмысленного и одухотворенного пения, я имею возможность отслеживать основные нюансы самой трудной профессии на свете. И некоторыми своими наблюдениями я хочу поделиться с вами на страницах этой книги.

Обучение пению, с моей точки зрения, это не набор упражнений, развивающих технические компоненты нашего звука и не передача ученику своих ощущений от процесса пения. Это помощь в создании собственной философии звукоизвлечения, опираясь на которую ученик выстроит индивидуальную систему координат, помогающую ему воплотить уникальные вибрации его души в звуке. Именно поэтому я так подробно рассказываю о той роли, которую звук играет в нашей жизни...

Итак, из чего же состоит *энергия звука*? Это три элемента, имеющих для процесса голосообразования одинаковое значение.

Резонанс – способ «материализации» звука, управляющий такими его качествами как тембр, диапазон и полетность.

Дыхание – основной источник энергии для звука.

Психологический настрой – важнейший компонент для придания голосу тех индивидуальных вибраций, которые сделают его уникальным.

О каждом элементе, составляющем *энергию звука*, мы поговорим отдельно, а пока я хочу остановиться на том, как эта концепция выглядит на практике...

... Постоянно обращая внимание на то, как говорят и поют люди, я понял, что своим уникальным естественным тембром говорит в лучшем случае 1,5-2% людей. Та звуковая среда, которая создается телевизионным и радио- эфирами формирует такой стереотип звука, который уводит человека очень далеко от его индивидуального тембра. Мало кто слушает музыку *осознанно*, чаще всего она звучит фоном. А организм человека устроен так, что даже при пассивном прослушивании музыки наш голосовой аппарат настраивается в унисон звукам, которые мы слышим. И когда ко мне приходят заниматься новые ученики, отчетливо видно, что их тембр представляет собой джентельменский набор из клише, сформированный анемичными инфантильными голосами поп-звезд. Причем, практически всегда человек сам не может объяснить себе, почему он поет именно в такой манере, и все потому, что музыка, звучащая фоном, формирует стереотип звука помимо нашей воли и не контролируется сознанием...

... Занимаясь со студентами профессиональных учебных заведений и начинающими певцами, которые приходят ко мне для исправления огрехов своего голоса, я обратил внимание на одну закономерность. Все они ориентированы на ощущение работы мышц во время пения. Для них процесс звукоизвлечения – это более или менее удачное манипулирование работой диафрагмы, гортани, нёбной занавески и т.д. Но наш мозг имеет странную особенность: при попытке управлять работой какой-либо мышцы, а в обычной жизни все наши мышцы работают в автоматическом режиме и ни в каком контроле со

стороны сознания не нуждаются, происходит зажим той мышцы, которую мы одарили своим вниманием. Мне могут возразить, сказав, что приобретение любого навыка требует перестройки мышечных рефлексов, однако я отвечу, что это утверждение, конечно, сомнений не вызывает, но все дело в технологии этой перестройки...

Глава 3

Резонанс. Как аукнется, так и откликнется.

...необходимо ощущать звучание всем своим существом, иначе в звуке не будет чувства, волнения и силы.

Э. Карузо

В этой главе я хочу поговорить о резонансе. Все компоненты энергии звука одинаково важны, но резонанс я все-таки считаю первым среди равных. И дело даже не в том, что именно при помощи этого замечательного явления природы энергия наших эмоций материализуется в звуке. Передаваясь дальше, от певца к слушателям, энергия чувств, которые артист вкладывает в свое исполнение, способна увлечь зрителей, «резонируя» с их душами на более тонком, нематериальном уровне. О том, как это происходит, мы поговорим чуть позже, сейчас мне хотелось бы обсудить роль резонанса в технике звукоизвлечения...

... Весь период занятий я концентрирую внимание ученика на одном принципиальном моменте: звук, для того, чтобы полноценно выразить все уникальные вибрации личности певца, должен резонировать во всем теле, а не в какой-то отдельной его части. Для понимания этой задачи я использую понятие *акустического или резонаторного поля*, которым является все тело от макушки до пяток. Сознательно посылая звук за пределы нашего тела, мы отправляем его в пространство, которое не всегда дружелюбно по отношению к нашему голосу. Количество залов с идеальной акустикой уменьшается, и все

чаще нам приходится петь на концертных площадках, мало для этого приспособленных. Единственной акустической средой, на которую мы можем влиять и где можно идеально сфокусировать звук, является наше собственное тело. На своих уроках я прививаю ученикам навык определения их резонаторного поля, которое не позволит звуку рассеиваться и сделает голос полностью управляемым.

Это общий принцип распространения энергии звука в нашем теле. Однако его одного недостаточно для объяснения механизмов работы каждого из компонентов звуковой энергии. Практика показала, что мало описания только технологии этих процессов. Как я уже говорил ранее, необходимо придумать определенный образ, который будет ассоциироваться с объясняемым явлением, и закрепит понятие о нем на эмоциональном уровне...

... К сложностям этого метода следует отнести то, что он полностью интуитивен и опирается только на слух и опыт педагога. Преимуществом же его является то, что в нем ничего невозможно «взять с потолка». Нельзя убедить ученика в том, что именно этот тембр и является его настоящим голосом, если в процессе звукоизвлечения он испытывает хотя бы малейший дискомфорт. Ощущение яркости, мощи и полетности голоса при полном отсутствии напряжения, чувство счастья и душевного подъема во время пения и разговора, без лишних слов убеждает человека в том, что именно это и есть его истинный голос. Как образно выразилась одна из моих учениц, одиннадцатилетняя девочка: «У меня с голосом что-то случилось. В нем появилась музыка».

Глава 4

Волшебство дыхания.

Именно дыхание предмета может быть названо звуком; а слышимость дыхания может быть названа голосом.

Хазрат Инайат Хан

Ни один из терминов вокальной методики не имеет вокруг себя такого ореола мифов и спекуляций, как дыхание. Эфемерность этого понятия предполагает множество толкований, и мое определение функций дыхания также построено на субъективном анализе записей великих певцов прошлого, собственных ощущениях и выводах, которые я делаю в процессе занятий со своими учениками. Прежде всего, должен сказать, что я обеими руками голосую за такое, весьма на мой взгляд удачное определение способа дыхания при пении, как *вдыхательная установка* - великое открытие Л. Д. Работнова, названное им *парадоксальным дыханием*. Суть его в том, что во время пения певец должен так организовать мышцы своего дыхательного аппарата, чтобы сохранялось ощущение вдоха. Все мы знаем, что физиологически это невозможно, что это только образ. Звук издается исключительно на выдохе, но образ этот очень точный, он создает для певца надежный ориентир.

Итак, что же такое дыхание? Это главный поставщик энергии для звука. Правильно организованное дыхание способно сделать голос ярким, мощным и полетным без каких-либо мышечных усилий. С метафизической точки зрения я считаю дыхание основным проводником наших эмоций, которые затем «овеществляются» в звуке при помощи резонанса.

А теперь давайте подробно разберем принцип организации дыхания. Самый важный момент в этом вопросе – правильная дозировка. Все начинается с вдоха, и здесь мы сталкиваемся с одинаковыми для всех певцов проблемами. Большинство педагогов твердит о том, что нельзя набирать слишком много воздуха, так как это ведет к запиранию диафрагмы. Однако на практике эта установка реализуется редко. Один из самых сложных вокальных приемов – легато можно и спародировать пением с переполненными воздухом легкими, но такое псевдолегато будет напоминать работу штангиста с предельным весом. Это мало кого пугает, ведь многие вокалисты считают особой доблестью показать публике, насколько же это тяжелое дело – пение...

... Очень часто мои ученики, которые уже до этого позанимались у других педагогов, являющихся приверженцами традиционного метода обучения пению, задают мне вопрос: на что же все-таки должен опираться звук? Исследовав способы концентрации энергии, существующие в йоге и восточных единоборствах, и переработав эти знания для применения их в области вокальной педагогики, я отвечаю им, что звук может опираться только на себя самого. Коэффициент полезного действия свободно движущейся энергии гораздо выше, чем той же энергии, но рожденной принудительным волевым усилием. Об этом говорят исследования великого австрийского гидроэнергетика В. Шаубергера и уже упомянутый мной опыт йоги и восточных единоборств. *Опора звука – в постоянном и непрерывном его движении.* Эффект резонанса заключается в том, что звуковая энергия, непрерывно подпитываемая дыханием, усиливает сама себя, безостановочно двигаясь в акустическом поле нашего тела. Любая остановка движения звуковой энергии приводит к тому, что в процесс звукоизвлечения автоматически включаются мышцы, которые стремятся удержать объём акустического поля, достигнутый на момент остановки движения звука.

Глава 5

Микст. Соус к основному блюду.

