

ОБ ИГРЕ ТЕМБРОВ

(к вопросу о вокально-сценическом перевоплощении)

Впервые о непревзойденной игре тембров критика заговорила в связи с вокальным искусством Ф.И. Шаляпина, который сделал тембровую выразительность неременной принадлежностью музыкального характера оперного персонажа. Для каждого героя находил он певческий прием, желая в звуках голоса отразить неповторимость сценической личности. Эта новизна в работе над оперным образом оказала профессиональное влияние на исполнительский почерк шаляпинских современников и последующих поколений певцов-актеров.

Тембр – неповторимый обертоновый комплекс – считается основным элементом певческого голоса, сообщающим персонажу характерность. Согласно определению Б. Теплова, «тембром обычно называют ту сторону звукового ощущения, которая отражает акустический состав сложных звуков, т.е. относительную силу входящих в их состав частичных тонов (гармонических и негармонических)»¹. К этому следует добавить, что характерной особенностью певческого голоса является наличие «целого ряда быстрых пульсаций», без которых голос приобретает безжизненный характер» (Ржевкин, Казанский)². Интересно, что М. Максакова воспользовалась бестембровым звучанием в качестве специального художественного приема, о чем рассказала в своей книге: «Редко исполняемый романс Бизе “Песнь безумного” создает образ душевнобольного человека, погруженного в свой мир, загадочный и непостижимый, не прибегая к натуралистическим или патологическим краскам, решение было найдено в отсутствии тембра, пустой, мертвенный, неокрашенный звук, который не может быть у здорового человека»³. Подобную краску применила Г.П. Вишневская в партии Катерины Измайловой, открыв ее для себя благодаря психологическому ключу к обстоятельствам событий; почему столь высока тесситура фраз «“Ах, Борис Тимофеевич, зачем ты нас ушел!.. На кого ты нас с Зиновием Борисовичем покинул? ”, – недоумевала певица. И вдруг пришло понимание. – Да потому что она не поет, а голосит – как голоса по покойнику деревенские бабы. Это обычай и порядок такой. Она еще и отравила, убила старика, так тем истовее должна “убиваться” – люди смотрят, и тем выше забирать голосом. Ведь это же гениальная находка композитора в партии Катерины. И сразу я ухватила вокальный прием, нужную – белую – окраску звука, и то, что казалось невыполнимым, стало простым и ясным»⁴. Эти примеры в контексте суждений о возможностях тембровой палитры певца, позволяют применить такое понятие как **образ голоса**. Неповторимый образ

¹ Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М.; Л.: Изд. Академии педагогических наук РСФСР, 1947. – с. 63

² Там же, с. 65

³ Мария Петровна Максакова: Воспоминания. Статьи / Е. Грошева, с. 227

⁴ Вишневская Г.П. Галина. История жизни. – Перепечатка издания 1985 г. – М.: Изд-во «Новости», 1991. – с. 392

голоса, находила Н. Обухова, был присущ А. Неждановой, с которой в течение многих лет пела в одних спектаклях, в том числе – в опере «Царская невеста»: «В кристальных серебристых звуках ее голоса была вся ясная душа Марфы, и доброта, и красота, и чистота неземная, вся природа, казалось, вокруг преображалась.»⁵

М. Максакова обнаружила, что фактура голоса влияет на концепцию персонажных отношений, искажая в восприятии слушателей драматургический замысел: «Иногда мне приходилось слышать от зрителей, что в “Царской невесте” партия Марфы менее ярка, нежели Любаши. А значит, трудно поверить, что Грязной мог предпочесть отчаянной, огневой Любашей вялую пресноватую Марфу. Это не так. Просто для исполнения Марфы требуется совершенно особый склад артистической личности, как и особый голос, – поясняла певица. Сама она, вернее – часть ее, руководимая персонажным сознанием, испытала воздействие «хрустальной чистоты голоса, очарование, необъяснимой женственности и трогательности» Марфы в исполнении Неждановой: «В эпизоде, где Любаша и Марфа на сцене вдвоем (последний акт), я чувствовала, что бесполезно с нею тягаться: не одолею!», – признавалась актриса от лица своей героини⁶.

