

В. Луканин

**Обучение
и воспитание
молодого
певца**

Составление и общая редакция
Е. НЕСТЕРЕНКО



Издательство «Музыка»
Ленинградское отделение • 1977

Вышедшая в 1972 году книга В. М. Луканина «Мой метод работы с певцами» вызвала большой интерес специалистов и получила положительные отзывы прессы, вокалистов и педагогов. При подготовке к печати 2-го издания было изменено название книги (В. М. Луканин не предполагал оформлять свой педагогический опыт в виде книги, и название принадлежало не ему), поскольку заголовки «Обучение и воспитание молодого певца», как мне кажется, больше соответствует содержанию и назначению книги, а также характеру самого Василия Михайловича Луканина.

Настоящее издание значительно расширено за счет новых материалов из архива профессора Луканина, причем переработке подверглись все без исключения разделы книги. Кроме того, в первой части вопросы певческого дыхания выделены в отдельную главу, а глава «Из записных книжек» ликвидирована, и каждой из записей найдено естественное место в переработанном тексте книги.

Число упражнений увеличено до 45-ти за счет упражнений, не зафиксированных В. М. Луканиным, но употреблявшихся им и записанных по памяти его учениками.

Новым, третьим разделом стал «Вокально-педагогический репертуар для мужских голосов», составленный на основании учебных планов класса профессора Луканина.

Е. Нестеренко

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Наблюдающиеся в последние годы сближение вокально-методических принципов преподавателей пения из различных республик и городов нашей страны, определенное улучшение постановки вокального образования в наших музыкальных учебных заведениях, триумфы советских певцов на зарубежных оперных сценах делают понятным возросший интерес к деятельности лучших советских педагогов. Только используя все достижения отечественной вокальной школы, обобщая опыт предыдущих поколений певцов, мы можем рассчитывать на дальнейший расцвет советского певческого искусства.

Основой настоящего издания послужил доклад Василия Михайловича Луканина на Всесоюзной вокальной конференции, состоявшейся в ноябре 1962 года в Москве, а также «Краткие советы начинающему» и «Вокальные упражнения для баса и баритона», написанные им в январе 1965 года. Много интересных мыслей, ценных замечаний, дополнявших первый раздел («Вокально-методические заметки») публикуемой работы, взято из 16-ти тетрадей, куда Василий Михайлович регулярно заносил наблюдения за ходом консерваторских занятий и записи о значительных событиях музыкальной жизни, а также из статей, напечатанных в многотиражной газете «За советское искусство» в период его работы в Ленинградском академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова.

Автор этих строк в течение пяти лет, с 1960 по 1965 годы, учился в классе профессора В. М. Луканина и испытал на себе благотворное влияние вокально-методических принципов замечательного педагога. Прежде чем изложить некоторые из этих принципов, не зафиксированные Василием Михайловичем, хотелось бы привести слова профессора Ленинградской консерватории доктора искусствоведения Анатолия Николаевича Дмитриева хорошо знавшего В. М. Луканина и считавшего его «крупным музыкантом-мыслителем». Выступая в апреле 1974 года на консерваторском вечере, посвященном памяти выдающегося артиста и педагога, А. Н. Дмитриев сказал: «Василий Михайлович Луканин по своим художественно-творческим идеалам был коренным русским певцом. Всё, что таилось и таится сейчас в русской вокальной школе, всё, что является эстетическим результатом многолетних усилий и совместных устремлений отечественных певцов-классиков, у которых естественность и правдивость вокальной лексики служили предпосылкой для формообразования и раскрытия крупных драматургических замыслов, было для Луканина профессиональным символом веры. По природе своего таланта, по складу своего артистического дарования он был горячим приверженцем подобного метода оперно-вокального интонирования. В. М. Луканин был не только крупным многогранным исполнителем, но и великолепным, чутким педагогом, отлично чувствовавшим все сложности вокального интонирования. В педагогике он пришел, будучи уже зрелым художником, после многих лет творческой деятельности в различных оперных театрах, приобретя богатый опыт создания художественных вокальных образов. Луканин всю жизнь культивировал у себя и у своих учеников горячую приверженность к русской

вокальной школе, к ее высокохудожественным принципам раскрытия эмоциональной сущности распетого слова».

Класс профессора Луканина примерно на 40 процентов состоял из басов, немного меньше было баритонов (этим объясняется изложение вокальных упражнений в басовом ключе; но В. М. Луканин применял их — в соответствующих тональностях — для занятий с любыми голосами); были и тенора, а также меццо-сопрано и сопрано.

Широта кругозора, эрудиция в вопросах музыки, театра, литературы, жизни, богатейший сценический и педагогический опыт, принципиальность и непредвзятость суждений и оценок служили основой непререкаемого авторитета профессора у его учеников. Обращение к студентам — только на вы, сказавшись не было любимыми и нелюбимых учеников, все замечания высказывались в корректной, часто шутливой форме. Во время занятий царил спокойная деловая обстановка.

Василий Михайлович требовал от своих воспитанников настойчивой и систематической домашней работы, большой творческой инициативы: обдумывания и собственной трактовки исполняемых произведений, чтения соответствующей литературы и т. д. Начиная с третьего курса, студент должен был самостоятельно распеваться перед занятием у профессора.

В. М. Луканин придавал большое значение осознанию учащимися процесса звукообразования. Он разъяснял студенту смысл каждого упражнения, цели, которые он преследует, давая его ученику. Выпускник класса В. М. Луканина должен был переписать все упражнения, которые применял его педагог в своей практике, с тем, чтобы в дальнейшем, во время самостоятельной работы, с их помощью поддерживать хорошую вокальную форму. Эти упражнения были записаны в тетради, которую профессор всегда держал на уроке.

Василий Михайлович не делал секрета из своих уроков, на занятия всегда могли прийти все желающие ознакомиться с его педагогической системой. Он считал, что присутствие слушателей не только не мешает студенту, но придает его борьбе с робостью и стеснительностью, что впоследствии окажется полезным при выступлении на сцене. Довольно часто В. М. Луканин применял в своей практике магнитофон, позволяющий ученику лучше понять требования педагога. Очень полезным для развития чувства ансамбля профессор считал пение дуэтов и трио; камерные ансамбли часто украшали программы учебных концертов его класса.

С высокой ответственностью подходил Василий Михайлович к развитию голоса каждого студента, вдумчиво и внимательно изучал индивидуальные особенности вокального аппарата ученика, его достоинства и недостатки. Будучи сторонником «концентрического метода»¹ М. И. Глинки, он в первом этапе обучения певца считал постановку звука, то есть формирование певческого тона, поиски индивидуального тембра («тембр голоса — самое ценное в певце», — любил говорить он) на наиболее легко, естественно и свободно берущихся нотах. В одной из записей профессора мы читаем: «На первых двух курсах предпочитаю пользоваться упражнениями кантиленного, певуче-протяжного характера в диапазоне центральной рабочей октавы». Василий Михайлович считал центральной рабочей октавой у басов диапазон *до* малой — *до* первой октавы, у баритонов — *ми-бемоль* малой — *ми-бемоль* первой октавы. Затем начиналось осторожное и постепенное расширение диапазона и выработка гибкости и подвижности голоса. К освоению предельных верхних нот (*ми*, *фа*, *фа-диез* первой октавы у баса; *соль*, *ля-бемоль*, *ля* у баритона) переходили, как правило, на четвертом курсе. Большое внимание уделялось развитию нижнего регистра, особенно у басов, для чего упражнения № 1, 3, 4, 16, 17, 28 и 29 пропевались в более низких, чем обычно, тональностях.² Василий Михайлович всегда предостерегал от «обеднения» нижних нот, считая, что насыщенный и звучный низ украшает и улучшает тембр голоса певца. Чтобы научить баса петь нижние ноты, он, помимо упражнений, применял и показ

¹ Определение Н. И. Компанейского, ученика О. А. Петрова, который, в свою очередь, учился у М. И. Глинки и для которого великий композитор составил свои упражнения.

² См. с. 28, 29, 32 и 35 настоящего издания.

собственным голосом, и образные выражения: «берите низы на связки» или «возьмите ноту на кадычок». Понимая все несовершенство этих терминов, привожу их, так как как на себе испытал полезность воздействия этих определений.

Различия в голосе по манере звукоизвлечения три регистра — нижний, средний и верхний, — Василий Михайлович рекомендовал, как он выражался, «брать на грудь» ноты нижнего регистра «округлять», то есть петь более грудным резонатором; ноты среднего регистра «округлять», то есть петь более собранным звуком, подключая головные резонаторы, а ноты верхнего регистра прикрывать, переводя их, в основном, на головное звучание.

Фа, *фа-диез* малой октавы для баса и *ля-бемоль*, *ля* малой октавы для баритона (переходные ноты между нижним и средним регистрами) надо было уметь и «брать на грудь» и «округлять». Для выработки приема «округления» применялось, в первую очередь, упражнение № 4, но и во всех других упражнениях и, разумеется, в произведениях «округление» нот требовалось неукоснительно.

Переходные ноты между средним и верхним регистрами (примерно *си-бемоль* малой октавы — *до-диез* первой октавы для баса, *до-диез* — *ми* первой октавы для баритона) певец должен был уметь петь как открытым, так и прикрытым звуком. В. М. Луканин уделял много внимания выработке этого умения и учил применять открытый и прикрытый звук на переходных нотах в зависимости от характера произведения или музыкальной фразы. В одной из записей Василия Михайловича читаем: «Протягивать одну ноту от прикрытого звука до открытого и наоборот». Это же упражнение применялось и на переходных нотах между нижним и средним регистрами: звук тянулся от «неокругленного» («взятого на грудь») до «округленного» и наоборот. В то же время необходимо отметить, что он не придерживался догматически правил прикрытия и округления, когда речь шла об исполнении вокальных произведений: «В упражнениях обязательно точно выполнять округление и прикрытия там, где это положено, а исполнения произведение, не думайте об округлении и прикрытии, а прежде всего ищите красивый тембр», — говорил профессор.

Что касается теноров, то, по В. М. Луканину, переходные ноты между средним и верхним регистрами были *ми-бемоль* — *фа-диез* первой октавы, эти ноты полагалось уметь петь как прикрывая, так и не прикрывая их, *соль* первой октавы и выше прикрывались.

Василий Михайлович так писал о прикрытии звука тенорами: «Я в своей практической работе оперного певца, продолжавшей почти 50 лет, встречался со многими тенорами, которые очень рано начинали прикрывать звук. Например, Е. Э. Витиг начинал прикрывать с ноты *ре* первой октавы. Это не помешало ему иметь легкий, звенящий верх. Таким же приемом пели Дыгас, Алчевский, Боначич, Севастьянов. Я думаю, что в деле округления и прикрытия звука нужен, скорее всего, индивидуальный подход. Но я стою за ранее прикрытие звука у теноров, придающее голосу мужественность, славящая же белзна и звука и гласных ведет певцов по неправильному пути, а педагогам мешает создавать необходимых для театра крепких, мужественных меццо-характерных и драматических теноров».

Очень важным представляется неоднократно высказывавшееся В. М. Луканиным замечание относительно ощущения вокалестом нот среднего и верхнего регистра: чем выше нота, тем она собранный, острее, а по ощущению — дальше от певца, легче, светлее, чем предыдущая.

Василий Михайлович всегда предостерегал от искусственного ступения звука у певцов и от драматизации звука у лирических голосов.