Нас, учеников, всегда поражала техника Эверарди: его безукоризненные трели, пассажи, стаккато, гаммы, а, главное, легкость и уверенность, с которой престарелый маэстро проделывал эти вокальные чудеса. Когда я как-то высказал ему по этому поводу удивление и назвал технику его совершенной, то Эверарди махнул рукой и сказал: «да, у меня была не плохая техника, но что она значит в сравнении с техникой, например, Рубини, Тамбурини, которых я еще слышал, не говоря уже о великих певцах XVII века? Ты «мальшик» (т.е. мальчик), добавил он, и почти ничего хорошего не слышал, а называешь мою технику совершенной —

Теперь, когда мы подробно рассмотрели две равноправные части энергии звука – вибрацию и дыхание, я хочу поговорить о таком таинственном и трудноуловимом явлении, помогающем смешивать эти две субстанции в идеальной пропорции, как *микст*. В вокальной литературе есть много определений этого понятия, от строго научного «смешивания головного и грудного резонирования на всем диапазоне голоса, сглаживающего переходы между регистрами» до образного выражения Эверарди: «Ставь грудь на голова, а голова на грудь». В описании этого термина мелькают такие слова как «фальцет» и «прикрытие», и каждый педагог вкладывает в них смысл, созвучный своим личным ощущениям. Нужно сказать, что сейчас само это слово – «микст» практически исчезло из практики обучения пению. В лучшем случае оно заменяется выражением «прикрытие звука», в худшем вообще обходится стороной. А между тем, в эпоху расцвета бельканто миксту предавалось очень большое значение. У итальянцев даже существовало выражение: «Он потерял микст, значит, он потерял голос». Без овладения этим приемом считалось невозможным достижение таких предельных высот вокального мастерства как пение *mezza voce* и филирование звука. Что же это такое, этот неуловимый микст, который был так важен в прошлом и почти не упоминается сейчас?

Я долго исследовал этот вопрос с разных позиций, пока не остановился на определении, которое, как мне кажется, отражает суть этого явления. С моей точки зрения микст – это определенная доля фальцета в звуке, соединяющая вибрацию и дыхание в одно целое. Но... Слово «фальцет» в вокальной терминологии совершенно справедливо является ругательным тогда, когда речь заходит о головном фальцете. Такой звук поется только краями голосовых складок на завышенной гортани и очень беден обертонами. Его главным качеством является то, что из него невозможно развить полноценный

голос, не прервав процесс фонации. Говоря о миксте, я имею в виду грудной фальцет, имеющий все качества полноценного голоса, поющего на низкой гортани и глубоком дыхании, но при этом обладающий мягкостью и звонкостью головного фальцета. На слух эти два вида фальцета почти неразличимы. Разница заключается в способе образования такого звука и в том, что из грудного фальцета можно развить полноценный звук, а головной фальцет в любом случае останется ущербной фистулой.

Когда я показываю ученикам отличие микста, основанного на грудном фальцете от чистого, головного фальцета, я всегда довожу звучание до того момента, когда микст, поющийся вполголоса, превращается в полновесный голос, звучащий *forte*. Неправильное понимание сути этого приема звукоизвлечения – замена микста фальцетом, чревато серьезными последствиями и может нанести начинающему вокалисту очень большой вред.

Микст творит с нашим голосом чудеса. Певцу, пользующемуся этой вокальной «хитростью», не нужны мышечные усилия для того, чтобы сделать свой голос одновременно мощным и мягким, звонким и густым. Ноты всего диапазона его голоса становятся однородными, он забывает о трудностях перехода от одного регистра к другому, значительно развивается его вокальная выносливость.

Очень интересно проследить историю развития вокального искусства, которую многие считают хроникой деградации, с точки зрения присутствия микста в голосах певцов того или иного времени. По описаниям свидетелей пения кастратов известно, что микст, и даже откровенный фальцет были основным приемом звукоизвлечения этих певцов. Нам сложно судить обо всех нюансах их вокальной техники, однако эта сторона их мастерства в воспоминаниях современников и трудах музыковедов изложена подробно. Это было время *гипермикста*. Голоса были нежными и воздушными, но при этом обладали огромной силой и феноменальной колоратурной техникой. Сегодня нам трудно представить, что певец может спеть на одном дыхании гамму в две октавы, да еще делая на

каждой ноте трель, или соревноваться в силе звука и длине дыхания с трубачом, и выйти победителем из этого турнира...

.. Природа мудра, она дала человеку голосовой аппарат, имеющий огромный запас прочности и органы, способные адаптироваться к любой манере пения. И можно достаточно успешно петь, практически не используя микст. Правда голос будет жестким и сухим, он никогда не обретет тех чарующих обертонов, которые сделают его неповторимым, но кого это волнует в эпоху вокальных «Звездных войн»?

Я постоянно сталкиваюсь с тем, что начинающие певцы морщатся, слушая записи вокалистов эры граммофона. Их голоса кажутся им слишком открытыми и инфантильными, лишенными брутальной маскулинности современных певцов. Разумеется, вокальный колосс Таманьо в записи звучит лирическим тенором по сравнению, скажем, с Кауфманом. Но на мой взгляд очевидно, что голос лучшего драматического тенора нашего времени, по мощи и объему вряд ли мог бы превзойти голос Таманьо, Лоренца или Слезака.

Микст, которым владели мастера прошлого, придавал их звуку силу, полетность и пластичность. Он предохранял голоса от перегрузок, позволяя рационально расходовать энергию звука, и выравнивал регистры голоса, даря возможность петь однородным звуком на всем диапазоне без всяких дополнительных ухищрений. Но, к сожалению, знание об этом приеме звукоизвлечения оказалось практически полностью утраченным, и сейчас мы вынуждены прибегать к механическим манипуляциям гортанью, «прикрывая звук», для того, чтобы хоть отдаленно добиться того эффекта, который давал нашим предшественникам микст.

Глава 6

Вокальный слух. Еще одна ступень к своему голосу.

Человеческий голос может воспроизводить только те звуки, которые способно услышать его ухо.

«Эффект» Томатиса

Мы подробно обсудили физическую, так сказать, «вещественную» составляющую энергии звука. Но, прежде чем перейти к разговору о таком бесплотном и неосязаемом компоненте этой энергии как *эмоция*, я хочу остановиться еще на одном вопросе, имеющем для певца огромное значение. Тема наличия и развития музыкального слуха у человека, начинающего заниматься музыкой, всегда находилась в поле зрения педагогов. И, хотя эта проблема, на мой взгляд, очень перегружена стереотипами, есть очень много методик, развивающих музыкальный слух.

В своей практике я столкнулся с тем, что *любой человек*, не способный вначале спеть точно ни одной ноты, начинает чисто интонировать после того, как почувствует связь этой ноты с вибрациями своего голоса. Я убежден в том, что нет проблемы отсутствия музыкального слуха. Есть проблема *отсутствия координации* между слухом и голосом. Можно решать этот вопрос при помощи сольфеджио, «натаскивая» ученика на распознавание звуков определенной высоты. А можно обратить внимание студента на тончайшие оттенки его уникального тембра, не скованного жесткими рамками понятия о звуковысотности. Начинаящий вокалист начнет петь чисто тогда, когда перестанет приноравливать свой вокальный аппарат к звучанию ноты определенной высоты, а наоборот, *приспособит эту ноту к звучанию своего тембра*.

Наличие хорошо развитого музыкального слуха имеет для певца огромное значение. Но не меньшую важность для него представляет *вокальный слух*. Это способность понимать при помощи слуха не только все нюансы, составляющие манеру пения того или иного певца, но и осознавать ощущения, владеющие певцом при создании какой-либо вокальной краски...

.. Что же дает певцу развитие его вокального слуха? Великий французский ученый Альфред Томатис, исследуя особенности человеческого слуха, сделал одно замечательное открытие, впоследствии названное «эффектом Томатиса». Суть его в том, что *человеческий голос может воспроизводить только те звуки, которые способно услышать его ухо*. Вот такая прямая связь – чем больший спектр частот звука может воспринимать певец на слух, тем больше красок может появиться в его голосе. Я не случайно сделал эту оговорку «может». Не все так просто. Не каждый человек, слышащий широкую палитру оттенков звука, имеет красивый тембр. Вокальный слух не является только слухом в обычном понимании этого слова. Это сложный комплекс слуховых и вибрационных ощущений, возникающий как при воспроизведении звуков самим человеком, так и при восприятии их из окружающего мира...

.. Певец, обладающий развитым вокальным слухом, способен слышать не только мельчайшие оттенки обертонов своего голоса и вибрации этих звуков в своем организме, но и «проживать» своим телом все нюансы звуковедения певца, которого он слушает...