Известно, что в поисках элементов тембровой выразительности Ф. Шаляпин учился петь у виолончелей, М. Максакова – у валторны, А. Нежданова – у скрипок (к слову, голос Патти уподобляли звучанию скрипки), обретая навыки пресловутой психологической вибрации, эмоционального тембра. Способ окраски звучания вокальной речи постепенно стал не только показателем интенсивности сценических эмоций, но оправдал себя как элемент, придающий особую выразительность чертам музыкального портрета оперного персонажа.

В галерее оперных портретов Ф.И. Шаляпина есть столь несхожие между собой в тембровых оттенках даже в пределах одной оперы, что он может считаться «универсалом» – редким типом исполнителя, которому подвластны не только лирические, героические, драматические, но и характерные, комедийные амплуа. А. Иванов связывал преодоление рамок вокального амплуа с владением характерностью – признаком драматического мышления певца-актера: «Ведь пел же Шаляпин в одной опере такие разнохарактерные вокальные партии, как Борис Годунов, Варлаам и Пимен! А если проследить весь объем его творчества, мы найдем Мефистофеля и Галицкого, Дон Кихота и Еремку, Мельника и Олоферна, Короля Филиппа и Базильо! (...) Знаменитый героический тенор Иван Васильевич Ершов наряду с вагнеровским Зигфридом создавал яркий характерный образ Гришки Кутерьмы (...). В его репертуаре были также Фауст и Садко, Финн и Тангейзер, Вакула и Хозе. Братья Пироговы, Григорий и Александр,

⁵ Обухова Надежда Андреевна: Воспоминания. Статьи. Материалы / И. Бэлза. – М.: СТД, 1970. – с. 92

⁶ Мария Петровна Максакова: Воспоминания. Статьи / Е. Грошева, с. 85

также были самобытными певцами-актерами, сумевшими без подражания, в своей “пироговской” манере выпукло и ярко рисовал самые разнообразные вокальные образы»⁷.

Показателен в этом отношении опыт Вл. Атлантова: певец обмолвился о «разновеликости» требуемого персонажами голоса: «Сказать по чести, я на Ленского иначе настраивал голос. Я собирал его. Это не был вполне драматический звук. Одно дело, когда поешь Германа и Хозе. Для них нужен один голосовой объем, объем вокального столба, для Ленского – другой. (...) К драматическим партиям я тяготел всегда. Но всегда старался в тех лирических партиях, которые я пел, подчеркнуть драматическое начало. И наоборот. В драматических – лирику»⁸.

Приятно осознавать, что теория находится в теснейшем союзе с практическим подходом к проблеме характерности в голосе. По мнению Е. Назайкинского, на первом плане в вокальной типологии стоит характеристическая функция, и необходимое дополнение к работе над исполнительскими манерами составляет «работа над голосом, как над являющимся слуху характером-личностью»⁹. Увы, данное певческое достоинство – по-прежнему удел немногих исполнителей. Из их числа – Г.А. Писаренко, которая щедро делится профессиональным опытом со своими воспитанниками. Она отозвалась по поводу характерности в пении, вспоминая работу над партиями Мими и Мюзеты в опере «Богема» на сцене музыкального театра им. Е.С. Станиславского: «Это если не противоположные, то, во всяком случае, очень разные характеры. И я пыталась найти остроту и каприз для Мюзетты, и какую-то романтичность, и необычайную душевность для Мими. А голос при этом изменялся. Понятно, что голос остается – он дан один певцу, но меняются его обертоны, и, предположим, голос Татьяны никак не похож на голос Сюзанны. Что-то случается внутри, – некий психологический и/или психофизический процесс, когда вдруг в роли Сюзанны голос “подбирается”, как-то собирается, становится более острым, более инструментальным, более тоненьким. А когда Татьяну поешь, откуда-то появляется русское вибрато, – звук как цветок раскрывается. Получаются два совершенно разных голоса. Может быть, со стороны он слышится одинаково, но я ощущаю его другим, и причина этого – в разном самочувствии, в наборе различных качеств и характеристик у двух героинь: какая ты Сюзанна, как ты ощущаешь свою осиную талию, и какая ты Татьяна, когда совершенно не об этом думаешь, а летишь на свидание сквозь заросли... Так что образность в голосе это, прежде всего – разное самочувствие!»¹⁰.