Говоря о слогах, употребляемых в вокальных упражнениях, В. М. Луканин упоминает слог *ре* «как наиболее способствующий... хорошей настройке верхних резонаторов». По мере овладения студентом «высокой позицией», «округлением» и «прикрытием» звука на слог *ре* Василий Михайлович переносил ощущение этого слога на гласные *а*, *о*, *у*, *и*, заставляя ученика перепеть ноту, чередуя слоги *ре-ля*, *ре-до* и т. п., или петь на одной ноте: *ре-а*, *ре-о*, *ре-и* и т. д., а также пропевать одно и то же упражнение вначале на слог *ре*, а затем, сохраняя это ощущение, петь другой слог — *ля*, *да*, *до*, *ми*. Таким образом достигалось близкое и естественное звучание всех

гласных, окончательное же выравнивание позиций гласных звуков произошло при пропевании в упражнениях № 1 и № 2 пяти гласных на одной ноте: а — э — и — о — у, или слогов, включающих эти гласные (слоги, указанные в упражнениях, не являются единственно возможными, они главным образом объясняют принцип выполнения упражнения).

Нетрудно заметить, что описанный выше прием, при котором ощущение от пения одной гласной переносится на другую (одна гласная как бы «всасывается» другой), имеет в своей основе так называемый следовой рефлекс, свойственный нервной системе человека. Использование следового рефлекса в вокальной методике В. М. Луканина можно было наблюдать и в тех случаях, когда он предлагал студенту исполнить какой-либо романс, который этот студент пел звуком, удовлетворяющим педагога на том этапе, затем просил спеть другой романс, характер звучания которого был еще неудовлетворителен. После этого — опять первый романс, и так несколько раз, до тех пор, пока не скажется влияние первого произведения на второе. Того же результата добиваясь он, заменяя предварительно текст романса или арии удобной гласной.

Следует отметить, что вокализы в классе В. М. Луканина пелись на какую-нибудь гласную или слог (часто вокализ пропевалась несколько раз подряд и каждый раз — на другую гласную или слог, чем выравнивались позиции гласных звуков). Пение вокализов с названием нот (сольфеджирование) Василий Михайлович считал нецелесообразным, справедливо полагая, что петь слоги, не несущие смысловой нагрузки, менее полезно, чем литературный текст романса, песни и арии. Очевидно, в подтверждение своему мнению он сделал запись в тетради, где конспектировал прочитанные книги: «Ламперти — сначала вокализация, потом сольфеджирование». Действительно, в «Искусстве пения» Фр. Ламперти мы находим следующие слова: «Ученик должен стараться мало петь сольфеджий и очень много вокализов, потому что злоупотребление пением со слогами чрезвычайно утомляет горло»¹.

Мне кажется достойным упоминания один факт — в рукописях В. М. Луканина есть отпечатанное на машинке описание дыхательных упражнений йотов. Василий Михайлович не признавал специальной дыхательной гимнастики (см. с. 15 настоящего издания), но иногда сам показывал, как правильно должны работать органы дыхания. Я думаю, что знание йотовских упражнений с их четким осознанием механизма дыхания позволяло более достоверно объяснять ученикам, как им пользоваться в пении.

В. М. Луканин никогда не предлагал ученикам своей трактовки исполнения того произведения, в связи с чем избегал показа произведения с толоса, однако демонстрировал различные вокальные приемы, особенно «округление» нот среднего регистра и прикрытие верхних нот, а также насыщенное, сочное звучание нижнего регистра, что очень помогало студенту освоить основы звукообразования. Приходилось только поражаться неуязвимому вокальному мастерству замечательного артиста и педагога: в возрасте 72-х лет на одном из уроков он продемонстрировал автору этих строк диапазон в три октавы — от *си-бемоль* контроктавы до *си-бемоль* первой октавы!

Добиваясь от певца совершенного владения голосом, профессор всегда подчеркивал, что вокальная техника — это лишь средство, помогающее наряду с другими художественными компонентами создать музыкально-сценический образ, поэтому с первых же дней обучения студента требовал не формальной вокализации, а продуманного, искреннего исполнения. «Формально постел», — это был один из самых серьезных упреков Василия Михайловича студенту.

Целью педагогической деятельности В. М. Луканина было воспитание певца-актера, артиста-интерпретатора. К сожалению, довольно часто встречаются вокалисты, ограничивающие свои творческие задачи лишь более или менее хорошим звучанием голоса. Василий Михайлович стремился к такому положению в оперном театре, когда мы слышим «не только певца, но певца-художника, несущего зрителю музыкально-сценический образ во всей его полноте».

¹ Ламперти Фр. Искусство пения. М., 1891, с. 29.

Преподавая в консерватории сольное пение, Василий Михайлович вел и камерный класс, хотя брал по этой дисциплине небольшую нагрузку. Надо сказать, что результаты были превосходные.

Характерным для В. М. Луканина было требование точно выполнять авторские указания. Искажения нотного текста, «освященные традициями» и тем более по прихоти певца, не допускались.

Очень существенным в вокальной методике Василия Михайловича представляется то большое внимание, которое он уделял орфоэпии в пении, фонетически правильно, ясному произношению слова, четкости дикции.

Когда В. М. Луканин советовал ученику разучить то или иное произведение, выбор каждый раз диктовался серьезными педагогическими соображениями. Склонен ученик к унылому, плаксивому звуку — получает мажорные, радостные произведения, которые одним своим характером способствуют полному извлечению от недостатка; мало движения в голосе — находитесь в произведении, требующие подвижности и легкости вокальной линии; певец недостаточно владеет кантленой — будет продолжительное время петь произведение, безграничная мелодичность которых станет все больше и больше увлекать его, пока голос не обретет нужных качеств; голос звучит напряженно, глубоко — улучшение наступает благодаря пению светлых лирических произведений и т. д.

Следует отметить особо, что Василий Михайлович очень ответственно подходил к неокрепшему голосовому аппарату студента, когда приходилось разучивать сложные и большие произведения или оперные партии — они готовились постепенно, небольшими частями, очень осторожно. Такое отношение к голосам студентов, а также рациональная, верная школа обеспечивали то, что студенты Луканина практически не знали, что такое болезни связок.

«Истоки нашей вокальной школы идут от русской плавной речи и затем от широкой напевности народной песни, поэтому в своих начальных приемах по постановке голоса я очень большое внимание уделяю слову», — писал Василий Михайлович. Несомненно, именно поэтому в его классе на первых двух курсах студенты пели, как правило, только на русском языке. К русским народным песням, включавшимся в учебный план студентов, предъявлялись такие требования: во-первых, песни должны быть подлинно народными, крепкими, не подвергшимися влиянию городской музыкальной культуры, во-вторых, их обработки должны обладать высокими музыкальными достоинствами.

За пять лет обучения ученик Луканинского класса разучивал 90—100 новых произведений, из которых около 65% составляли сочинения русских и советских композиторов. Очень любил Василий Михайлович давать студентам произведения малоизвестные или вовсе неизвестные, а также романсы, песни и арии современных композиторов, считая, что отсутствие исполнительских традиций, не сковывая интерпретаторской инициативы студента, заставляет его самостоятельно постигать замысел автора и создавать собственную трактовку, способствуя творческому росту певца.

В главе III дается вокально-педагогический репертуар, использовавшийся В. М. Луканиным. Следует отметить, что это — не специальная методическая разработка, а как бы отражение практического применения профессором художественных произведений для целей обучения и воспитания молодых вокалистов. Этот репертуар наглядно демонстрирует прекрасное знание и использование Василием Михайловичем самых разнообразных пластов отечественной и зарубежной музыкальных культур.

Хочется отметить большую гибкость вокальной и воспитательной методики В. М. Луканина. Достаточно показателен в этом смысле случай, о котором вспоминает заслуженный артист Грузинской ССР Тамаз Лаперашвили, «стажировавшийся» в классе В. М. Луканина: «Василий Михайлович дал мне разучить довольно-таки высокую арию Симона из оперы Гайдна „Времена года“. Выучив, я принес ее на урок. Василий Михайлович предложил мне

¹ Студенты, для которых родным был другой язык, начинали с произведений с текстом на их родном языке.

спеть, предварительно под разными предлогами выслав из класса студентов. Сам он сел за свой стол и начал что-то писать. Я пел, страшно волнуясь, понимая всю ответственность показа профессору такой трудной арии. Когда я кончил, Василий Михайлович не сразу оторвался от своих бумаг и удивленно спросил меня: «Вы уже спели? Ну-ка, спойте, пожалуйста, еще раз», — и снова стал писать. Подумав, что профессор невнимательно слушает меня, я сразу успокоился и во второй раз пел арию легко и непринужденно, как дома. Не успел я кончить, как дверь распахнулась, и в класс вошли только что отправленные «по делам» студенты, которые слушали меня из-за двери. А Василий Михайлович подробно, до каждой шестнадцатой, разобрал мое пение. Оказалось, что это была маленькая педагогическая хитрость, которая заставила меня поверить, что я могу справиться с трудной для баса тесситурой».

Таких примеров можно привести немало. В. М. Луканин умел подбирать ключ к каждому ученику, найти план и стиль занятий, соответствующий его индивидуальным данным.

Педагогическая деятельность Василия Михайловича Луканина — яркая страница истории кафедры сольного пения Ленинградской консерватории, и его упражнения, вокально-методические заметки и репертуар, собранные в этой книге, представляют большой интерес как для вокалистов, только начинающих овладевать основами певческого искусства, так для артистов-профессионалов и педагогов.

Е. НЕСТЕРЕНКО

I. ВОКАЛЬНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

Напевность, протяжность, глубокая задуманность звука, поиск новых интонаций, правдивость чувств, истинность страстей и сценического поведения, бережное отношение к слову, декламационная выразительность — вот основа русской вокальной школы, берущей свое начало в народной песне, которая является одним из важнейших факторов в деле формирования певца. Уже с няинными сказками мы слышим первые простые песни — колыбельные. В дни моей юности, когда музыка не была широким достоянием народа, певец очень редко сталкивался с серьезной музыкой: симфонические концерты, так же как и оперные спектакли, можно было послушать только в больших городах. Естественно, что самыми начальными музыкальными впечатлениями человек был обязан русской песне во всем ее многообразии. Это начальное воспитание придавало вкусу певца какое-то трогательное целомудрие, служившее благоприятной почвой для восприятия классических произведений наших гениальных композиторов.

Начиная с М. И. Глинки, русская вокальная школа приобрела ярко выраженный национальный характер. Впитывая положительные традиции итальянской, французской, немецкой школ через их представителей — певцов и педагогов К. Эверарди, У. Мазетти, Г. Ниссен-Саломан и других, — она сохранила свои самобытные черты.

Концентрический метод М. И. Глинки и немецкая школа примарного тона в какой-то мере соприкасаются между собой в стремлении начинать работу над голосом с наиболее удобной, легко воспроизводимой и наиболее полно звучащей ноты центра и уже от нее раздвигать границы диапазона. Но в дальнейшем их пути расходятся. В основе русской вокальной школы лежит не абстрактный примарный тон, а интонационный строй русской народной песни, составляющей неисчерпаемое богатство нашей национальной музыкальной сокровищницы.

Глинка, Даргомыжский, композиторы Могучей кучки, Чайковский, Рахманинов, Глазунов сохранили и обогатили народные традиции, дали им вторую жизнь. Вокальная педагогика

всегда следовала за развитием и сменой музыкальных стилей, и русская вокальная школа в этом смысле не является исключением. Заветы классиков живут в творчестве С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, Г. В. Свиридова и других советских композиторов. Музыка обогащается новыми гармониями, новыми ритмами, интонациями, мелодическими оборотами — все это благотворно влияет на дальнейшее развитие русской вокальной школы, предвещая к вокалистам новые требования. Для решения более сложных задач нужны новые средства, новые приемы, как технические, так и художественные.