.. После того, как ученик осваивает навык осознанного «слышания» себя, я учу его слышанию других певцов. В процессе обучения какому-либо вокальному приему, я прослушиваю с ним записи певцов, в голосах которых этот прием присутствует в эталонном виде, обращая внимание на особенности вокальной техники великих мастеров. Работая над атакой звука, мы слушаем И.С. Козловского, Т. Скипа, Э. Дестинову, В. Домграф-Фассбендера, П. Плансона, изучать микст помогают записи Дж. Лаури-Вольпи, Б. Джильи, Ф.И. Шаляпина, Ж. Урлуса, Клары Батт, Д. Джаннини, Э. де Идальго, а идеальное резонирование – Т. Руффо, Д.Д. Головина, К. Флагстад, Ф. Де Лючия и многих других гениальных певцов.

Развитие вокального слуха не ограничивается прослушиванием записей только вокалистов. Моей великой удачей было то, что в юности судьба свела меня с людьми, научившими меня слышать инструментальную музыку. Запираясь в моей комнате в общежитии музыкального училища, мы исступленно исследовали

записи В. Фуртвенглера, Н. Мильштейна, П. Казальса, и эти ночные бдения сформировали мои ориентиры в симфонической и камерной музыке. И своих студентов я приучаю анализировать различия манеры звукоизвлечения, например, Я. Хейфеца и Л. Когана, Г. Пятигорского и М. Ростроповича, оркестров А. Тосканини и Б. Вальтера, для того, чтобы их слух мог различать оттенки любого тембра.

Глава 7

Певец-актер. Как рождается харизма.

...главная цель нашего искусства...
<в> создании «жизни человеческого духа», и именно потому начинаю работать (начинать надо) с создания «жизни человеческого тела».

К.С. Станиславский

Как рождается музыкальный образ? Какими средствами можно вызывать нужные эмоции именно тогда, когда в них есть необходимость? Как научиться воплощать эти эмоции в звуке? Почему Шаляпину или Гобби это удавалось, а тысячам других певцов с великолепными голосами нет? Мы вступаем на территорию самой неисследованной области вокальной педагогики. Нужно сказать, что об этом предмете написано очень мало, и даже та литература, которая имеется, представляет собой субъективные впечатления авторов от актерской игры великих певцов. Разумеется, есть мемуары Шаляпина, труды Станиславского, освещающие некоторые нюансы работы в музыкальном театре, книги оперных режиссеров. Они могут дать общее представление о творческой лаборатории гениев, однако универсальных рецептов, пригодных абсолютно для всех певцов, так и не появилось.

Справедливости ради надо отметить, что средний уровень актерского мастерства в современном оперном театре намного

выше, чем в пору расцвета бельканто. Это связано, прежде всего, с нынешним ориентированием оперы на коммерческий успех. Публике мало слышать хорошее пение, она нуждается в шоу, и ей это шоу дают. И, тем не менее, какого качества это зрелище? Должен сказать, что, при просмотре трансляций спектаклей из лучших театров мира, у меня очень редко так захватывает дух, как это случалось, когда я смотрел видеозаписи Гобби, Дель Монако или Каллас. Актерское мастерство сейчас больше выражается в демонстрации неистового темперамента, «певец рвет кулисы в клочья», накачивает своей энергетикой зрительный зал и в конце спектакля получает абсолютно заслуженные овации. Это производит грандиозное впечатление, но, возвращаясь к фрагментам записей гениев, понимаешь, что их воздействие на публику было намного тоньше, филиграней, больше изобиловало нюансами.

Зрителям нужны эмоции. Не высокие ноты, не огромный звук - нужны эмоции, которым можно сопереживать, тембр, который проникает в душу. Величайшие певцы мира не обладали большими голосами - ни Карузо, ни Шаляпин, ни Патти. Но они знали великий секрет звучащей эмоции, звучащей души, секрет ненасильственного пленения слушателя. Обладатели огромных голосов, если только они не Руффо или Таманьо, берут слушателя приступом, вызывают восхищение, восторг, но никогда - потрясение, когда душа слушателя сама стремится в плен катарсического очищения. Такие битвы никогда не выигрываются грубой силой, натиском, но всегда - беззащитной открытостью простого человеческого чувства...

.. Мне посчастливилось получить основательную подготовку драматического актера, какое-то время я даже стоял перед выбором между музыкальным театром и драматическим. Но когда я начал преподавать пение, то увидел, что тщательно отработанная система подготовки актера драмы плохо приживается на ниве музыкального театра. Певец, по сравнению с актером, обладает более широким арсеналом выразительных средств для того, чтобы материализовать эмоцию, однако даже для элементарной технической настройки

его инструмента – голоса, ему приходится проходить через такие трудности, что на воспитание актерской выразительности у него зачастую не остается ни времени, ни сил.

Под актерской выразительностью я подразумеваю умение при помощи звука, мимики, жеста, общей пластики тела передать свою уникальную трактовку эмоциональных вибраций, которыми композитор и поэт начинили свое произведение. Основная сложность здесь заключается в том, что, в отличие от приемов постановки голоса, которые более-менее универсальны для любого человека, методы обучения актерскому мастерству строго индивидуальны, и зависят от структуры психики студента. Разумеется, есть общие положения, обязательные для всех, но основная работа все-таки состоит в том, чтобы найти инструменты выражения чувств и эмоций, учитывающие особенности психики ученика...

... Этот случай дал мне понимание того, что главное в разборе нотного текста – выявление эмоциональной пульсации образов, которые вложил в произведение композитор. И теперь я советую своим студентам при разучивании нового произведения бесконечно исследовать мелодические и гармонические обороты, особенности темпа и ритма до тех пор, пока они не прочувствуют эмоциональные вибрации этой музыки. Конечно, такой способ изучения нотного материала требует много времени, однако преимущество его в том, что, если певец уловит эмоциональный пульс исполняемой музыки, ему не потребуется никакое специальное вхождение в образ. Эмоциональные вибрации произведения сами начнут управлять психологическим настроением певца, и он станет транслятором энергетики музыки...

... Теперь поговорим о выражении певцом эмоциональных вибраций при помощи мимики и пластики тела. Музыкальный театр дает артисту богатейшие возможности для выражения чувств посредством своего тела. Зрительный аспект очень важен, он многократно усиливает воздействие на зрителей, если певец владеет секретами пластического воплощения образа. В драматическом театре существуют проверенные методы выработки пластической выразительности актера, все они, за

редким исключением, могут быть перенесены в театр музыкальный, и обсуждать их сейчас нет никакого смысла, они широко известны. Мне хотелось бы осветить несколько вопросов, характерных только для оперы.

Пребывание артиста на сцене во время оперного спектакля сопровождается непрерывным звучанием музыки. И если темпоритм сценического поведения актера драмы больше зависит от логики действий персонажа, то темпоритм сценического поведения в опере диктуется логикой развития музыкальной фразы. Если строить пластический рисунок роли, опираясь на темпоритм звучащей в этот момент музыки, артист получит в свое распоряжение очень мощный инструмент воздействия на зрителя.

Эталоном воплощения этого принципа был Ф. И. Шаляпин. Вот как описывает свои впечатления от «молчания» великого певца-актера, играющего роль короля Филиппа в опере Верди «Дон Карлос», выдающийся дирижер А. М. Пазовский: «В предутренних сумерках, при догорающем светильнике Шаляпин-Филипп сидел в кресле, углубившись в мучительно гнетущие думы..., но мы, зрители, чувствовали, что в это молчание он вкладывает все напряжение сил творящего актера-музыканта. В его застывшей фигуре, склоненной в царственной скорби голове, в трагической неподвижности его лица и глаз, в кистях рук, покоящихся на кресле, все было доведено до высшей четкости, до последней грани скульптурности... И во всем звучала музыка. Шаляпин не изображал собой позу страдающего Филиппа; его облик, как зеркало, предельно четко передавал высшее напряжение внутренней жизни образа, непрерывное течение его мучительных мыслей и чувств. Задолго до своего вокального вступления Шаляпин "молча пел" музыку, звучащую в оркестре. Скорбно льющиеся звуки оркестровой темы невозможно было отделить от фигуры артиста. В этот момент музыка и сцена, зрение и слух настолько сливались в одно целое, что нельзя было определить, воспринимаем ли мы образ актера зрением или слухом»...

... Далее, когда тело ученика становится пластичным и обретает способность воплощать идею, заложенную в музыке на

физическом уровне, мы переходим к инструментам реализации конкретных актерских задач. Система работы актера над ролью, созданная К.С. Станиславским предлагает огромный выбор средств для создания образа. Однако она требует большого количества репетиционного времени, а в оперном театре это время очень часто тратится на работу по отделке музыкальной ткани спектакля. К тому же современный оперный театр постепенно уходит от формы существования постоянной, хорошо сыгранной труппы, к системе приглашенных «звезд», которые прилетают из разных концов света накануне спектакля, и едва успевают согласовать темпы с дирижером и выстроить ансамбли. Набор актерских штампов, с помощью которых артисты выходят из положения, откровенно говоря, невелик, времени и сил на проникновение в суть системы переживания в ее полном объеме никто тратить не хочет, и я задумался над тем, как снабдить своих учеников навыками относительно быстрого вхождения в образ...