⁷ *Иванов А.* О вокальном образе. – М.: Профиздат, 1968. – с. 58

⁸ *Коткина И.А.* Атлантов в Большом театре: Судьба певца и движение оперного стиля. – М.: «Аграф», Большой театр, 2002. – С. 54-55

⁹ *Назайкинский Е.В.* Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – с. 75

¹⁰ Беседа с Г.А. Писаренко 5 января 2006 г.

Говоря об образном самочувствии певца-актера, подразумевается, что исполнитель высказывает отношения, оценки, состояния, переживания с позиций своего героя, и руководящее его помыслами и чувствами в данный момент **персонажное сознание** разнообразит оттенки тембра. Такой голос Ф. Шаляпин называл «умным». Способность «умного голоса» сообщать модальность тексту находил у Обуховой Козловский, отмечая особую убедительность ее пения, необыкновенное количество красок, оттенков звучания, переливы смыслов: «этим языком Надежда Андреевна передавала в совершенстве всю глубину любви, трагедии, и ни слово, ни хореография не могут донести этот образ так, как самое сильное средство – человеческий голос»¹¹.

Тембр можно было бы назвать энтелехией певческого голоса, указав на экзистенциальную природу этого феномена, потому что тембр возникает только в процессе живого звучания как непосредственное продолжение переживаний и сообщает голосу исходящие из души эмоциональные вибрации. Для В. Атлантова, по его признанию, при подготовке партии, помимо работы над интонацией, акцентами, динамикой фразы, самым главным было подобрать правильный оттенок тембра. «Для меня краска в голосе определяет отношение к мизансцене. Чем больше красок, тем ярче артист, – убеждался певец на опыте. – Главное – уметь с помощью красок в голосе охарактеризовать ситуацию, в которой находится герой. (...) У художника – палитра, артист же должен иметь в своей вокальной палитре великое множество красок. Насколько убедительно он использует эти голосовые краски, настолько ярким и получится образ»¹².

Всегда в поиске выразительного штриха к портретам своих персонажей находится И.П. Богачева: «Мне всегда хочется в оперной роли подчеркнуть нечто, присущее только данной героине. Иногда даже уступаешь желанию нарушить вокальные правила ради характерности, – признается певица. – У меня особенность звучания бывает на нижних нотах. Но это идет от персонажного сознания; когда в партии и в роли все сделано, и ты абсолютно все воспринимаешь как героиня, вдруг возникает необходимость спеть именно так, а не иначе. На сцене мгновенно возникают мысли, чувства, отношения, которые рождают новую интонацию, новый и неожиданный для себя самой оттенок тембра. Иногда удается “ввернуть” такой элемент сознательно. И мне это нравится»¹³.

Важно подчеркнуть, что не только певцы и педагоги актерского мастерства стараются развивать у воспитанников навык «умного пения», но и музыковеды, наблюдая состояние современного оперного искусства, отмечают, что развитая музыкальная культура «предъявляет певцу особое требование актерского воплощения и перевоплощения, владения техникой

¹¹ Козловский И.С. Памяти друга // Обухова Надежда Андреевна: Воспоминания. Статьи. Материалы / И. Бэлза. – СТД. М., 1970. – с. 138

¹² Коткина И. Атлантов в Большом театре, с. 100

¹³ Беседа с И.П. Богачевой 15 апреля 2006 г.