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ЗВУКООБРАЗОВАНИИ

Еще Н. Г. Рубинштейн обратил внимание на многообразие и условность применяемых методов преподавания пения и на неудовлетворительность достигаемых результатов и неоднократно высказывал пожелания относительно выработки одного общего метода, основанного на научных достижениях. В настоящее время наша вокально-методическая литература по этому вопросу довольно богата. В своей практике я пользуюсь сведениями, полученными из трудов Ф. Ф. Заседателяева, Л. Д. Работнова, М. И. Фомичева, И. И. Левинова, из методологии В. А. Багадурова. Теоретические установки этих авторов, касающиеся работы голосовых связок, брюшного пресса, процессов вдоха и выдоха, положения гортани при фонации и т. д., научно обоснованы и изложены в простой, доступной форме. Е. Н. Малугин, Р. Юссон, Л. Б. Дмитриев, В. П. Морозов и целый ряд других советских и зарубежных ученых с новых позиций изучают процесс звукообразования. Поиски и исследования в лабораториях продолжают, и это вселяет уверенность, что в будущем вокальная педагогика будет еще надежнее поставлена на научную основу.

Необходимо как можно раньше прививать студенту желание осознать и представить себе процесс звукообразования.

В процессе звукообразования я считаю наиболее важными следующие моменты:

1. Положение гортани. При пении гортань должна быть в немного пониженном состоянии, причем это состояние следует удерживать до окончания фонации. Взятие дыхания через нос способствует установлению такого положения. По моим наблюдениям, гласные **е** и **и** требуют несколько более высокого положения гортани, чем **а, о и у**.

2. Момент «памяти вдоха». Во время пения в гортани должно быть такое ощущение, как будто вы продолжаете брать дыхание. Это называется «памятью вдоха». Она способствует удержанию глотки в свободном широком состоянии, благодаря чему удается избежать сжатия ее шейными мышцами.

3. Эластичность дыхания. Она обеспечивается мягкой, напряженной и равномерной работой мышц диафрагмы и брюшного пресса при пении. При этом основная трудность заключается не в том, как сделать вдох, а в том, как распределить запас дыхания, не создавая излишнего подвздошного давления.

4. Координация между натяжением связок и подачей дыхания. Как известно, взятое дыхание удерживается и регулируется определенными мышцами и брюшным прессом: поэтому необходимо остерегаться преждевременного (перед взятием дыхания) зажима этих мышц, а также чрезмерного напряжения их, приводящих к нарушению координации в работе голосовых связок и дыхания, в результате чего появляется резкий крикливый звук, лишенный тембра. Эластичная и выдержанная работа мускулов, создающая контроль над выдохом, и представляет то ощущение, которое многие называют опорой дыхания.

При вокализации большое значение имеет умелое пользование «зевком» — пением при поднятом мягком небе с маленьким язычком, способствующим образованию хорошего звука. Мягкое небо поднимается при пении автоматически, этому способствуют взятые через нос дыхание.

Ротовая полость — главный резонатор. Изменяя ее форму и объем, можно влиять на тембр и окраску звука. Кроме того, она формирует гласные, придавая им различные оттенки.

Язык при пении должен лежать спокойно, кончиком касаться нижних зубов. Хочу отметить, что, по моему мнению, насильственная укладка языка при пении противопоказана и вредна, однако если беспокойное его положение явно отражается на качестве звука, следует попытаться осторожно исправить этот недостаток.¹ Очень важно добиваться от студента ненапряженного произношения слога или слова в передней части рта.

Принято говорить, что дыхание — основа пения (звукообразования); и думаю, что правильное говорить о комплексной работе важнейших элементов голосообразования: дыхания, голосовых связок, грудных, головных и носоглоточных резонаторов, ротоглоточной полости и артикуляционного аппарата вместе взятых. Как бы ни был совершен дыхательный аппарат в смысле своего физического состояния, как бы умело ни владела мы им, все же едва ли получится у нас что-либо положительное, если не будут нормально смыкаться и размыкаться голосовые связки или наши резонаторы не будут правильно использованы.

Из сказанного вытекает, что каждый элемент голосообразования одинаково важен, о каждом можно говорить только

¹ В одной из тетрадей В. М. Луканина есть запись о двух студентах, у которых «...стал подниматься кончик языка. С тем и с другим пол-урока занимался наблюдением за тем, чтобы язык лежал спокойно. Оба, сосредоточив свое внимание, сразу с этим справились». *Прим. ред.-сост.*

ПЕВЧЕСКОЕ ДЫХАНИЕ

Из всех компонентов звукообразования дыхание в большей степени поддается нашему контролю, и мы, пользуясь им ежедневно и ежесекундно со дня своего рождения, не только ясно ощущаем его, но и различаем несколько его типов:

- 1) к л ю ч и ч н о е, когда в акте дыхания участвуют плечи;
- 2) г р у д н о е, производимое при помощи мускулов верхней части грудной клетки;
- 3) н и ж н е р е б е р н о е, когда расширяются нижние ребра;
- 4) д и а ф р а г м и ч е с к о е, или брюшное, когда в процессе дыхания грудная клетка расширяется в сторону брюшных органов.

Методика пения говорит, что пользование ключичным дыханием недопустимо; в настоящее время не рекомендуется и грудное дыхание (бывшее в старой итальянской школе основой пения). Когда Ж.-Л. Дюпре избрал прием прикрытия верхних нот, певцы перешли на более глубокое дыхание, причем одни педагоги стали придавать большее значение нижеперечисленному диафрагмическому дыханию, другие стали рекомендовать диафрагмическое, или брюшное.

При первом взгляде на способ пользования дыханием всё кажется делом довольно простым: выбирай дыхание, наиболее удобное твоему певческому организму, и пой. На самом же деле все получается много сложнее, и не в последнюю очередь в этом виноваты некоторые педагоги.

В любой отрасли науки, в любой области искусства дух изобретательства увлекает мыслящих людей. В вокальной методике мы наблюдаем то же самое. Но если некоторые педагоги на основе положительных традиций и своего таланта привнесли в теорию постановки голоса ряд удачных находок, то есть учителя пения, которые сами мало пели или совсем не пели на профессиональной сцене, не знают ее специфики, ее требований и возможностей и поэтому делают попытки открытий сомнительной ценности.

Одни предлагают петь на так называемом резервном дыхании, то есть не набирать дыхания, а наоборот, сбрасывать его и петь на остаточном дыхании, причем они не хотят замечать того, что ученик после так называемого сбрасывания дыхания, вопреки указаниям педагога, все равно перед атакой звука невольно берет дополнительное дыхание. По свидетельству проф. Ф. Ф. Заседателева, еще в 1919 году на одной из вокально-теоретических конференций была отменена абсурдность этого метода. Некоторые педагоги рекомендуют перед взятием дыхания предварительно втягивать внутрь нижнюю область живота, чем, безусловно, напрягаются реберные и брюшные мышцы. Если учесть, что в это время требуется «опора дыхания в спине», где-то ниже точки между лопаток, то становится ясной наду-

в связи с другими и каждый получает соответствующую тренировку только при совместной работе с другими.

Ввиду этого, по моему мнению, отпадает необходимость в специальной дыхательной гимнастике, рекомендуемой некоторыми педагогами. Дыхание тренируется только во время пения и в процессе пения. Дыхание следует брать быстро и во избежание перегрузки — в умеренном количестве (в начале занятий рекомендую брать дыхание через нос); после вдоха советую сомкнуть голосовые связки, как бы «затаить» дыхание и затем уже приступить к атаке звука. Принимаются три вида атаки: твердая, мягкая и придыхательная. Каждая из них употребляема в определенных обстоятельствах. Следует отметить, что мягкая атака в упражнениях способствует избавлению от резкого и напряженного звука.

Некоторые педагоги указывают, что при пении должно быть такое ощущение, словно звук упирается в определенную точку — в твердое небо, в мягкое небо, в место около верхних зубов и т. п. Я не сторонник этого, но все же считаю, что волевое стремление к определенному направлению звука способствует его собранности.

Прежний термин «маска» в Ленинградской консерватории заменен термином «высокая позиция». Нахождение и ощущение этой позиции помогают упражнения, построенные на слогах с согласными м и н, например, ма—ми—мо—ми—най—на, миа—миа—миа—ма, ниа—ниа—ниа—на, най—най—най—на, нао—нао—нао—на, ма—а—ма, на—а—на и т. п. (упр. № 13—16). Необходимо добиваться, чтобы студент ощутил изменение гласных там, где звучат согласные н и м.¹ Следует отметить, что этот прием пения не подходит к нижнему регистру, попытка взять звуком нижнего регистра в положении голосового аппарата в «высокой позиции» приводит к напряженному звучанию, тусклости, а иногда и к легкой хрипоте. Ноты нижнего регистра я прошу брать «на грудь», то есть максимально использовать грудные резонаторы.

Как певец и педагог-практик, я считаю мои собственные ощущения при пении, наряду с работой вокального и так называемого функционального слуха, одним из важных факторов контроля над своей работой. Ощущения при звукообразовании у вокалиста играют большую роль, поэтому следует обращать на них внимание студента и рекомендовать ему фиксировать их.

¹ В одной из записок В. М. Луканина «Для памяти» есть слова: «Пробовать пение с закрытым ртом». Пение с закрытым ртом применялось им также для выработки ощущения высокой позиции. *Прим. ред.-сост.*

манность и искусственность этого приема. На вокальной конференции в Ленинграде (1954) один педагог продемонстрировал сброс дыхания в чрезвычайно резкой форме, в виде легкого выстрела «пф-ф!», а затем на этом приеме исполнил песню «Санта Лючия», чем привлек зрительный зал в довольно веселое настроение. Слишком долго пришлось бы перечислять все курьезные способы дыхания, может быть, довольно безвредные, но и не приводящие певца к успеху. Считаю своим долгом осудить такие варварские приемы, как наклеивание на живот ученика, лежащего на полу, целой кипы клавиров или какого-нибудь другого груза, дыхательной гимнастики по часам без прерывания и т. п. Применяют это чаще всего педагоги, практикующие вне стен музыкальных учреждений, и результатом бывает горькое разочарование, приходящее к ученику тогда, когда голос уже расшатан, а легкие находятся на грани эмфиземы.

Ряд педагогов считает, что лучше совсем не говорить певцу о его дыхании, чем прививать ему какой-либо вредный способ или способ, не подходящий для конституции данного певца. Это мнение разделяют проф. Ф. Ф. Заседателев, проф. И. И. Левиндов, врач-фониастр М. И. Фомичев и другие.

В вопросах как певческого дыхания, так и всех других компонентов голосообразования я придерживаюсь того положения, в основе которого лежат естественность, простота и точность голосообразования, рекомендованные М. И. Глинкой. О дыхании на первых уроках ничего не говорю, а стараюсь наблюдать, как студент дышит. Если звук льется плавно, то полезно не заострять вопроса о дыхании излишними объяснениями, чтобы не сбить его с удобной позиции. В таком случае разговор о дыхании откладывается до более зрелого состояния студента.

Наилучшим типом дыхания я считаю нижнерибное диафрагмическое (косто-абдоминальное) дыхание, которое в основном и применяю, хотя не отрицаю возможности использования и других способов дыхания, исключая ключичное. В дальнейшем необходимо объяснить студенту, что характер каждого исполняемого произведения требует и соответствующего способа дыхания. В произведениях лирических вы будете брать спокойное глубокое дыхание и применять мягкую атаку звука; в произведениях драматических, героических — активное глубокое дыхание, твердую атаку и т. д. Произведение быстрое, виртуозное на глубоком дыхании спеть невозможно. Например, при исполнении в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила» рондо Фарлафа наиболее подходящим будет быстрое грудное неглубокое дыхание, причем в этом случае некогда разбирать, как взять дыхание — приходится брать и ртом. Если же артист по условиям сценического действия вынужден, скажем, петь лежа на спине, то следует использовать глубокое диафрагмическое (брюшное) дыхание.