... Вдохновение не создается по заказу, его невозможно «вымучить» рутинной и автоматической работой. Оно не приходит и к тем, кто лежит на диване и ждет, когда же на него снизойдет озарение. Вдохновение является плодом осознанного и целенаправленного труда, приводящего артиста к такому состоянию, когда он сможет заговорить на языке своих *подсознательных инстинктов*. Схема этой работы такова: совершая определенное *действие*, мы начинаем испытывать конкретное *чувство*, которое, пробуждая подсознание, рождает *образ*. Этот принцип – последовательная и логичная цепочка осознанных физических действий, ведущих от сознательного к подсознательному, и является сутью системы К.С. Станиславского.

Я хотел бы обратить ваше внимание на понятие, которое, на мой взгляд, является в этой связке ключевым. Это слово «действие». Бесспорно, нет более тонкой и неуловимой субстанции, чем наши чувства и внутренние ощущения. Физическое действие материально, его можно зафиксировать и повторить. И именно оно, усиленное четко сформулированной *задачей*, способно оживить чувство...

... И в заключение этой главы, посвященной самой неосязаемой части энергии звука – нашей эмоции, мне хотелось бы остановиться еще на нескольких важных моментах.

Высшим актерским пилотажем для любого артиста, а для оперного певца тем более, я считаю выявление *скрытых подсознательных мотивов*, управляющих действиями персонажей. В опере это сделать легче, чем в драме, потому, что многие движения души героя четко отражены в оркестровом сопровождении. Хрестоматийные злодеи и голубые герои примитивны. Добросовестная иллюстрация чувств, испытываемых персонажем в тот или иной момент его жизни, говорит о хорошем уровне владения ремеслом и заслуживает уважения, однако вряд ли способна потрясти зрителя. И только выявление тайных, не осознаваемых самим героем оперы подсознательных мотивов, двигающих его поступками, поможет создать то ощущение абсолютной и безусловной правды жизни, которое отличало исполнение великих мастеров музыкального театра. Виолетта, с детства торгующая телом, не может быть гранд-дамой на самом деле, это ее игра, и какие-то черты дамы полусвета в ней должны прорываться время от времени. Грязного мучит несоответствие его власти и буйного нрава подчиненному положению влюбленного и нелюбимого мужчины, и это обязательно должно отражаться в пластике тела и жестах. Нет ничего нового в этом подлунном мире, и Шаляпин именно поэтому и стал ШАЛЯПИНЫМ, что он смог выявить и показать через звук, пластику и мимику подсознательные мотивы, руководящие поступками его героев.

И Шаляпин, и Станиславский говорили о том, что главное в сценическом искусстве – чувство правды. Но также они предостерегали и от чрезмерного натурализма, превращающего создаваемый артистом образ в набор бытовых подробностей. Важнейшая задача любого театра – создание иллюзии, волшебства. Зритель приходит в театр за эмоциями сказки, а не за ксерокопией обыденной жизни, рассказанной с помощью классического сюжета. Актер должен быть психологически достоверен и пластически убедителен, но в то же время ему необходимо помнить, что предельная естественность убивает

волшебство театра. И ему нужно очень хорошо проработать внешний рисунок роли, чтобы сохранить достоверность, но в то же время донести до зрителя мысль, что театр – это предельная концентрация человеческих чувств, сжатая во времени, и как всякая квинтэссенция эмоций она не может быть абсолютно естественной. Герой спектакля обычно испытывает обостренные чувства очень высокого эмоционального накала, в жизни так бывает не часто, и сохранение хрупкого баланса между достоверностью эмоций и их «волшебностью» и является секретом актерской магии и Шаляпина и Станиславского.

Глава 8

Темп и ритм: «живая вода» музыки.

Ритм во всяком облики, называемый или игрой, или развлечением, или поэзией, или музыкой, или танцем, и является самой природой всей человеческой конституции.

Хазрат Инайат Хан

Освоив в той или иной степени технику звукоизвлечения и развив свои актерские способности, певец готовится выйти на сцену. Забавно бывает наблюдать за учениками, которые напряженно работают над техникой дыхания или градациями эмоций в звуке, искренне считая, что вот это и есть самое сложное, но стоит им только справиться с этим кошмаром, дверь в вокальный Грааль откроется перед ними автоматически. Студентам сложно представить, что, если они не согласны на роль статистов в этой профессии, то им придется еще в поте лица искать и нужную окраску звука, и интонацию слова, а потом пытаться убедить в своей интерпретации дирижера или пианиста, аккомпанирующего ему...

.. Звук, каким бы прекрасным он ни был сам по себе, становится *музыкой* под влиянием нескольких факторов. *Темп* и *ритм* создают его форму, определяют структуру энергии звука, а *мелодия* и, в случае вокальной музыки, *слово*, наполняют ее содержанием. То, о чем я сейчас буду говорить, банально до неприличия. Подразумевается, что эти аксиомы любой музыкант должен впитать в себя еще в музыкальной школе. Однако на практике, работая и вокалистами, и с инструменталистами различного уровня, я вижу, что эти азбучные истины либо не были им внушены вообще, либо оказались забытыми в каждодневной рутинной работе. Поэтому я, понимая, что эти нехитрые рецепты позволяют решать большинство технических проблем, возникающих у музыкантов, считаю необходимым постоянно напоминать о них...

.. Любой темп убеждает только тогда, когда до краев, без остатка заполнен *энергией*, когда он продиктован внутренней убежденностью, а не просто ускорен желанием покрасоваться своей техникой или замедлен безразличием к музыке и усталостью. Для меня эталонами установления верных темпов исполнения являются А. Тосканини и С.В. Рахманинов. Послушайте записи этих мастеров, и вы убедитесь в том, что каждая нота, сыгранная ими, является частью прочувствованной и обоснованной идеи, подчиняющей себе и темп, и ритм, и окраску звука...

.. Каким образом можно определить идеальный для конкретного музыканта темп и не исказить ритмический рисунок музыкального произведения? Я убежден в том, что королевой структуры музыки является *сильная доля такта*. Много раз мне приходилось наблюдать, как певцы, исполняющие колоратурные пассажи, и инструменталисты, играющие мелкие ноты, в изнеможении доползали до конца произведения, не спев и не сыграв половины нот, написанных композитором. И те же самые артисты, перестав распылять энергию звука на абстрактные тридцать вторые и шестьдесят четвертые ноты, а просто привязав их к сильной доле, с легкостью исполняли фрагменты, до этого представлявшие для них непреодолимую трудность...

.. Воспитав в себе чувство сильной доли, являющейся «позвоночником» произведения, артист может свободно экспериментировать с нюансами ритма, слегка подчеркивая, или, наоборот, оттягивая слабую долю, без опасения, что музыкальная форма развалится...

.. Тогда же я задумался о том, что можно попробовать применить те приемы, которые я использую в работе с вокалистами, к сфере инструментальной музыки. Я не имел никакого представления о тонкостях техники звукоизвлечения, используемой для игры на разных инструментах, однако мне удалось нащупать некоторые общие для всех музыкантов закономерности...

.. Работая с пианистами, я увидел, что все их технические проблемы идут от мышечного зажима, который перекрывает поток энергии от исполнителя к инструменту и далее – к зрителю. Играя пассажи, пианисты каменеют, стремясь «выиграть» технически сложные моменты за счет мускульных усилий. Но как только пианист раскрепощается физически, даже самый сложный пассаж получается будто бы сам собой. Последовательное раскрепощение кистей рук, локтей, плечевого пояса и поясницы открывает каналы тока энергии, которая передается инструменту, и звук сразу же приобретает несоизмеримо лучшее качество.

Очень важным элементом для любого инструменталиста является, как ни парадоксально это звучит, дыхание. Дыхание имеет первостепенное значение не только для духовиков. Я убежден в том, что учить правильно дышать во время исполнения нужно и пианистов, и струнников, и вообще, всех музыкантов. Энергия питается дыханием, и умение передавать его своему инструменту – один из важнейших навыков. Из йоги и восточных единоборств мы знаем, что правильное дыхание является краеугольным камнем мышечного расслабления и концентрации жизненной энергии, и этот принцип применим для инструменталистов тоже. Соединяя процесс своего дыхания с «дыханием» музыкальной фразы, исполнитель наполняет ее свободно текущей эмоциональной энергией, волшебством своих индивидуальных вибраций...