психологической мимикрии, образных метаморфоз»¹⁴. Без сомнения, тембр является одним из признаков психологического перевоплощения в вокальном искусстве. Знаменателен факт, что Вл.И. Немирович-Данченко, готовясь к постановке оперы «Ромео и Джульетта» вошел в примерную Л.В. Собинова с первым вопросом: каким, исходя из лирической природы его души, выражаемой в тембре, будет его герой: «...ну что же, будем готовить Ромео? Я нарочно пришел посмотреть Вас, чтобы узнать, к чему Вас тянет, как вы любите и как страдаете, чтобы сообразно с этим повернуть и Ромео»¹⁵. Для лирического тенора, Собинова, перевоплощение в голосе означало блеск одной из граней многообразной лирической палитры: певец выбирал доминанту характера, которая окрашивала весь душевный строй, подчиняя все ее переливы; это были беззаботность Ромео, откровенность Ленского, мятежность Дубровского, просветленность Берендея. Певцу был подвластен и «круглый, широкий», и «легкий, открытый» звук. Исполнительский метод Собинова опирался на возможности техники звукоизвлечения, приемы пользования дыханием, что позволяло достигать разнообразного характера окраски тембра на протяжении целой партии, то есть образ голоса у каждого персонажа был различным.

По мнению А. Эйзена, «тембр меняется от воображения и обретения образного состояния, – отсюда получается окраска. Шаляпин же не пел партию Варлаама тем же тембром, каким пел Бориса Годунова: первый персонаж проще, как говорят, от сохи; а в роли Годунова все должно быть продумано, изысканно»¹⁶. Влияние персонажного самочувствия не только на тембр, но и тесситуру голоса подтверждает В.Н. Левко, вспоминая свою работу над партией Бабуленьки в опере С. Прокофьева «Игрок» и уверяя, что если чувства правильно настроены, то и тембр станет другим. «“Игрок” Прокофьева – последняя опера, которую я спела в Большом театре. Партия Бабуленьки не трудная, но очень высокая для меня, имеет своеобразный музыкальный язык. Но мне так захотелось ее спеть. И я сделала эту партию: все получилось, голос прекрасно звучал, несмотря на то, что его пришлось поднимать»¹⁷.

Как правило, композитор, создавая оперу, рассчитывает на участие в постановке определенных певцов; по прошествии значительного времени тембр голоса нового исполнителя может вступить в противоречие со сценическим характером. П.И. Скусниченко рассказал об одном из эпизодов творческой биографии А. Масленникова. У артиста было сильное желание спеть на сцене Большого театра партию Германа, он долго готовился, невзирая на мнения, что

¹⁴ Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – с. 77

¹⁵ Письмо к Н.А. Будкевич от 22 октября 1901 г. Милан // Леонид Витальевич Собинов. Письма / Е.М. Гордеева. – М.: Искусство, 1970. – с. 133

¹⁶ Беседа с А.А. Эйзенем 14 сентября 2005 г.

¹⁷ Беседа с В.Н. Левко 7 октября 2005 г.

фактура его голоса не соответствовала темному романтическому образу героя. Он спел один спектакль и признался, что его голос не может воплотить данный характер. «Взять Яго или Кассио: как бы ни хотели исполнители создать отрицательный образ заговорщиков, коварный характер, как бы ни успешно играли, прекрасный по тембру звук вызывает сочувствие к ним, заставляет публику их оправдывать, – рассуждает П.И. Скусниченко. – Редкому певцу удастся внутренне задать иную тембральную окраску голоса, которая вызовет у слушателя неприязнь к ним как персонажам. Сколько Онегиных с красивыми теплыми голосами, но не в каждом отражается ирония, сдержанность. Если этого не дано, то хоть поведение сценическое должно быть холодноватым. Хотя, профессиональный певец, хорошо владеющий голосом, не может быть одинаковым во всех партиях. Предположим, Ленский, Индийский Гость, Владимир Игоревич, Герцог – четыре разных характера, а окраска звука формируется, исходя из характера, настроения, состояния персонажа; это заставляет певца переключаться: у влюбленного Ленского в звуке теплая краска, красивое вибрато в низких нотах, но у разбитного Герцога должна появиться совсем другая краска обаяния»¹⁸. Певец вспомнил, чего стоило ему насилие над голосом, когда ему, молодому солисту Большого театра, поручили партию Шуйского в опере Мусоргского «Борис Годунов» с Огнивцевым в заглавной партии. «Когда я пришел с выученной партией и спел фразу Шуйского “Великий Государь, челом бью”, Огнивцев посмотрел на меня и сказал, что с таким голосом надо петь Ленского, Герцога, Альфреда, а Шуйского – нет! Потом показал, как должно петь, придавая звучанию гнусавость. И он начало перерабатывать мой голос. После трех репетиций я вынужден был на месяц замолчать, чтобы восстановить работу связок»¹⁹. Из опыта следует, что характерность, так же как и лиричность – природная привилегия певческих голосов, и ее диапазон может простираться как на всю партию, так и на отдельные вокальные детали образа.