Интересно наблюдение врача-фониаstra М. И. Фомичева: «Дыхание у одного и того же певца изменяется в зависимости от исполняемых произведений. Так, например, мажорные произведения с высокой tessiturой при исполнении обуславливают более высокий тип дыхания. У тех же певцов при исполнении низких по tessитуре, минорных произведений с грустным или мрачным текстом наблюдается более низкий тип дыхания»¹.

Во всех случаях необходимо избегать излишнего набора воздуха и перегрузки дыхания, не теряя в то же время его опоры. Л. Д. Работнов пишет: «Давно известен тот факт, что усилением выдоха не всегда возможно вызвать громкий звук голоса, так как со стороны связок выступают одновременно разного рода тормозящие влияния, благодаря которым затухают многие обертоны (глухой голос); таким образом, нельзя сказать, чтобы сила голоса, а в особенности его слышимость и звучность, находились в прямых пропорциональных отношениях с силой давления воздуха в бронхах»². Этими словами устанавливается вредность форсирования дыхания, особенно если учесть, что такие части надставной трубы, как язык и мягкое небо, находятся в тесной анатомической и физиологической связи не только с мышцами гортани, но и с дыхательными мышцами, особенно с диафрагмой.

НАЧАЛЬНАЯ РАБОТА НАД ЭЛЕМЕНТАМИ ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ

С чего начинать занятия со студентом, особенно на первых порах? Я поступаю, мне кажется, так же, как все, то есть вначале провожу со студентом беседу о предстоящем уроке: необходимо мобилизовать внимание, создать бодрое состояние духа и хорошее физическое ощущение. Важно, чтобы и сам ученик не забывал о соответствующей психической настройке перед встречей с педагогом: «Что я буду делать на уроке? Как? Для чего?» Только осознав важность предстоящей работы и поставив ясно пути, по которым она пойдет, ученик будет способен приступить к продуктивным занятиям.

Во время пения требуется твердая стойка на слегка расставленных ногах, ощущение хорошей опоры всего корпуса. Некоторые педагоги рекомендуют перенести центр тяжести на одну ногу, выставленную вперед; я считаю, что это можно делать тогда, когда ученик в какой-то мере изучит основы звукообразования, достигнет раскрепощения корпуса и начнет овладевать пластичностью тела. Грудь следует чуть-чуть припод-

¹ Фомичев М. И. Основы фониастрии. Л., 1949, с. 54.

² Работнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов. М., 1932, с. 37—38.

нять, плечи немного развернуть назад, взгляд устремить вперед, поверх голов воображаемых слушателей, состояние духа у ученика — жизнерадостное, приподнятое.

Полезно перед началом занятий сделать быстрый, короткий и глубокий вдох носом, сразу же на несколько секунд заткнуть дыхание, затем полностью выдохнуть воздух ртом и так повторить несколько раз. Это успокаивает певца, а также способствует правильной установке гортани и ненатянутому положению языка. Полезно делать это небольшое упражнение и с замедленным выдохом, сложив при этом губы трубочкой и как бы пытаясь погасить свечу.

Пение должно кончатся с некоторым запасом дыхания, но перед тем, как взять дыхание для следующей фразы, полезно часть оставшегося воздуха удалить из легких.

На первых уроках необходимо особенно внимательно следить за мягкостью, без какого-либо напряжения, работой диафрагмы и брюшного пресса и наблюдать за спокойным состоянием грудной клетки, плеч и лица, на котором не должно быть никаких гримас, никакого другого выражения, кроме соответствующего исполняемому произведению. При пении недопустимо также напряжение мышц шеи и подбородка.

Для преодоления мышечной скованности тела, которую часто приходится наблюдать при пении у начинающих певцов, полезно в дальнейшем, после овладения студентом основами звукообразования, заставлять его петь некоторые произведения с движениями, с жестами, диктуемыми характером музыки.

Я, как и большинство старых и современных педагогов, в своей практике очень осторожно отношусь к разговору о голосовых связках с учеником, начинающим постигать основы звукообразования. Не потому, что не понимаю того, что голосовые связки — не нежные лепестки розы, нуждающиеся в деликатнейшем обращении, а сильные мышцы, требующие активной тренировки. Но говорить неопытному студенту о связках очень рискованно, особенно на первых порах, так как он сразу перенесет свое внимание на мышцы шеи и гортани, что приведет к их зажатости и, как результат, к горловому звуку. Также овладение ощущениями ротоглоточной области: пониженного положения гортани, понятий высокой и низкой позиции — даются ученику не сразу, а преждевременное знакомство с ними даже вредно для молодых певцов. Разговор о дыхании можно начинать сравнительно спокойно; вообще, из всех элементов звукообразования в первую очередь подлечит объяснению дыхание (когда студент уже достаточно подготовлен к тому, чтобы понять это объяснение).

Урок я начинаю с коротких нот на слог ля или да (упр. № 1). Первые звуки должны быть наиболее удобными для данного певца: у баса это примерно ми, у баритона — е-а-а-а — ма-лой октавы.

На первом этапе обучения полезно применять твердую атаку звука, обеспечивающую правильное слоговое взаимодействие между голосовыми связками и давлением на них воздуха, что помогает лучшему звукообразованию.

Если у певца глухой тембр голоса, то начальные упражнения нужно петь на слоги ля, да, миа, так как они способствуют более близкому и яркому звучанию; если же мы имеем дело с голосом резким, открытым, то следует начинать со слогов ма, мо, ла, ло, которые смягчают тембр. Пение слога да рекомендуется при утечке воздуха. Через некоторое время, по мере овладения протяжностью звука, полезно перейти на слог ре, который я в своей педагогической практике главным образом и применяю как наиболее способствующий, по моим наблюдениям, хорошей настройке верхних резонаторов.

В педагогической практике употребляется много слоговых комбинаций, тут и бра-бри-бру и фра-фри-фру и т. п. Я считаю использование их вполне допустимым.

Выравнивание голоса (сглаживание регистров) лучше достигается на нисходящей гамме. Восходящее движение дается ученику труднее, чем нисходящее.

Большое значение я придаю владению быстрым движением, которое способствует устойчивости звука. Гибкость и подвижность голоса вырабатываю у студента при помощи вокализов Ф. Абта, Г. Панюки, Д. Конконе, а также специально подобранных произведений И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и других композиторов.

Каждый певец в период обучения должен стараться избегать ошибок, которые могут стать роковыми в его профессиональном становлении. Из них наиболее опасные: пение на расширенной глотке, что влечет за собой неправильное положение надсвязочного пространства, и форсировка звука, лишаящая певца его тембра. Тембр голоса — самое ценное в певце, а сколько молодых певцов, претендующих на более драматическое, чем им дозволено природой, звучание, губят свой тембр, пытаясь форсировкой звука сделать свой голос более «драматическим». Вот верное замечание К. М. Мазурина, известного русского теоретика пения: «Основанием всякого пения должен быть лирический тон, драматическое же его изменение есть результат декламации (акцентуации), а не изменения механизма тонопроизводства. На драматический тон затрата дыхания и физической силы не увеличивается»¹.

Не нужно забывать, что в класс приходит певец, уже имеющий какие-то вокальные навыки, иногда учившийся у педагога или же получивший воспитание при помощи радио и пластинок. Такой ученик, воспринявший от своего «кумира» как раз те недо-

¹ Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. ч. III. М., 1937, с. 188.

статки, которые при записи приобретают большую выпуклость, при их искоренении оказывает естественное сопротивление, особенно если его идеал — певец популярный. В этих случаях нужен осторожный подход, следует избегать резкой ломки, чтобы не травмировать психику певца.

СЛОВО И ЗВУК. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ И МУЗЫКА

Истоки нашей вокальной школы идут от русской плавной речи и затем от широкой напевности народной песни, поэтому в своих начальных приемах по постановке голоса я очень большое внимание уделяю слову. Слово и звук с первых же уроков ученика вступают в содружество и уже не расстаются до конца певческой жизни данного вокалиста. Они взаимно поддерживают друг друга. В начале обучения у одних певцов преобладает звук, у других — слово; лишь впоследствии между ними настанет равновесие, возникает их гармоническое единство.

Непревзойденным образцом гармонического сочетания слова и звука является творчество Ф. И. Шаляпина, поднявшего вокальное искусство на недостижимую высоту, воплотившего в жизнь термин «омзыкаленная речь», обогатившего русскую вокальную школу, созданную М. И. Глинкой.

Мы часто допускаем ошибку, когда пытаемся добиться хорошего (с точки зрения данного педагога) звучания на определенной ноте, игнорируя соответствующее правилом родного языка произношение гласной. А между тем иногда достаточно фонетически правильно настроить ротовую полость на эту гласную, и качество звука улучшается, а певец чувствует свободу в его воспроизведении.

Конечно, речевая гласная отличается от певческой, но основа их одна и та же: обе воспроизводятся на дыхании, только первая на коротком, вторая же на протяжном; речевая гласная не требует усилий, певческая же основана на активной работе мышц дыхания и голосовых связок.

Необходимо, чтобы слово в пении всегда произносилось с живыми интонациями родного языка, отсюда вытекает необходимость, обязательность сочетания интонационной выразительности при пении с фонетической чистотой и правильной народная языка. Особенно показательна в этом смысле русская народная песня, которая не терпит душевной фальши. Слово, произнесенное в ней невыразительно, формально, погубит ее, поэтому мы часто видим, как песня не получается даже у певцов, обладающих очень хорошими голосами: им не хватает задушевности, художественной правды.

Очень важную роль играет качество текста исполняемого произведения, а также наличие у вокалиста способности ощу-

тить поэтичность слов, которые он поет. Конечно, прежде всего нужно добиваться ясной, четкой дикции, при отсутствии которой самое талантливое произведение теряет силу художественного воздействия.

Нужно стремиться к тому, чтобы гласная как бы бесконечно тянулась, чтобы **а** или **о** воспринимались нашим слухом как непрерывный поток неограниченного количества **а—а—а, о—о—о**, и только на какой-то момент быстро пересекались четко произнесенной согласной для перехода в новую форму. В произнесении согласных должно быть чувство меры, следует осторожно подходить к требуемому иногда их удвоению, не злоупотреблять рочущим **р-р-р**, а также **м-м-м, н-н-н, л-л-л**, особенно в конце слова.

ОСНОВНЫЕ ЗАДАЧИ ПЕДАГОГА В ДЕЛЕ ВОСПИТАНИЯ СТУДЕНТА

Консерваторские годы — самый ответственный период в воспитании певца, так как в это время формируются как вокально-музыкальные качества молодого артиста, так и его морально-этический облик, а последнее, как известно, имеет немаловажное значение и для его дальнейшей профессиональной работы.

Чем должен обладать студент, чтобы из него получился певец-художник? Прежде всего: 1) хорошим голосом, 2) музыкальным и сценическим дарованием, 3) хорошими внешними данными. Отсутствие одного из этих элементов затрудняет работу педагога и снижает ее качество. Исходя из этих соображений, принимая студента в свой класс, я стараюсь учитывать все компоненты одаренности певца (особенно его музыкальность), а не сосредоточивать все внимание только на голосе.

Каким образом реализовать эти качества, превратить начинающего вокалиста в профессионального артиста-художника, который тембром своего голоса, трактовкой роли или камерного произведения, культурой исполнения должен доставить слушателям эстетическое наслаждение, создавая художественный образ во всех его компонентах?