.. Обсудив компоненты музыки, придающие ей форму, я хочу поговорить о тех элементах, которые наполняют ее содержанием. Наши мысли и чувства, обретающие конкретику в мелодии и слове, имеют одно определение, отражающее их уникальность и в инструментальной, и в вокальной музыке. Это определение – *интонация*. Интонация - тончайший оттенок чувства, выраженный языком музыки, и придающий самобытность нашему исполнению, это та вершина любого искусства, без покорения которой все многолетние усилия по овладению техникой звукоизвлечения будут бессмысленными. Ведь никто не будет отрицать, что простой разговор под музыку «безголосых» Марка Бернеса, Жака Бреля или Брюса Спрингстина проникает в душу гораздо глубже, чем идеальное пение многих обладателей роскошных голосов. Я с большим скепсисом отношусь к вокальной технике Марии Каллас, считая, что звуковедение Д. Сазерленд, Р. Тебальди, В. де Лос Анхелес и еще доброго десятка певиц отличаются гораздо большим совершенством. Однако, слушая записи Каллас, понимаю, что именно уникальность ее *интонации* совершенно справедливо возвела ее на трон самой знаменитой певицы 20 века...

Каждый новый век вводил моду на определенные чувства. Романтичная сентиментальность сменялась приземленным прагматизмом, аскетизм поколения отцов отрицался сексуальной раскрепощенностью поколения детей. Артист большого дарования всегда точно улавливал эмоциональную пульсацию своего времени. А великий артист задавал ритм этому пульсу. Наш век принято ругать за его приземленность и пренебрежение духовными ценностями - публика винит искусство в низком профессионализме и отсутствии крупных талантов, замененными суррогатными персонажами с обложек глянцевого журналов. Отчасти публика права, но я хочу посмотреть на эту проблему с другой стороны.

Логика развития музыкального бизнеса привела артистов к истерической боязни совершить ошибку. Эмоциональность, выходящая за общепринятые рамки, непредсказуема с коммерческой точки зрения, и поэтому она искусственно направляется в русло ожидаемого спроса потребителя. Любой

артист стремится к успеху, и страх остаться за бортом общественного признания привел к тому, что главной задачей артиста стало не развитие собственной уникальности, а стремление уловить моду на способы выражения своих эмоций. Художник боится ошибиться, зачастую не зная о том, что начало карьеры Шаляпина, Каллас, Смоктуновского и многих других гениев было сплошной цепью ошибок, на которых они оттачивали свою неповторимую индивидуальность.

Трагедия нашего времени заключается не в физическом вырождении певцов с выдающимися голосами и не в упадке вокальной школы. Трагедия во всеобщей усредненности гладко причесанных и напудренных эмоций, в которой отсутствует узнаваемость Личности. Великие могли петь и играть *не те ноты*, но при этом у них всегда звучали *те чувства*. Они не боялись идти на риск - и творческий, и коммерческий. Кто-то из них заканчивал свою жизнь нищим, кто-то – баснословно богатым, но, думаю, счастье выражения своих чувств в звуке было и для тех, и для других главной валютой.

Глава 9

Певец-бренд. Шаурма или тирамису?

Колонка в газете – ежеутренний
заменитель бессмертия.

Э. Хемингуэй

До наступления эры грамзаписи, а затем радио и телевидения, певец общался с публикой напрямую, без посредников. Он просто выходил на сцену, видел глаза своих зрителей, чувствовал дыхание зала и творил здесь и сейчас. Исполнение было сиюминутным и более раскованным, потому что на артиста не давило осознание того, что возможные недочеты его

выступления будут зафиксированы. С развитием технического прогресса для музыкантов стало реальным не только сохранить в памяти потомков свое творчество, но и донести лучшие образцы искусства до публики, не встречаясь с ней лично. Артист может никогда в жизни не появиться в маленькой, забытой богом деревне, но его творчество будут там прекрасно знать, благодаря радио или телевидению.

Возможность расширять свою аудиторию не может не радовать. Однако за это благо артисту приходится платить зависимостью от профессионализма людей, которые записывают его в студии, снимают для телевидения или представляют музыканта в средствах массовой информации. Бездарный звукорежиссер может загубить безусловный шедевр неверно выстроенным балансом звука. Непрофессиональный режиссер телевидения способен превратить вдохновенную мимику артиста в набор жутких гримас. Журналист, транслирующий «собственное видение» творчества музыканта, может нанести серьезный ущерб его карьере одной статьей или телевизионным интервью.

Мне много раз приходилось наблюдать всевозможные нюансы процесса звукозаписи или телевизионных съемок, и я хочу поделиться своим видением того, как артисту научиться ориентироваться в некоторых тонкостях этого процесса и доносить продукт своего творчества до широкой аудитории без серьезных потерь...

.. Конечно, главная удача для записывающегося вокалиста – это встреча с таким звукорежиссером, который сможет максимально выгодно показать его голос в записи или во время выступлений с использованием микрофона. Мало кто знает, что если бы не существовало звукорежиссера Джеймса Локка, разработавшего систему звукоусиления, позволявшую оперному голосу идеально звучать в огромных залах и на открытом воздухе, не было бы феномена концертов Трех Теноров, и Паваротти никогда не превратился бы из просто известного классического певца в культовую мегазвезду. Вокалистам, в чьей жизни подобная судьбоносная встреча еще не произошла, я советую учиться разговаривать со звукорежиссерами на их языке, абсолютно точно зная, что должно получиться в итоге.

... Пение в студии настолько отличается от выступления на сцене, что некоторые специалисты считают эти два вида творчества разными профессиями. Был даже придуман специальный термин, определяющий способность тембра певца «ложиться на пленку» - фонографичность голоса. Тяжелее всего в студии приходится обладателям больших, объемных голосов. Любой, даже самый лучший микрофон, способен улавливать ограниченный спектр частот тембра человека, и очень часто оказывается, что те обертоны, которые составляют основную краску голоса певца, плохо воспринимаются микрофоном. Иногда случается так, что компактный, небольшой голос в записи производит грандиозное впечатление плотностью своего звучания, а огромный, заполняющий весь зал голос, превращается в студии в натужно звучащую жиденькую фистулу. Микрофон, как увеличительное стекло, раздувает до гигантских размеров и шумное дыхание, и гулкую, лишенную естественных красок верхнюю ноту. Но так же пристрастно он реагирует на теплый бархатный тембр и мельчайшие оттенки эмоций, выраженные в звуке. Многие нюансы тембра и подробности чувств артиста теряются в акустике больших залов. И певцу, стремящемуся сделать качественную запись, необходимо так перестроить свою технику звукоизвлечения, чтобы на первый план вышла не мощь голоса, а максимально насыщенная эмоциями красота его тембра...

.. Взаимоотношения с прессой – вопрос очень серьезный, и те артисты, которые пускают его на самотек, рано или поздно попадают в ситуацию, когда им приходится сожалеть о своей беспечности. Однажды, на заре своей карьеры, когда мои выступления в концертных залах и в салонах финансовых и промышленных магнатов делились примерно поровну, мне позвонили из самой популярной в то время газеты с просьбой об интервью. Я с удовольствием согласился. Мы встретились с очаровательной журналисткой и замечательно провели время, беседуя и о концертах, и об олигархах, и о творческих планах, и о совсем незначительной чепухе, которую я, по своей тогдашней наивности, счел простой светской болтовней.

Когда я прочитал огромное, на всю полосу, интервью, вышедшее в разделе светской хроники, у меня потемнело в глазах. Из него следовало, что я принципиально пою только перед сильными мира сего, говорить способен исключительно о своих гонорах, концертных костюмах и любви к русской бане, и в следующем году собираюсь иммигрировать в Канаду. Как выразилась одна моя приятельница: «Если бы я не знала, что ты вообще не пьешь, я бы подумала, что ты говорил все это вдребезги пьяным». Эхо этого интервью звучало еще долго. Во всех репортажах о светских мероприятиях, на которых я пел, перед моей фамилией стоял эпитет «элитный певец», заставлявший меня скрипеть зубами и саркастически говорить, что тогда уже после слова «элитный» нужно в скобках писать «сто девяносто сантиметров в холке».

Позже я научился спокойно относиться к подобным историям и даже извлекать из них некоторую пользу для себя, но в ту пору юношеского идеализма я испытал свой «миллион терзаний», причем, совершенно заслуженных. Винить в этой ситуации мне нужно было только себя. И теперь, давая интервью, я предварительно читаю все статьи журналиста, с которым мне предстоит беседовать, и выстраиваю наш разговор так, чтобы он был полезен и мне, и тому изданию, которое представляет корреспондент...