Рассказывая о своей сценической практике в изображении «злодеев» – Скарпия («Тоска»), Яго («Отелло»), Пизарро («Фиделио»), А. Иванов обратил внимание на то, что вокальная и оркестровая музыка их характеризующая, покоряла красотой, взять хотя бы арию Мазепы, которая произносится, писал он, «устаи вероломного негодяя»²⁰. Особенно занимал его контраст прекрасной музыки Дж. Верди с характером и поступками Яго, казалось, требовавшими уродливой, обличающей черноту души, музыкальной плоти. Но следует учитывать эстетику сцены, где и лохмотья должны быть живописны. К тому же, явно намерение композитора показать двуличие Яго: внешнее обаяние, «тайной подкладкой» которого оказывается зависть, коварство, вероломство. Отсюда – задача исполнителя: обворожить

¹⁸ Беседа с П.И. Скусниченко 6 января 2006 г.

¹⁹ Беседа с П.И. Скусниченко 6 января 2006 г.

²⁰ *Иванов А.* О вокальном образе. – М.: Профиздат, 1968. – с. 55

тембром голоса, затаиться под ним, словно под непроницаемой маской. На этот эффект обращает внимание З.Л. Соткилава: «Однажды в Италии я сказал знакомому критику, что по голосу могу рассказать о характере человека, как хиромант – по руке. Например, скрипучий голос принадлежит очень вредной особе. А бывает, голос у певицы по природе теплый, мягкий, женственный, а музыка от нее требует комических характеристик, острой речитативной формы самовыражения. Значит, надо искать резкие оттенки тембра, которые выражают сарказм или цинизм»²¹.

Обращает на себя внимание факт, что при попытке описания тембра приходится прибегать к понятиям, принадлежащим другим гуманитарным областям. Н.А. Римский-Корсаков в труде «Основы оркестровки» дал точные и оригинальные характеристики тембрам оркестровых инструментов, заметив при этом: «Словесные характеристики качеств тембров (...) крайне затруднительны и неточны. Приходится их заимствовать из области зрительной, осязательной и даже вкусовой. Связь представлений из этих якобы чуждых музыке областей с представлениями слуховым для меня, однако, несомненна. Таковые заимствования напрашиваются сами собой всем, желающим передать свои музыкальные впечатления»²². Да само понятие «тембр» скрывается в метафорических одеждах «звукового тела», «материи звука». В.П. Морозов объясняет такое заимствование тем, что профессиональный язык музыкантов, в том числе вокалистов – носит ярко выраженный эмоционально-образный характер, а также тем, что в певческий процесс вовлечена вся – психическая и физическая природа певца, всех органов чувств (слуха, мышечного, вибрационного, кожно-тактильного, чувства, зрения). «Участие разных органов и чувств в пении проявляется в том, – поясняет В.П. Морозов, – что эстетические характеристики голоса, даваемые слушателем, не ограничиваются чисто акустическими определениями, т.е. слуховым восприятием (звонкий-глухой, высокий-низкий), но заимствуются из области других сенсорных ощущений, например, зрительных (яркий-тусклый, светлый-темный), или мышечных (легкий-тяжелый) и даже вкусовых (голос бывает сладкий, кислый, с горечью) и т.п., а также характеризуют физиологические особенности образования звука в голосовом аппарате человека (резонирующий, грудной, горловой, носовой, напряженный, свободный, вялый) и даже состояние здоровья (болезненный), самочувствия (усталый) и т.п.»²³.

Действительно, примеры образно-описательной речи встречаются нередко; например, о голосе Максаковой, исполняющей арию Далилы, говорится «шелком шитый звук», окраску ее голоса, передающую образ Марфы, называют «жемчужной», исполненной нежных, таинственно

²¹ Беседа с З.Л. Соткилавой 2 февраля 2006 г.