В первую очередь педагогу нужно добиться хорошей постановки голоса, сформировать певческий тон, выявить тембр; научить студента вокальной технике и умению распоряжаться ею; развить в нем художественное восприятие музыки, способность проникать в ее содержание, понимать ее стилистические особенности; научить отличать глубину чувств от чувствительности; научить музыкальной декламации и музыкальному исполнению вообще; привить хороший художественный вкус и высокую требовательность к себе как исполнителю.

Необходимо обратить внимание на то, что стиль исполнения имеет большое значение в деле художественного воспитания

певца. Чем строже исполнение, тем выше исполнительская культура будущего артиста.

Певцу следует бережно относиться к музыкальному произведению, к авторским ремаркам, избегать не указанных автором нюансов, особенно фермат и неоправданных ускорений, «говорка» вместо певучих речитативов. Надо предостерегать молодых певцов, для которых пение предельно высоких нот является самоцелью, от бездумного бравирования этими нотами — ведь не секрет, что нередко студенты устраивают соревнования: у кого громче и эффектнее звучат верхи. Суть не в самой высокой ноте, не в ее голом звучании, а в том, как она подготавливается предыдущей фразой и какой характер ей придается. Только наполнение ее жизненным содержанием дает ей художественно оправданный смысл.

При работе над произведением студент должен учиться мыслить крупным планом, большими кусками, не засоряя исполнительские излишней детализацией и преувеличенной нюансировкой, «нюансиками», которые мельчат произведение. Постановка голоса — постановкой, но исполнительство не менее важно, поэтому я не останавливаю студента, когда он поет произведение на уроке, чтобы не сбивать его с позиции и настроения, чтобы не травмировать его психику. И только после того, как он споет, я указываю ему на недостатки. Я стараюсь воспитать у студента активное, творческое отношение к исполняемому произведению. Перефразируя Стендаля: дело не в том, чтобы научить петь, а в том, чтобы научить думать над произведением.

Почему одна и та же фраза, возьмем шире — одно и то же произведение, у одного исполнителя производит сильное впечатление, сразу же захватывает слушателя, а у другого совершенно не трогает вас, несмотря на то, что он может обладать и лучшими вокальными данными. Причина ясна: живая интонация первого артиста, его исполнение — процесс индивидуального музыкального творчества, в то время как второй только добросовестно воспроизводит авторский текст. Или часто приходится слышать, что такой-то певец исполнил произведение на большом дыхании. Это значит, для его выступления были характерны большая певучесть, звуковая и эмоциональная насыщенность. Такое исполнение дает возможность певцу с меньшими, по сравнению с другими, голосовыми данными достигать большего художественного воздействия на слушателей. Всею этому, а не только технике пения педагог должен учить студента, воспитывая не только певца, но певца-художника, несущего зрителю музыкально-сценический образ во всей его полноте.

Мы чаще должны вспоминать и изучать традиции прошлого, чтобы, опираясь на опыт этого изучения, обогащать их. Вопрос художественно-музыкальных традиций не только в их сохранении, но и в их обновлении и развитии, в углубленном изучении партитур и прочтении их по-новому. Но, к сожалению, традиции

могучих представителей русской вокальной школы: Ф. И. Шаляпина, Л. В. Собинова, А. В. Неждановой и других — воспринимаясь некоторыми певцами не критически, а подражательно. К примеру, басы почти всегда проходят мимо исполнительского ритма Ф. И. Шаляпина — железного ритма, который составляет основу, самую сущность его творчества, мимо его динамической экспрессии и до предела омузыкаленного слова, — и часто ограничиваются слепым подражанием записям наиболее популярных произведений его репертуара и копированием его тембра, что приводит лишь к гнусавости звука и фальшивой интонации. Или у Л. В. Собинова некоторые тенора взяли одно из качеств его голоса — лирическую нежность, доведя ее до слабости, из-за которой, например, Ленский, Фауст, Альфред совершенно потеряли мужественные черты и превратились в каких-то поющих полудев.

Певцы, подражающие кому-либо из крупных артистов, забывают, что голое подражание плохо уже потому, что снимает присущий данному певцу тембр, его природу; затем подражание, как правило, воспроизводит в первую очередь отрицательные стороны — слащавость, манерность, любовь к ферматам, форсировку звука и т. д. Я уделяю этому моменту значительную долю внимания потому, что немало молодых вокалистов подменяют манерностью, изощренностью и раз навсегда установленными певческими канонами живую творческую работу, основанную на глубоком и серьезном анализе нотного текста и других материалов. С первых же дней занятий со студентом необходимо прививать ему критическое отношение к творчеству других певцов. Полезно заимствовать хорошее, ценное у крупных артистов, но ни в коем случае не копировать их слепо. Следует всегда помнить, что самое ценное у певца — его индивидуальность, его собственный неповторимый тембр, его понимание и его трактовка произведения. Как бы ни была хорошая копия, оригинал всегда лучше. Я строго-настроено запретил своим студентам приносить в класс «Клубится волною» из «Персидских песен» Рубинштейна и «Элегию» Массне, которые из-за многочисленных подражаний оригинальной редакции Ф. И. Шаляпина стали «складом» оханий, вздохов и других изощрений и превратились в штампованный стандарт.

Из знакомства с историей музыкального театра мы знаем, что прежде существовала крепкая традиционная связь между учреждением по подготовке кадров (в те времена это было театральное училище, находившееся на канале Грибоедова, у Левиного мостика) и оперным театром. Воспитанники этого училища становились певцами театра.

Эта традиция до сих пор сохранена в балете Кировского театра, где педагоги балета, еще танцующие в спектаклях или уже прекратив творческую работу на сцене, учат молодых артистов. И так — из поколения в поколение, что, как мы видим, дает бле-

ствия результаты. Единый стиль, единая семья и в училище и в театре. В опере этого, к сожалению, нет, традиции общения нарушены, что, безусловно, сказывается на качестве оперной труппы театра.

Но беда не только в этом. Среди педагогов консерватории нередко встречается безразличное отношение к тому, что делается в театре. Многие оторвались от театра, его репертуара, новых веяний в оперном искусстве, не осваивают новых сценических и музыкальных достижений, не применяют их практически в своей работе. Музыкальная интерпретация спектаклей в современном театре, их режиссерское решение часто идут по новым путям, возможно, иногда спорным, но всегда представляющим большой практический интерес для любителей оперы, а тем более для артистов и педагогов.

Не всегда можно убирать у певца свойственные его природе особенности голоса, и, конечно, самое опасное — стричь всех учеников под одну гребенку. Индивидуальный подход к каждому — конечно, на основе выработанных и проверенных практикой приемов — наиболее рациональный и плодотворный метод передовых педагогов. В период ознакомления студента с элементами звукообразования полезно продемонстрировать ему и отрицательные приемы пения, что в дальнейшем поможет ему уберечься от вредных навыков.

Кафедра сольного пения Ленинградской консерватории уделяет большое внимание общему и политическому воспитанию молодых певцов, формированию их мировоззрения, укреплению в их сознании понимания своего долга советского гражданина — патриота своей Родины. Руководство консерватории организует так называемые «воспитательные среды», во время которых педагог собирает свой класс, проводит беседы на политические темы, обсуждает со студентами художественные и бытовые вопросы.

Насколько мне позволяют время и физические возможности, стараюсь вникать в повседневную жизнь студентов, наблюдать их вне занятий, посещать общежитие, ходить вместе с ними на концерты, спектакли. Нередко студент, оканчивающий вуз, бывает в учебе связан не всегда благополучным материальным положением, что, безусловно, отражается на результатах, поэтому я считаю необходимым на последнем курсе тем или иным способом оградить студента от бытовых забот.

КАМЕРНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

Камерная литература, камерное исполнительство чрезвычайно развивают оперного певца, расширяют его музыкальный кругозор, способствуют его внутреннему обогащению, дают ему возможность овладеть новыми вокальными красками. По ис-

полнительской манере, по культуре слова, музыкальной фразы, по глубине чувствования образа и видения его сразу можно понять, соприкасался ли артист с камерной литературой. Любители голого «звучка», актеры, привыкшие обходиться на сцене штампованными жестами, поющие манекены, наряженные в безразлично для них какой костюм, сразу же обнаруживают себя.

Исполнение камерного репертуара требует многого. Когда каждое произведение представляет собой сжатую, отточенную миниатюру, наполненную большим содержанием, не обойтись готовой формой: нужна большая, вдумчивая работа, четкий план исполнения. Все это обязывает к большому труду, к большой общей и музыкальной культуре, к творческой самостоятельности (работа без привычной помощи дирижера и режиссера), заставляет научиться не только петь, но и творчески осваивать произведение. И ясно, что если формирующий оперный певец в начале своей творческой жизни подпадет под влияние творческого камерного музыканта, приблизится к ней, это будет для него громадным счастьем, направит его творчество по пути, где ему будет легче обрести художественную правду.

Мы достаточно часто, к сожалению, наблюдаем, что камерные концерты оперных певцов имеют форму обыденных выступлений с заветым репертуаром и не отличаются творческой направленностью. Такие певцы, как правило, ограничиваются вокально-технической стороной исполнения, а интерпретацию подменяют ложным пафосом или иллюстративностью жестов, не затрудняя себя к тому же расширением круга исполняемых произведений, а скромно шагая по проторенным дорожкам репертуара, уже признанного и любимого слушателями. Не думаю, что следует приветствовать практикующееся сейчас частое исполнение оперными певцами так называемых «старинных мансов».

Весьма полезной мне представляется работа над ансамблями в камерных классах консерватории: как совместно с инструментами, так и над вокальными ансамблями — пение дуэтов, трио, квартетов.

Хочу сказать о своем отношении к встречающемуся иногда мнению, что для пения в опере нужен один звук, а в камерном концерте — другой. Мне не раз приходилось испытывать известные затруднения в работе с моими учениками: в то время как я проводил занятия на хорошо опертом на дыхании звуке и крепко поставленной, немного ниже обычного положенная, гортани, в камерном классе, в угоду «выразительности», звук часто недостаточно опирают на дыхание, а гортань тянут вверх. Не могу согласиться с педагогами, требующими от учеников этот изобретенный ими бестембровый, однообразный и бездыханный «камерный» звук. Для камерного пения нужны тонкие вокальные краски, стилистическое многообразие и вместе с тем естественный, свободный и полнокровный звук.

НАБЛЮДЕНИЕ ЗА ПЕРВЫМИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫМИ ШАГАМИ УЧЕНИКОВ. РАБОТА С МОЛОДЫМИ ПЕВЦАМИ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕАТРАХ

Необходимость наблюдения за работой молодых певцов в оперных театрах бесспорна. В постановлении Министерства культуры СССР точно регламентированы отношения руководства театров и педагогов музыкальных вузов. Однако на практике эти постановления часто выполняются плохо.

Если студент после третьего курса, включившись в работу оперной студии, вынужден уделять меньше внимания консерваторским занятиям по специальности, то попал в театр еще только на производственную практику, он, в большинстве случаев, поглощен главным образом работой в театре. Практикант или стажер, он начинает считать себя уже актером.

Часто у молодого способного певца, недавно приступившего к работе в театре, приходится с тревогой наблюдать снижение вокального мастерства. Причина этого — недостаточная повседневная работа над развитием вокальной и сценической техники, отсутствие домашней работы, самоуспокоенность от первых успехов, привычка к расточительству времени, к бесконечному числу уроков, получаемых для разучивания оперных партий.

Администрация театра выпускает молодого исполнителя на сцену часто без достаточной подготовки. Ни дирижеры, ни режиссеры систематической работы с ним, как правило, не ведут, так как заняты только постановочной работой, а специалистов, которые руководили бы вводом молодых исполнителей в репертуар, отвечали бы за рост их мастерства, в театрах нет.