.. Великим артистом можно стать, используя магию своего искусства, но стать *легендой* дано только тому, кто отпечатывает в сознании публики образ, главной чертой которого будет *узнаваемость*. Этим приемом пользовались и певцы, и инструменталисты, и художники. Внятно объяснить суть теории относительности способно немного людей. Но всем и каждому известно имя лохматого чудака, сфотографированного с высунутым языком. Художественная ценность картин Энди Уорхола лично для меня представляется очень сомнительной, однако у этого внутренне зажатого и закомплексованного человека была уникальная способность превращать каждый свой шаг в событие, что и позволило ему стать самым дорогим художником XX века. Паганини, Лист, Дали, Шаляпин, Каллас, помимо гениального дарования, владели умением точно

позиционировать свою уникальность, и это превратило их в легенды. Но самым поразительным примером использования такой технологии, на мой взгляд, является карьера Лучано Паваротти. На протяжении всего творческого пути певец имел соперников, которым он уступал по многим параметрам. И, тем не менее, Паваротти сумел превратить даже чудовищные габариты своего тела в атрибут узнаваемости. Можно долго спорить о том, чья заслуга в канонизации певца значительнее – самого Паваротти или его менеджера Герберта Бреслина. Но факт остается фактом – этот артист смог сделать свои недостатки неотъемлемой частью творческого портрета и они наделили его чертами исключительности.

Глава 10

Высокий стиль «легкого» жанра.

Я пою не для всех – я пою для каждого.

Э. Пиаф

До сих пор на страницах этой книги я говорил о вопросах, касающихся, в основном, классической музыки. Но и эстрадный жанр, которому я посвящаю некоторую часть своего времени как певец, и уделяю значительно больше внимания как педагог, заслуживает особого угла зрения.

Между академическим и популярным направлением в музыке есть определенный антагонизм. Классики считают эстраду развлекательным ширпотребом, не имеющим высоких духовных целей, эстрадные певцы, в свою очередь, упрекают академистов в снобизме и непонимании интересов простых слушателей.

После глобальной перестройки музыкального бизнеса в 80-90-х годах XX века, практически полностью прекратившей спонсирование классической музыки со стороны крупных компаний, лед взаимного недоверия начал таять. Получил распространение стиль «кроссовер», смешивающий классику с эстрадой, звезды обоих направлений стали петь дуэтом, и даже

совершать короткие экскурсии на территорию своих антагонистов. Доминго записал «Yesterday», Болтон спел «Nessun dorma», их коллеги Кабалье и Меркьюри пошли еще дальше, сделав роскошное совместное шоу «Барселона». Это сотрудничество приносило выгоду представителям обоих направлений. Рок-музыканты покрывались тонким слоем патины элитарности, боги классического Олимпа наоборот, спускались на землю, расширяя свою аудиторию.

Я всегда советую своим ученикам внимательно изучать примеры таких экспериментов. Они идеально показывают все нюансы этих двух стилей пения. Как бы несхоже ни звучали голоса классического и эстрадного певца, очень важно услышать ту единую базу, на которой строится любое пение, а также понять, что именно делает их такими непохожими друг на друга...

... База звукоизвлечения для всех одна. Разница манеры пения заключается только в том, что в каждом стиле компоненты звука смешиваются в других пропорциях. Овладение каким-либо стилем музыки, по моему мнению, заключается в том, чтобы изучить и почувствовать энергетическую основу, которая составляет сущность этого стиля, и найти для него идеальное сочетание резонанса, дыхания и интонации слова...

... В идеале, артистическая харизма должна присутствовать и у каждого классического певца, однако многие из них обходятся красивым голосом и несложными актерскими приемами. У исполнителя эстрадной музыки его внутренняя энергетика играет решающую роль в карьере. Правда, в последнее время, слово «харизма» подменяется словом «сексуальность», и это, на мой взгляд, обедняет понятие сценической энергетики. Думаю, сложно назвать сексуальными в традиционном понимании этого слова Э. Пиаф, Л. Армстронга или Б. Стрейзанд, но, если говорить языком Фрейда, именно они транслировали энергию любви зрителям, в отличие от многих их коллег, «сексуально» мастурбирующих собственное эго.

Глава 11

Голос – наше Божественное лекарство.

Музыка не только фактор облагораживающий, воспитательный. Музыка — целитель здоровья.

В. Бехтерев

В начале книги я уже писал о том, что испытываю потрясение всякий раз, когда вижу, какие изменения в жизни человека может производить пение «своим звуком». Какие же глубинные процессы нашей жизни отражает голос?

... Родается ребенок. Он еще не осознает, что пришел в мир, где ему придется жить по определенным правилам. Потребности его просты: он хочет есть или пить, писать или какать, ему может быть очень холодно или слишком жарко. И о любом дискомфорте он сообщает при помощи голоса - пронзительного и звонкого. Иногда кажется невероятным, как такая кроха может так громогласно орать. Родители терпят. Они понимают, что заставить его замолчать можно только одним способом – устранив причину неудобства. Уговорить или прикрикнуть на ребенка невозможно, он еще ничего не понимает.

Проходит время. Теперь, когда ему хочется похныкать, взрослые говорят: «Замолчи, это неприлично, ты нас позоришь», или « .. мужчина не должен плакать», или « .. хорошие девочки так себя не ведут». Ребенок сдерживает рыдания, коротко и судорожно дыша, его тельце сжимается, чтобы не выпустить наружу слезы и не разочаровать людей, которых он боготворит. А его мозг получает первый урок: для того, чтобы получить свою порцию тепла и ласки, нужно соответствовать ожиданиям людей, от которых ты зависишь и которых ты любишь. И сделать это можно только задушив свои эмоции, зажав свой голос, который рвется сигнализировать миру, что маленькому человеку плохо.

Есть прямо противоположный вариант – родители безгранично обожают свое маленькое сокровище и кидаются выполнять то,

что он хочет, едва услышат его плач. И малыш на подсознательном уровне понимает, что хныканье – это отличный способ получить от любящих родителей то, что ему нужно. Он учится вызывать слезы «по заказу», насилуя свой голос искусственной истерикой.

Потом ребенок идет в школу, затем в институт, начинает работать, обзаводится собственной семьей. И каждый из этих этапов жизни в социуме налагает определенные ограничения на выражение эмоций при помощи голоса. Зависимость от педагога или начальника делает голос высоким в случае вынужденного подчинения и хриплым в случае сопротивления давлению. Когда человек сам становится начальником, его голос приобретает натужную басовитость, соответствующую, как ему кажется, его нынешнему высокому статусу. В момент испуга или тревоги мы зажимаем голос, в момент ярости – давим на него.

Голос – самый совершенный инструмент выражения наших эмоций и он лучше всего отражает весь спектр психологических зажимов. Мимика и жестикауляция вторичней, в известной степени они подчиняются контролю сознания, ведь для нас очень важно, как мы выглядим. Но то, как мы *звучим*, представляется нам не очень значимым, поэтому именно голос является той лакмусовой бумагой, которая бесстрастно проявляет все наши комплексы...

.. Этот порочный круг выглядит так: отформатированные воспитанием и стереотипами, навязанными социумом, наши эмоции выражаются при помощи искаленного этими зажимами голоса. Человек, говорящий чуждым ему звуком, не может полноценно дышать и держать осанку, его тело вынуждено подстраиваться под навязанный психике способ чувствовать и выражать свои эмоции. Таким образом, психологический зажим с эфемерного уровня эмоций переходит на материальный уровень всего организма, вызывая многочисленные болезни...

.. Наблюдая за собственными учениками, я увидел, как маленький мальчик, зажатый, испуганный, подозрительно

относящийся к окружающему миру, по мере раскрытия голоса превращается в открытого солнечного ребенка, у которого меняется даже лексика языка, а молодая женщина, страдающая от одиночества, запев и заговорив своим естественным тембром, купается в обожании мужчин. И я понял, что звук, тембрально соответствующий индивидуальному психотипу человека, способен производить в его психике глубинные изменения...

.. Звук работает по-другому. Во время пропевания гласных и простейших слогов, хорошо отстроенный и поддержанный дыханием звук гармонизирует и работу чакр, и психологическое состояние за счет настройки человека на его индивидуальный тембр. Нет никакого нажима, никакой борьбы, никакой зависимости от результата: звук, нашедший идеальную частоту вибрации, сам убирает из психики и тела все, что несвойственно этой частоте, причем делает это предельно мягко и без насилия.

Когда я начинаю сеанс такой звукотерапии, ни я, ни ученик понятия не имеем, что же в результате должно получиться. Я всегда говорю человеку, пришедшему ко мне для решения психологических проблем: «Если я скажу вам, что в вашем характере то или иное неправильно, ни в коем случае не верьте мне. Это только мой субъективный взгляд на ваши проблемы. Верьте исключительно своему голосу, он не может ошибаться».

Звук мудр сам по себе, он абсолютно объективен и никогда не сотрет из нашей психики те черты, которые делают человека уникальным, даже если самому человеку кажется, что эти особенности характера мешают ему жить. Он так трансформирует эти особенности, что они начинают приносить нам пользу.