²² Цит. по: *Теплов Б.М.* Психология музыкальных способностей. – М.; Л.: Изд. Академии педагогических наук РСФСР, 1947. – с. 68

²³ *Морозов В.П.* Искусство резонансного пения. – М., 2004. – с. 227

неуловимых и печальных переливов²⁴. Б. Теплов отмечает следующие группы признаков, особенно часто используемые в отношении тембров:

1) светлотные характеристики: светлый, темный, блестящий, матовый и т.п.; 2) осязательные характеристики: мягкий, шероховатый, острый, сухой и т.п.; 3) пространственно-объемные характеристики: полный, пустой, широкий, массивный и т.п.²⁵.

Л. Ящинутина при описании своеобразия голоса М. Максаковой в партии Весны («Снегурочка») прибегает к образности: «Своеобразие голоса Максаковой, светлого и прозрачного, присущая ей ровность и плавность голосоведения, как нельзя более соответствовала образу именно северной Весны. Если можно так выразиться, голос ее Весны - прохладный. Не холодный, а именно прохладный»²⁶. В описаниях тембра Максаковой присутствовали характеристики «природная летучесть, тембристость, раскраска звука, звонко-переливчатое пение»; о высоких нотах говорилось, что они легки, привольны, серебристы, приглушенно-матовы.

Максакова раскрыла загадку альтовой партии Ольги («Евгений Онегин»), исходя именно из тембровой характеристики, заповеданной П.И. Чайковским: «Ее Ольга пела альтом подростка, чуть ломким по-мальчишески, – поясняет Ящинутина. – У девочек в переходном возрасте бывает время, когда они “альтят”. Именно этот тембр, как краска образа, говорит о ее юности. Тогда становилось ясно, что этой девочке, не знающей любви, а только играющей в любовь, никакой колоратуры не нужно, но еще меньше нужны ей женские бархатные низы. (...) Она как бы не придавала значения словам, которые для Ленского были полны глубокого смысла»²⁷. Нетрудно представить важность такого открытия для режиссера и певицы, ведь такая трактовка образа Ольги ломает стереотип двух влюбленных пар в системе персонажных отношений, усугубляет трагедию Ленского, выстраивая параллель с драмой Татьяны, концептуально сближает образы Ольги и Онегина, подобных «ветреной Венере».

О психологизме пения, необходимой характерности как доминанте оперного персонажа говорили и творчески это воплощали многие певцы, выполняя требования композиторов. Как заметил Т.Н. Хренников, чтобы каждый персонаж обрел свой, неповторимый характер, композитору прежде певца-актера нужно войти в персонаж – перевоплотиться, для того, чтобы появилась та музыка, которая выражает в данный момент данное действующее лицо. Музыка многое сообщает о персонаже, соглашается Г.А. Писаренко: «Темп и ритм, частота их смены, и мелодическая линия, и гармония, и многое другое говорит о характере, может быть, - о разных сторонах одного характера. Предположим, мелодия арии Манон говорит о капризном, извилистом,

²⁴ Мария Петровна Максакова: Воспоминания. Статьи / Е. Грошева, с. 272

²⁵ Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей, с. 68

²⁶ Мария Петровна Максакова: Воспоминания. Статьи / Е. Грошева, с. 220

²⁷ Мария Петровна Максакова: Воспоминания. Статьи / Е. Грошева, с. 239

изменчивом характере, утверждающем и отрицающем одновременно. Ритм говорит об ее импульсивности, темпераменте. Но только тембр голоса способен раскрыть ее прелесть, необыкновенное обаяние и страстность».

Нельзя не согласиться, что именно игра тембров, как первый среди равных элементов вокального искусства, позволяет исполнителю выразить настроение, состояние, отношение, оценку событий, донести до слушателя тончайшие переживания, передать оттенок мысли, меру чувства. Хотелось бы надеяться, что выразительное, раскрывающее внутренний мир персонажа, пение – не привилегия избранных, но требовательная традиция отечественной певческой школы.