Одна из главных обязанностей дирижеров оперы — работа с певцами. Музыкальный руководитель спектакля в работе с вокалистом должен углублять и расширять его знания и возможности. Требуя от инструменталистов выполнения всех указаний, имеющих в партитуре, дирижеры подчас оставляют без внимания пренебрежение авторскими указаниями в вокальной партии, равнодушны к неясно и неправильно произнесенному слову, пестроте вокальной линии, открытой, «белой» манере пения. А ведь дирижер отвечает за недостаточно подготовленного певца так же, как режиссер за недостаточно подготовленного актера.

Чем тоньше, совершеннее дирижерская техника, тем она легче воспринимается артистом и тем большие возможности дает ему для полного выражения содержания вокальной партии. Самое ценное у дирижера — экономичность жеста, способствующая четкой градации нюансировки. Кто помнит крупных дирижеров прошлого, симфонических и оперных, таких, как Э. Ф. Направник, А. Коуте и других, таких больших музыкантов с громадным авторитетом, как А. К. Глазунов и Н. Н. Черепнин,

часто становившихся за пульт студенческого оркестра консерватории, тот знает, как эти музыканты одним незаметным для слушателя жестом извлекали из оркестра необходимое им звучание. К сожалению, в опере такой дирижерский стиль почти совсем исчез.

Например, в оперной студии консерватории и дирижеры-педагоги (музыкальные руководители спектакля), и дирижеры-студенты, став за пульт, уже с первых же тактов развивают кипучую деятельность: еще в начале звучания оркестр выражает, по своей экспрессии, самое меньшее, фортиссимо (пример — увертюра к «Фаусту»). Размахивание руками, температурное встряхивание головой, приседание под пульт, когда нужно потребовать от оркестра пиано, — все это ошибочно признается за дирижерскую технику и ни в коей мере не может способствовать спокойному, вдумчивому исполнению певца-солиста. Студент-вокалист, еще не опытный, не научившийся ощущать оркестр, первым же взмахом руки дирижера понуждается к громкому пению, что в дальнейшем оказывает очень плохое влияние на все его музыкально-вокальное воспитание.

Дирижеров, знающих и понимающих природу певческого звука, становится все меньше и меньше, да и те пренебрегают работой с певцами. Многие дирижеры не знают, что подсказать певцу с вокальной стороны, занимаясь только ритмом, дикцией, увлекаясь внешней, показной формой дирижирования, порой не замечая вокальную перегрузку у артиста, приводящую к голосовым травмам.

К сожалению, наши талантливые дирижеры, а их у нас в стране немало, уходят в симфонические оркестры. Я помню, с каким наслаждением в 1936 году работал над ролью Кочубея с Е. А. Мравинским, который вскоре оставил оперу и ушел в филармонию. А разве нельзя сейчас иногда приглашать филармонических дирижеров для участия в оперных спектаклях? Как оживают оперные коллективы, когда в театр приходит авторитетный, талантливый дирижер. Стоит вспомнить работу в театре оперы и балета имени С. М. Кирова над оперой «Русалка» Дворжака дирижера З. Халабалы из Чехословакии, постановку нескольких опер в Малом оперном театре болгарским дирижером А. Найденовым. Тем отраднее было бы, если б побаловали нас этим наши талантливые симфонисты.

Необходимы меры, поднимающие квалификацию молодых дирижеров, их знание вокала. В частности, неплохо было бы прикрепить студента дирижерского факультета к определенному вокальному классу, посещающему, он на практике знакомился бы с методами работы над голосом.

Масштабы сцен современных театров, мощьность их хоровых и оркестровых коллективов, подчас чрезмерная плотность симфонического сопровождения, завывающий камертон, а также перегруженность работой (иногда бывает два — три вызова

в день) — все это утомляет организм молодого певца, ведет к перенапряжению голоса, снашивается тембр.

Хорошо, если педагог настойчиво, упорно помогает своими советами начинающему профессионалу — этим удается уберечь его от опрометчивых шагов. Молодой артист, предоставленный самому себе, часто совершает непростительные просчеты. Очень важно воспитать у ученика способность верно воспринимать замечания своих товарищей по театру. Настоящий художник, критически освоив сделанные в его адрес замечания, при первой же возможности без ложной обиды исправит свои ошибки.

Из всего сказанного напрашивается вывод: необходимо как можно осторожнее вводить молодых певцов в репертуар, не выпускать их на сцену без достаточной подготовки, а для этого — создать при театрах специальные кадры дирижеров и режиссеров для повседневной работы с молодыми артистами.

В своей педагогической деятельности я стараюсь направлять развитие моих учеников в русло, каждое свойственное и доступное, пытаясь понять, какие условные рефлексы «усыпить» у студента, а какие — пробудить и закрепить. Не всегда все идет гладко — развитие певца часто идет скачкообразно. Перед шагом вперед часто происходит какое-то торможение в работе, даже шаг назад, и потом, вдруг — резкий скачок вперед.

Большую радость испытывает педагог, когда передаст ученику свой опыт, свои знания. Его мысли и чувства, воплощенные в спетых им произведениях, сыгранных ролях, вновь рождаются в другом человеке, и он заново переживает свое прошлое, свою вокальную и артистическую молодость.

Наш народ еще не раз обогатит мир и выдающимися по природе голосами, и исполнительскими талантами. Надо лишь суметь опланифицировать эти голоса и дать правильное развитие талантам.

II. ВОКАЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Необходимо помнить, что упражнения, применяемые вокальными педагогами в классе, представляют самую важную часть педагогических традиций, оставшихся нам от старых мастеров. Поэтому, стремясь к введению в свою педагогическую практику наиболее качественных упражнений, я стараюсь выбирать такие, которыми пользовались выдающиеся вокалисты и педагоги.

Каждое упражнение имеет свою направленность, служит какой-то определенной цели: одно способствует развитию кантателены, другое — выработке подвижности голоса, третье — укреплению дыхания и т. д.

Как последователь педагогического метода М. И. Глинка, метода, совмещающего в себе постановку звука, выработку вокальной техники и овладение художественным исполнительством на основе глубокого проникновения в содержание произведения, я стараюсь брать из вокально-методического наследия великого основоположника нашей музыки самое ценное, но в то же время доступное для молодых певцов. Всегда помня, что Глинка применял свои упражнения в занятиях с такими выдающимися артистами, как О. А. Петров, А. Я. Воробьева-Петрова, Д. М. Леонова и другие, я выбираю из этих упражнений только самые сильные для вокалистов, начинающих свой путь в искусстве. Хочу отметить, что романсы Глинки являются настоящими этюдами к его школе, так как написаны с редким знанием возможностей человеческого голоса и с большим разнообразием технических приемов.

Пользуюсь я также упражнениями Ф. Абта, Г. Панофки, Э. Карузо, Н. Порпори и т. п. Иногда осмеливаюсь дать ход и своей музыкальной фантазии, но это делаю в очень скромных масштабах, причем основой этих упражнений большей частью служит тема какого-либо композитора (например, романса П. И. Чайковского «Средь мрачных дней» в упр. № 30).

На первых двух курсах предпочитаю пользоваться упражнениями кантателеного, певуче-протяжного характера в диатонической центральной рабочей октаве.

Значительную часть упражнений заставляю петь без гармонического сопровождения рояля, чтобы внимательнее следить за тембровой чистотой звука и точностью интонации. Сопровождение рояля прибавляю к тем упражнениям, которые имеют характер небольшого вокализа, а также в тех случаях, когда приходится требовать от студента большей активности, большей энергии в звукоизвлечении.

После нескольких подвижных упражнений применяю певучее.

Некоторые упражнения иногда заставляю петь то весело, то грустно, то сердито, то восторженно, то страдальчески. Такие требования заинтересовывают студента, причащают его к достижению выразительности только средствами тембровой окраски, без помощи слов.

В конце каждого упражнения обязательно заставляю певца тянуть последнюю ноту. На паузах между упражнениями рекомендую расслабление всего организма.

Я наблюдаю, чтобы каждое упражнение исполнялось не формально, а выразительно, эмоционально.

Необходимо брать дыхание там, где это указано. Если сила звука не обозначена — петь полным голосом.

Приведенные ниже упражнения изложены в тональностях для баса. При занятиях с баритонами следует поднять их на одну — полтора тона.

ПЕРВАЯ ГРУППА УПРАЖНЕНИЙ

Упражнения первой группы являются основными, они применимы на всех этапах обучения пению. Разумеется, пропевать их нужно не все сразу. Необходимо выбрать определенное время, примерно месяц, и петь ряд упражнений, разных по характеру, то есть протяжных, плавных и подвижных (в соответствии с возможностями данного ученика). По мере их освоения составить новую группу, и так далее, постепенно охватывая все упражнения.

№ 1. Для становления гласной на протяжных нотах. По тонунам вверх и затем вниз в пределах кварты (то есть в тональностях ми мажор, фа мажор и т. д., после чего таким же образом возвращаться в исходную тональность ми мажор)!

Умеренно



Музыкальная запись для вокала. Пять нот: две четвертные, две восьмые и одна половинная. Под нотами текст: Да, да, да, да, да, Рэ, рэ, рэ, рэ.

№ 2. Для становления гласной на коротких ногах. По тону вверх и затем вниз в пределах кварты.

[illegible]

№ 3. Для выработки напевности, начальной кантилены. Все петь легаго и без толчков. По полутонам вверх и затем вниз в пределах кварты.

умеренно

Рэ Мн Ля

ми ля

ли

№ 4 Упражнение № 4 из «Знаменитого листа Порпоров». Оно немного сокращено — изъят предпоследний такт, где поются шестнадцатые. Для выработки точности секунды на половинных нотах, четвертях и восьмых. Из-за того, что к пропеванию секунды часто относится небрежно, она иногда звучит

¹ Иногда В. М. Луканин начал это упражнение в тональности до мажор, то есть с ноты *до* малой октавы (для баритона соответственно с *ми-бемоль*); далее в мажорных тональностях по полутонам вверх и затем вниз в пределах квинты. *Прим. ред.-сост.*

28

фальшиво, что неблагоприятно сказывается на интонационной чистоте последующих упражнений. Очень полезно это упражнение для соединения нижнего и среднего регистров. Ему следует уделять особое внимание. По полутонам вверх и затем вниз в пределах кварты.

Умеренно

№ 5. Для выработки подвижности диафрагмы. Пользоваться как называемым «сбросом дыхания», то есть перейдя со звука *do* на *re*, звучание последнего как бы сбросить с опоры, благодаря чему произойдет быстрое «всасывание» дыхания, на котором и нужно спеть в следующей фразе *re, mi* и т. д. Благодаря тому, что упражнение выполняется на энергичном и коротком вдохе, диафрагма принимает в нем активное участие. По полутонам вверх и затем вниз в пределах кварты.

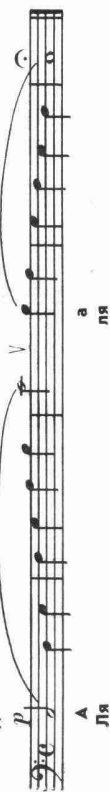
[illegible]

№ 6. Исполнять как предыдущее упражнение, но в более подвижном темпе. По полутонам вверх и затем вниз в пределах малой терции.

[illegible]

№ 7. Для овладения пиано. Исполнять певуче, сдержанным звуком, не снимая с дыхания. Петь, в основном, в тональности до мажор, но можно в ре-бемоль и в ре мажоре.

Медленно



№ 8. Пентатоника. Для выработки певучести. Петь одухотворенно, как небольшое музыкальное произведение: стараться искать лучшее тембровое звучание голоса. По полутонам вверх и затем вниз в пределах кварты.