Для того, чтобы именно так все и получилось, нужно только позволить звуку свободно двигаться в теле, не заковывая его в рамки своих искаженных навязанными стереотипами представлений о том, каким ему надлежит быть. Звук должен жить по своим законам, а не повиноваться нашей воле и разуму, закрепощающих его. Человек, заговоривший и запевший своим

естественным голосом, испытывает физиологическое наслаждение от произнесения каждого слова, это ощущение эйфории раскрепощает психику и возвращает его в то состояние раннего детства, когда мир заботился о нем не за какие-то заслуги, а просто потому, что иначе и быть не может. И самое поразительное, что его, теперь уже взрослый и абсолютно рациональный мир, вдруг начинает совершать иррациональные поступки, даря человеку то, о чем он мог только мечтать, «за просто так», как в детстве.

На основе всех этих знаний, я создал программу тренинга, который назвал «Путь к себе. Развитие личности через голос». Основу его составляют те же упражнения, которые я применяю в преподавании пения, однако то, что при проведении тренинга приходится иметь дело не с одним человеком, а с группой людей, и весь процесс ограничен во времени, вносит некоторые коррективы..

.. На протяжении всего тренинга я постоянно слежу за осанкой людей во время пения. Свободное, расслабленное тело с четко ощущаемой осью позвоночника является той акустической средой, в которой голос сможет максимально раскрыть свои уникальные вибрации.

Следующим этапом тренинга является более глубокое раскрепощение тела с помощью голоса. Включается фонограмма с ритмичной музыкой - в основном я использую различные варианты звучания барабанов, и участники тренинга начинают произвольно двигаться, одновременно пропевая гласную, на которой их голос звучит лучше всего, либо «простанывая» тело. Задача этого упражнения – отключить излишний контроль ума и почувствовать, как энергия нашего звука начинает жить самостоятельной жизнью. Четкий ритм барабанов активизирует психику, пропеваемый звук расслабляет ее, и этот симбиоз процессов возбуждения и торможения сливается воедино материальные вибрации нашего тела с эфемерными вибрациями эмоций и чувств, завершая процесс настройки на уникальную частоту пульсации нашей жизненной энергии. Практически все участники тренинга отмечают мощный

катарсический эффект этой техники, многие переживают ощущение второго рождения..

Самый ответственный момент – завершение тренинга. За время, проведенное вместе, его участники становятся одной командой, хором, в котором голос каждого участника отчетливо слышен среди остальных голосов. Мы обязательно поем народные песни после завершения каждого дня тренинга, и я с удовлетворением замечая, что люди, которые два дня назад не могли и помыслить о том, чтобы спеть в присутствии посторонних, рвутся пробовать голос, требуя все новых и новых песен. Дальше каждый идет своей дорогой. Кто-то продолжает осваивать этот сложный инструмент выражения чувств, который называется голосом, кто-то живет прежней жизнью. Но когда, спустя какое-то время я встречаюсь с участниками тренинга, все как один говорят о том, что никогда не забудут тот момент, когда они смогли запеть *своим* голосом.

Заключение

Вы должны сами определить, как переработать мои идеи, чтобы сделать их своими, только вам принадлежащими. Ваш автомобиль не может работать на том особом горючем, на котором работает мой автомобиль. Я предлагаю вам лишь исходное сырье. Вы обязаны извлечь из этого сырья то, что можете использовать вы. Смелее садитесь за руль.

Г. И. Гурджиев

Вот и все, ну, или почти все, что я хотел рассказать об энергии звука. Начиная работу над этой книгой, я увидел, что за те двенадцать лет, которые я занимаюсь исследованием этого вопроса, у меня накопился материал для создания многотомного труда. И передо мной встала дилемма – описать результаты своей работы в мельчайших подробностях, используя все собранные мной данные, либо изложить свои мысли кратко,

почти тезисно. Я выбрал второй вариант, потому, что главная задача этой книги – выйти из коридора привычных представлений о голосе и его роли в нашей жизни, и разбудить воображение человека, который ищет свой путь в этом непростом деле – искусстве пения и обретении *своего истинного* голоса.

Немного ниже находится список литературы, которую я прорабатывал, пытаюсь найти способ научить петь людей, на первый взгляд не имеющих для этого никаких данных. Это не формальность, обязательная для любой книги, содержащей какие-то научные сведения. С одной стороны, это выражение признательности и восхищения людьми, которые не испугались желания отойти от традиционных взглядов на мир и рассказать о своих открытиях. С другой стороны, это возможность для кого-то из читателей этой книги, используя верстовые столбы дороги, по которой прошел я, начать создавать свою индивидуальную вокальную реальность, построенную, вполне возможно, на принципах, в корне отличающихся от моих.

Искусство пения прекрасно тем, что способно опровергнуть любые каноны физиологии, психологии и еще дюжины «логий» и «измов», если вибрациям голоса человека удастся совпасть с вибрациями его души. Тогда в действие вступают механизмы, гораздо более могущественные, чем законы физического мира. Человек, решившийся перепрыгнуть через пропасть, или дрессировщик, выводящий на арену диких животных, могут рассчитать каждый свой шаг до миллиметра. Но если в критический момент им не удастся поймать импульс души, который перенесет на противоположный край бездны или поможет обуздать инстинкты зверей, их жизнь может закончиться трагически. Любые логические построения важны при подготовке к действию, но в момент совершения самого действия имеет значение только способность услышать голос своей души.

... Я был очень удивлен звонку от одной из знаменитейших представительниц жанра авторской песни, попросившей помочь ей исправить некоторые вокальные недочеты. Бывая на ее концертах, я всегда восхищался хрустальным голосом этой

певицы, точно передающим волшебные образы, зашифрованные в ее стихах. Моей новой ученице в скором времени предстояло большое гастрольное турне по США, и она хотела показаться новой публике в наилучшей вокальной форме. Мы начали занятия, и выяснилось, что проблема заключается в боязни верхних нот. Пока она пела в среднем регистре, голос звучал уверенно и насыщенно, но стоило мелодии пойти вверх, он тут же соскальзывал на фальцет или «прикрывался», становясь деланным.

Она быстро освоила все технические приемы, позволяющие выровнять регистры, однако при подходе к верхним нотам что-то происходило в ее сознании, отстроенный механизм давал сбой и голос все равно уходил на фальцет. Мы долго ходили по кругу, пока в один прекрасный день я не плюнул на все теоретические премудрости и не попросил ее просто закрыть глаза и спеть образ, содержащейся в песне. Она начала петь, и пространство в классе завибрировало какой-то неземной красотой, и я вместе с ней увидел осенний сад, о котором она пела, и тоже почувствовал горечь от того, что наступит день, когда мы уже не сможем наслаждаться этим великолепием природы. Ощущение, которое она испытала, как будто ты слышишь свой голос откуда-то со стороны, понимаешь, что поешь ты, но твой звук принадлежит какому-то другому миру, было настолько мощным, что этот урок пришлось прекратить, потому что ей потребовалось некоторое время, для того чтобы осознать эту трансформацию. С этого дня мы уже не говорили о верхних нотах, они стали получаться «сами по себе». Единственное, что мне оставалось – следить за тем, чтобы рациональное не вмешивалось в пение моей ученицы, и поддерживать в ней это состояние осознанного транса, которое делало ее голос пластичным и одухотворенным.

... Организатор моего бенефиса умолял меня не открывать концерт арией Яго. «Наша публика не готова к такой музыке! Спой что-нибудь мелодичное, и, лучше всего, на русском языке». Конечно, я рисковал, начиная сольный концерт, настраивая зрителей на двухчасовое общение с собой, арией, не входящей в число безусловных оперных «хитов», и к тому же пропитанной

негативными эмоциями в предельном их выражении. Но я долго работал над этой музыкой, обожал ее до самой последней ноты и хотел спеть, невзирая на все доводы разума.

Когда я вышел на сцену и начал петь речитатив, я еще контролировал то, что происходило вокруг меня. Но стоило мне поднять вверх руку и запеть «Credo in un Dio crudel..», зрительный зал куда-то исчез, и из глубины души поднялись какие-то первобытные страхи, которые я тщетно пытался успокоить, крича людям, что они «жалкие лицемеры, убаюкивающие себя пошлыми сказочками о блаженстве загробного мира». Где-то на периферии сознания я контролировал качество звучания голоса и ровность музыкальной фразы, но все это было уже второстепенным. Главное было – успеть сказать все, пока не закончилась музыка.

В себя я пришел от грохота аплодисментов и криков из зрительного зала. Весьма довольный тем, что эту дуэль мне удалось выиграть, и музыка Верди произвела такое впечатление на зрителей, большинство из которых слышит ее впервые, я ушел за кулисы. Но самое интересное было впереди. После окончания концерта, когда публика пошла к сцене с цветами, я увидел маленькую девочку, еще нетвердо стоящую на ногах, с серьезным видом шагающую ко мне. Ребенок с трудом одолел пару метров, разделяющих нас, и торжественно вручил мне конфету, которую сжимал в своем кулачке.