Сдержанно



№ 9. Для выравнивания регистров и облегчения и приближения звука. Вырабатывает активность звукоизвлечения. По полутонам вверх и затем вниз в пределах квинты.

Быстро



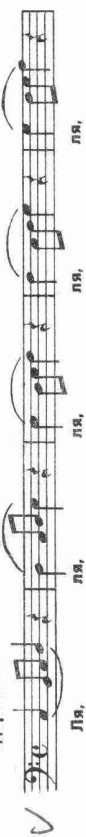
№ 10. По полутонам вверх и затем вниз в пределах квинты.

Умеренно

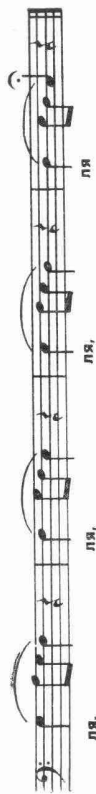


№ 11. «Этюда» Глинки¹ (в упражнение внесено небольшое изменение — после 7-го такта добавлен еще один такт). Требуется значительной подготовленности певца. Петь протяжно, легко, сливая ноты без толчков.

Сдержанно

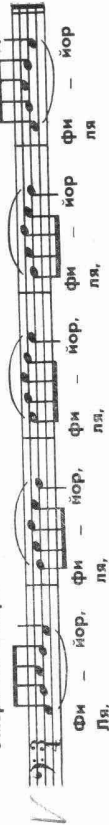


¹ Глинка М. И. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио. М., 1950, с. 9, № 1.



№ 12. Упражнение для развития подвижности и гибкости голоса. Надо стремиться приближать звук к губам и зубам, поминуть о высокой позиции. По полутонам вверх и затем вниз в пределах квинты.

Умеренно быстро



№ 13. Это упражнение, как и упражнение № 14 и 15, заимствовано у профессора Болгарской государственной консерватории И. А. Иосифова. Для развития подвижности голоса и для приближения звука. Поется в быстром, энергичном темпе, полным голосом, но без крика. По полутонам вверх и затем вниз в пределах квинты.

Быстро



№ 14. Исполняется в темпе и характере предыдущего упражнения. По полутонам вверх и затем вниз в пределах квинты.

Быстро

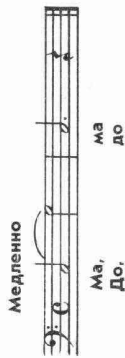


№ 15. Упражнение петь подвижно, энергично, собранным звуком, ставя на оперное дыхание и прикрывая ноты первой октавы от до и выше. Стремиться к сглаживанию регистров и ровности звука. В мажорных тональностях до, ре-бемоль, ре, ми-бемоль и ми.

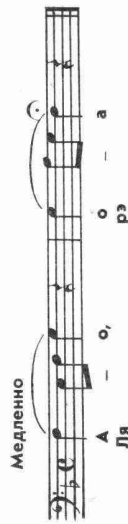
Быстро



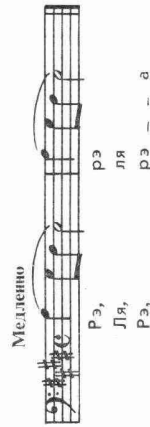
№ 16. Упражнение на legato. Надо «коснуться» всех нот, разделяющих интервал, скользя от одной ноты к другой легко и изящно. По полутонам вверх и затем вниз в пределах квинты.



№ 17. Упражнение на округление звука. Исполняется медленно, певуче. По полутонам подняться на большую терцию вверх (до ля мажора), затем — по полутонам на сексту вниз (в до мажор).



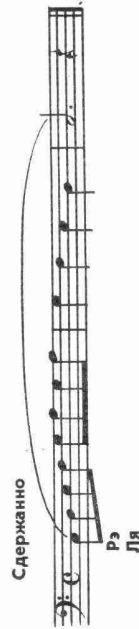
№ 18. Для соединения среднего и нижнего регистров и для обогащения тембра нижних нот. По полутонам вниз и затем вверх в пределах октавы.



№ 19. Для выравнивания звука и овладения прикрытием верхних нот. По полутонам вверх и затем вниз в пределах кварты.

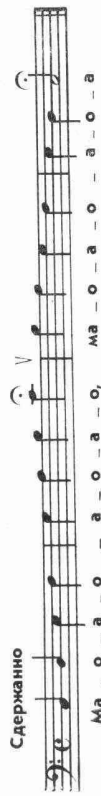


№ 20. Петъ плавно, неторопливо, легато. По полутонам на кварту вверх.

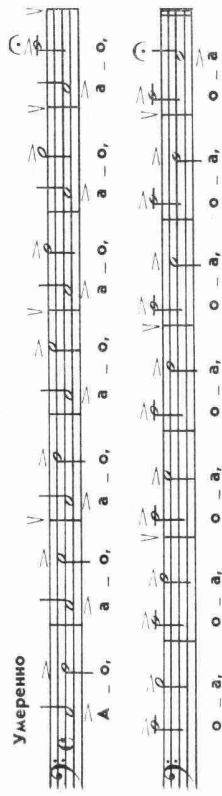


№ 21. Гамма «спиральное округление звука» (упражнение педагогов Московского музыкально-педагогического института

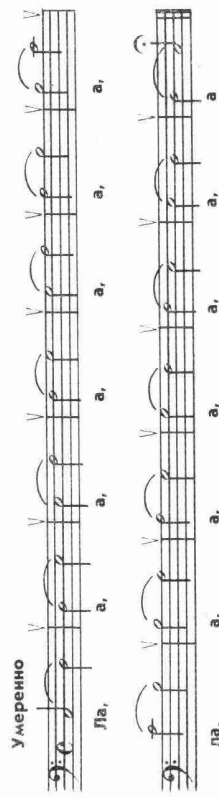
имени Гнесиных). Обе гласные должны исполняться слитно, но в то же время отчетливо, не поглощая одна другую. Петль в то-нальностях до, ре-бемоль, ре, ми-бемоль мажор.



№ 22. Упражнение Э. Карузо. Необходимо точно и твердо брать каждую ноту, сохраняя чистоту интервала. Внимательно выполнять указания, касающиеся дыхания.



№ 23. «Этюда» М. И. Глинки¹ (упражнение немного сокращено за счет изъятия 8, 9, 17 и 18 тактов). Композитор считал ее труднейшей и полагал, что она «более всех содействует уравниванию голоса; она требует чрезвычайного внимания, чтобы брать вторую ноту равную с первой...» Следует сохранять ровность звука, не ослабляя и не усиливая его на протяжении всего упражнения. Петь только в тональности до мажор. Перед каждым тактом обязательно брать дыхание.



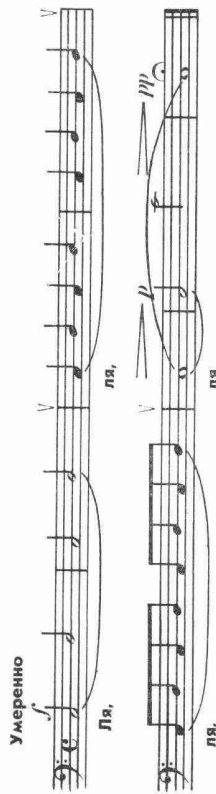
ВТОРАЯ ГРУППА УПРАЖНЕНИЙ

Упражнения второй группы даются более подвижным ученикам после того, как они постигнут основы звукообразования. Эти упражнения предназначены для дальнейшего улучшения

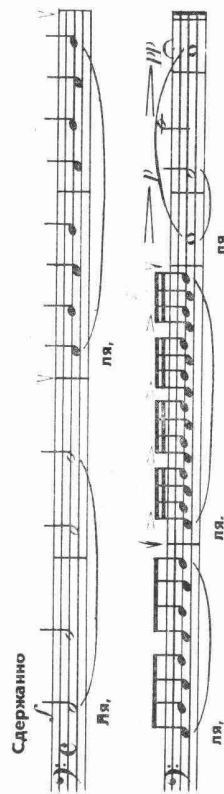
¹ Глинка М. И. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио, с. 11, № 17.

кантилены, укрепления дыхания и развития подвижности голоса. При этом подразумевается, что упражнениям второй группы на каждом занятии предшествуют упражнения первой.

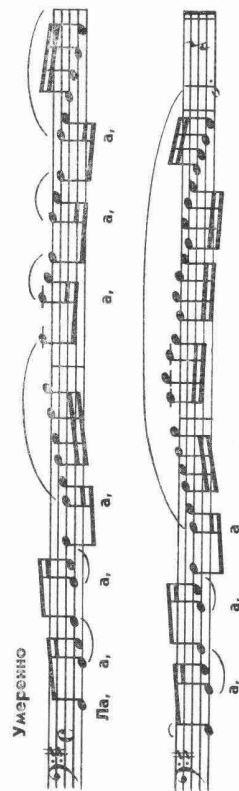
№ 24. Усложненный вариант упражнения № 4. Для укрепления дыхания и выработки флировки звука. Петь на слоги *ре, ла и да*. По полутонам вверх и затем вниз в пределах большой терции.



№ 25. Усложненный вариант упражнения № 4 из «Знаменитого листка Порпюры». Петь по принципу предыдущего упражнения, но немного медленнее.



№ 26. Упражнение Э. Карузо. Для развития подвижности голоса и укрепления дыхания. Петь в тональностях соль, ля-бемоль, ля и си-бемоль мажор.



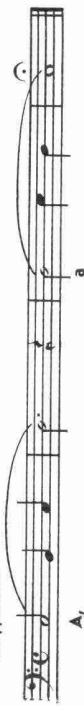
№ 27. Значительно облегченный вариант предыдущего упражнения. Применяется для подготовки к пению упражнения № 26, когда ученику трудно сразу освоить его. По полутонам вверх и вниз в пределах кварты.

Умеренно



№ 28. Для развития певучести. Петь, обращая внимание не только на кантилену, но и стараясь улавливать в своем голосе лучшие тембровые краски. Петь как небольшой вокализ на наиболее удобную гласную или слог. По полутонам вверх в пределах квинты.

Медленно



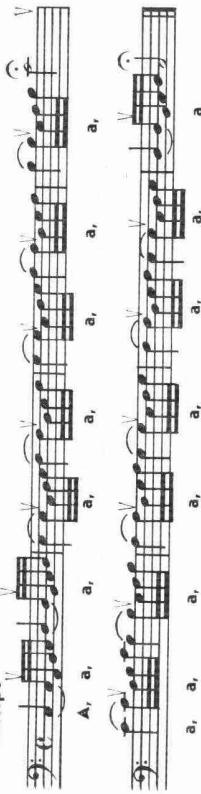
№ 29. Задачи те же, что и в предыдущем упражнении. По полутонам вверх в пределах кварты.¹

Сдержанно



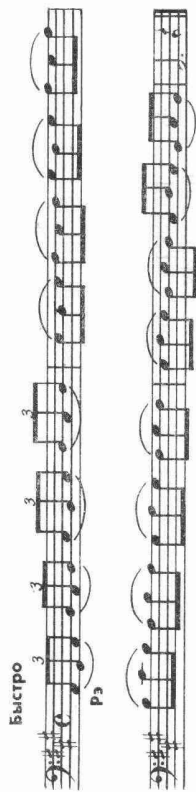
№ 30. Петь на гласную *а* или слог *ре*, обязательно соблюдая указанное дыхание, которое надо брать как бы «бросая» ноту и, затратив на вдох минимальное количество времени, как бы сразу «наступить» на последующую ноту. Проводить упражнение подвижно, активно. В тональностях до, ре-бемоль и ре мажор.