Пообщавшись со зрителями, я вернулся за кулисы, и снова увидел свою юную поклонницу, уже сидящую на руках у моей приятельницы, которая оказалась ее бабушкой. Она подлетела ко мне, и после потока комплиментов произнесла тираду о том, что ее внучке больше всего понравилась ария Яго. Когда я закончил ее петь, девочка повернулась к бабушке, и выдала фразу, которую от нее никто не ожидал: «Я в шоке!». Сказать, что я тоже был в шоке, это значит не сказать ничего. Что мог понять маленький ребенок в этой непростой для восприятия любого взрослого арии, к тому же спетой на непонятном для нее языке? Что она смогла услышать в этой музыке? На что так среагировала ее душа? Для меня до сих пор это является загадкой...

Я много писал в этой книге о балансе между вокальной техникой и эмоциями, о вдохновении, и тем, что называется артистическим куражом. Как прийти к этому психологическому состоянию, имеющему для артиста такое большое значение? На мой взгляд, когда человек чувствует только *что* ему нужно сделать, и совсем не задумывается о том, *как* ему это делать, когда для него не существует ни прошлого, ни будущего, а есть только уверенность, что именно сейчас, в этот момент, у него все получится, тогда вдохновение само постучится в его дверь.

Этот внутренний настрой, обозначаемый разными терминами, управляет всеми великими делами в любой сфере нашей жизни: любви, войне, политике, бизнесе. Вот как выразил свое понимание этой могущественной силы гениальный Л.Н. Толстой:

«Но он не мог понять того, — вдруг как бы вырвавшись тонким голосом закричал князь Андрей, — но он не мог понять, что мы в первый раз дрались там за русскую землю, что в войсках был такой дух, какого никогда я не видал, что мы два дня сряду отбивали французов и что этот успех удесяттерял наши силы. Он велел отступить, и все усилия и потери пропали даром. Он не думал об измене, он старался все сделать как можно лучше, он все обдумал; но от этого-то он и не годится. Он не годится теперь именно потому, что он все обдумывает очень основательно и аккуратно, как и следует всякому немцу. Как бы тебе сказать... Ну, у отца твоего немец-лакей, и он прекрасный лакей и удовлетворит всем его нуждам лучше тебя, и пускай он служит; но ежели отец при смерти болен, ты прогонишь лакея и своими непривычными, неловкими руками станешь ходить за отцом и лучше успокоишь его, чем искусный, но чужой человек.

... Успех никогда не зависел и не будет зависеть ни от позиции, ни от вооружения, ни даже от числа; а уж меньше всего от позиции.

— А от чего же?

— *От того чувства, которое есть во мне, в нем, — он указал на Тимохина, — в каждом солдате.*

... — Сражение выиграет тот, кто твердо решил его выиграть. Отчего мы под Аустерлицем проиграли сражение? У нас потеря была почти равная с французами, но мы сказали себе очень рано, что мы проиграли сражение, — и проиграли. А сказали мы это потому, что нам там незачем было драться: поскорее хотелось уйти с поля сражения. «Проиграли — ну так бежать!» — мы и побежали.

... Для меня на завтра вот что: стотысячное русское и стотысячное французское войска сошлись драться, и факт в том, что эти двести тысяч дерутся, и кто будет злей драться и себя меньше жалеть, тот победит. И хочешь, я тебе скажу, что, что бы там ни было, что бы ни путали там вверху, мы выиграем сражение завтра. Завтра, что бы там ни было, мы выиграем сражение!

— Вот, ваше сиятельство, правда, правда истинная, — проговорил Тимохин. — Что себя жалеть теперь! Солдаты в моем батальоне, поверите ли, не стали водку, пить: не такой день, говорят».

Исследования современных философов и ученых поставили жирную точку в извечном споре материалистов и идеалистов, физиков и лириков. Истина, как обычно, оказалась где-то посередине, и каждый получил по своему куску праздничного торта. Биофизики говорят о том, что первичное состояние материи – это информация, особый вид энергии, содержащий мысли и чувства, которая, при определенных условиях становится физическим объектом. И лучше всего, точнее всего, эту способность энергии трансформироваться из бесплотного состояния эмоции в физическую форму звука, на мой взгляд, иллюстрирует именно искусство пения.

Любые логические построения и теоретические формулировки теряют свою силу в тот момент, когда артист выходит на сцену и начинает петь. Никому не дано просчитать, какое музыкальное произведение разбудит душу зрителя и станет популярным. Ни один певец, каким бы выдающимся мастером он ни был, не может сказать, что именно сегодня он споет свой самый лучший концерт. Эта мистическая неопределенность составляет суть нашей профессии. И только тогда, когда схоластика нашего разума, нацеленного на *результат*, уступит

свой пьедестал эмоции, напитывающей процесс, великая энергия звука сможет сотворить новую уникальную реальность.

Список используемой литературы

1. В. Багадуров. Очерки по истории вокальной педагогики. 1956.
2. И. Назаренко. Искусство пения. «Музыка», М. 1968.
3. Л. Дмитриев. Основы вокальной методики. «Музыка», М. 1968
4. Иванников В.Ф. Методика поточного пения. Москва 2005 г.
5. Морозов В.П. Тайны вокальной речи. М.; Л., 1967
6. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. М., 2001
7. Работнов Л.Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов. Л., 1932
8. Заседателей Ф. Ф. "Научные основы постановки голоса". М.1929
9. Юссон Р. "Певческий голос". Из-во "Музыка", М.1974
10. Мигай С. И. Дыхание в пении.
11. Шаляпин Ф. И. Маска и душа. «Вагриус» 1997
12. Шаляпин Ф. И. Страницы из моей жизни. «Музыка», 1990
13. Дранков В. Природа таланта Шаляпина. Л. «Музыка». 1973
14. Петелин В. В. Жизнь Шаляпина 2 т. М. «Центролиграф», 2004
15. Старк Э. Шаляпин. 1915
16. Руффо Т. Парабола моей жизни. Воспоминания. — М., Л., «Музыка», 1966.
17. Даль Монте Т. Голос над миром. М. «Искусство», 1966
18. Доминго П. Мои первые сорок лет. М. «Радуга», 1989
19. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели. Л.«Музыка»., 1972
20. Левик С. Ю. Записки оперного певца. М. «Искусство», 1961

21. Левик С. Ю. Четверть века в опере. М. «Искусство», 1970
22. Львов М. А. Русские певцы. «Музыка», 1965
23. Станиславский К. С. Работа актера над собой. Л. 1980
24. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М. «Искусство», 1954
25. Чехов М. О технике актера. М.1986
26. Горфункель Е. Смоктуновский. М. «Искусство», 1990
27. Багрунов В. П. Азбука владения голосом. СПб, 2002
28. Кэмпбелл Д. Эффект Моцарта. ООО «Попурри», 1999
29. Голдмен Дж. Целительные звуки. «София», 2003
30. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. СПб. «Композитор», 2006
31. Хазрат Инайат Хан. Мистицизм звука.
32. Чопра Д. Идеальная энергия. Ростов-на-Дону. «Феникс», 1996
33. Гурджиев Г. И. Взгляды из реального мира.
34. Гурджиев Г. И. Рассказы Вельзевула своему внуку.
35. Гурджиев Г. И. Последний час жизни.
36. Беннет Дж. Энергии материальные, жизненные и космические.
37. Пифагор. Золотой канон. Фигуры эзотерики.
38. Норбеков М. С. Опыт дурака или ключ к прозрению.
39. Рамачарака. Наука о дыхании индийских йогов.
40. Управление дыханием ци-гун в шаолиньской традиции. М. 1990
41. Шивананда Свами. Джапа-йога. Медитация на Ом.
42. Ретюнских А. Русский стиль рукопашного боя. 2003
43. Крюков В. В. Тотальная система боя. ООО «Тотал».

44. Монтегю Э. Дим-мак. 3 книги. АСТ, 2009
45. Гилби Д. Секреты боевых искусств мира.
46. Митсуги С. Принципы айкидо.
47. Зайлер Б. Шаубергер: Нескончаемая сила воды.
48. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? М. «Классика-21», 2010
49. Лебрехт Н. Маэстро миф. М. «Классика-21», 2007
50. Лебрехт Н. Маэстро, шедевры и безумие. М. «Классика-21», 2009
51. Гиляров А. М. Мир барокко: музыка и экология. МГУ
52. Вайнштейн Л. И. Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство. Воспоминания ученика. Киев 1934
53. Грин Р. Искусство обольщения для достижения власти. М. «РИПОЛ классик», 2007
54. Толстой Л. Н. «Война и мир». Полное собрание сочинений в 22 томах. Т 6. М. «Художественная литература», 1980

Также были использованы материалы, опубликованные в периодической печати и на интернет-сайтах.