Быстро

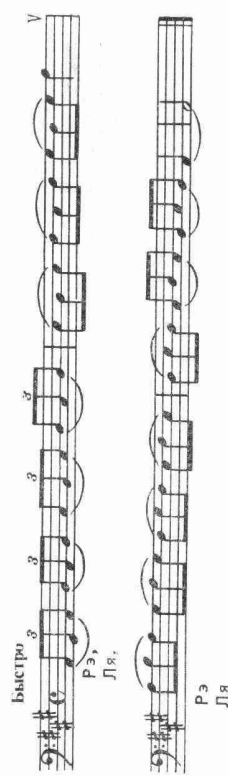


№ 31. Триоли. Петь быстро, энергично. По полутонам вверх и затем вниз в пределах имеющегося диапазона.

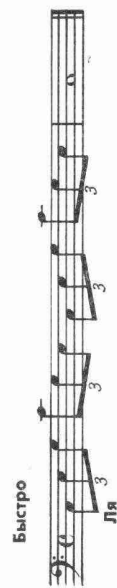
¹ В. М. Луканин применял это упражнение также и для развития нижнего регистра и обогащения его тембра. В этом случае надо было идти по полутонам вниз в пределах кварты и затем возвращаться в исходную тональность. *Прим. ред.-сост.*



№ 32. Несколько облегченный вариант предыдущего упражнения. Во втором такте на звуке *ля* можно сделать фермату.



№ 33. Арпеджио. Петъ быстро, активно. По полутонам вверх и затем вниз в пределах имеющегося диапазона.



№ 34. Малое арпеджио. Петъ легато протяжно, избегая резких тембровых скачков и постепенно округляя, а затем прикрывая звук по мере повышения звуковой линии, ни на секунду не забывая о тембре. В тональностях до, ре-бемоль, ре и ми-бемоль мажор.



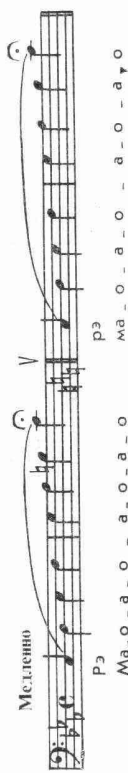
№ 35. Большое арпеджио. По полутонам вверх и затем вниз в пределах имеющегося диапазона.



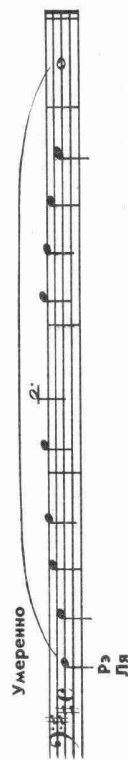
№ 36. Гармоническая минорная гамма. Петъ медленно, плавно, следя за точностью интервалов. В тональностях до, до-диез и ре минор.



№ 37. Гармоническая минорная и затем мажорная гаммы. Задачи те же, что и в предыдущем упражнении. По полутонам вверх в пределах малой терции.



№ 38. Это упражнение — усложненный вариант упражнения № 8. Петъ в тональностях ре, ми-бемоль и ми мажор.



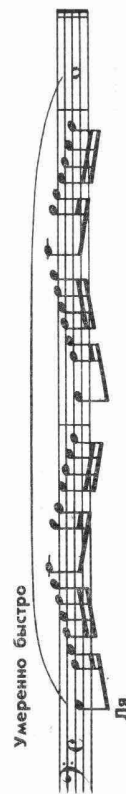
№ 39. Петъ быстро, но плавно, как бы «одним смычком». При исполнении этого упражнения следить, чтобы не произошло никакого изменения в положении гортани. По полутонам вверх и затем вниз в пределах большой терции.



№ 40. Упражнение № 13 из «Листка Порпори». Оно, как и следующие два, способствует выработке белости. Петъ в пределах имеющегося диапазона.



№ 41. Упражнение № 12 из «Листка Порпори». Петъ в пределах имеющегося диапазона.



№ 42. Петь в пределах имеющегося диапазона.

Умеренно быстро

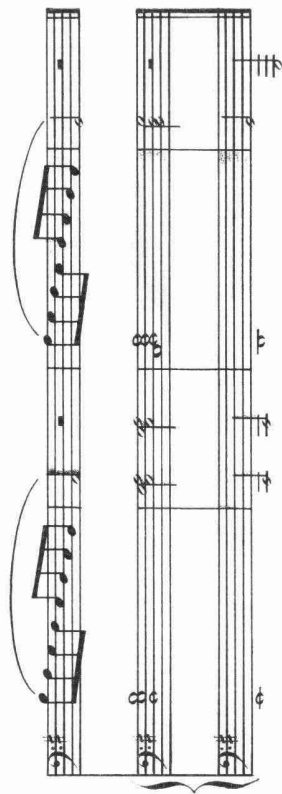
Фн - фор
Рз - з
Ля - а

№ 43. Упражнение Ф. Абта.¹ Исполняется в сопровождении фортепиано. Так же, как и следующее, поется для развития подвижности голоса. Петь в различных темпах, от умеренного до быстрого, в тональностях соль, ля-бемоль и ля мажор.

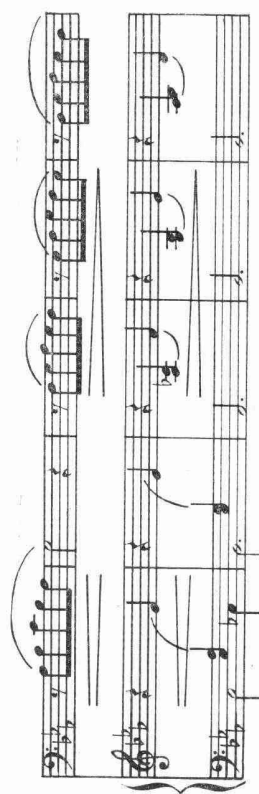
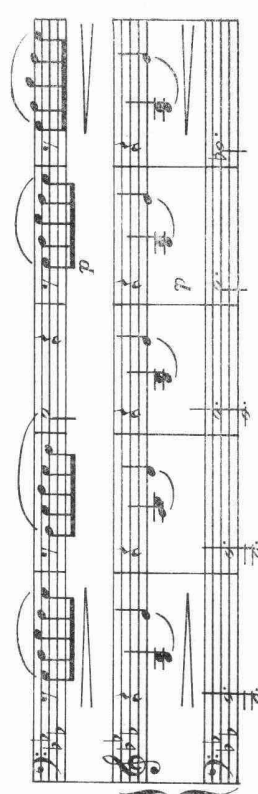
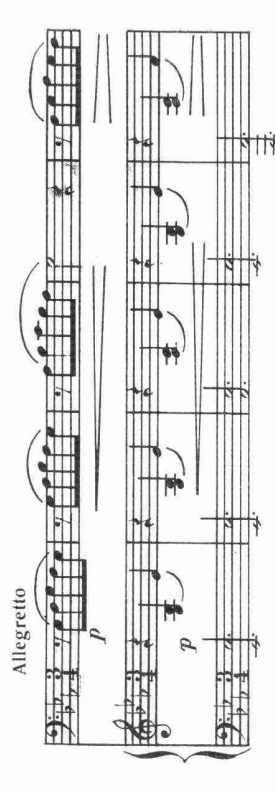
¹ А б т Ф. Практическая школа пения. Изд. А. Гутхейла. М., с. 24, № 7.

№ 44. Упражнение Ф. Абта.¹ Исполняется в сопровождении фортепиано. Темпы и тональности те же, что и в предыдущем упражнении.

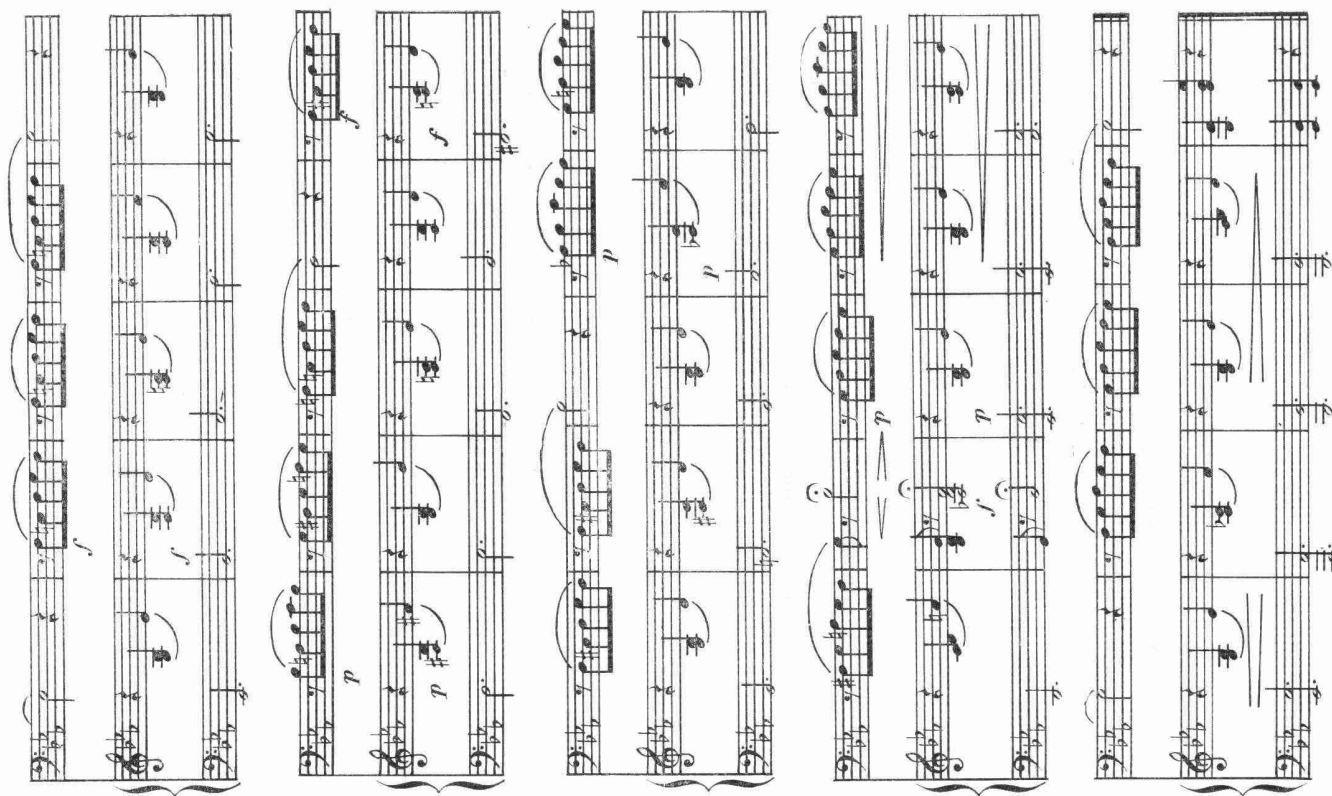
¹ А б т Ф. Практическая школа пения, с. 26, № 12.



№ 45. Вокализ Г. Панофки.¹ Для развития беглости и гибкости голоса.



¹ Панофка Г. 24 прогрессивных вокализа, соч. 85. М., 1926, № 6.



III. ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ МУЖСКИХ ГОЛОСОВ

ТЕНОР

начальная стадия обучения

Вокализы

- Г. Абт
А. Варламов
Д. Конконе
Г. Панюфка
- Вокализы № 1 и 13
 - Вокализ № 4
 - Вокализы № 11, 18 и 27 (соч. 9)
 - Вокализ № 12 (соч. 81)
 - Вокализ № 6 (соч. 85)

Народные песни

В рощу пойдем мы (английская, перевод Н. Райского)
Как над лесом (русская, обработка М. Балакирева)
Любовь (шотландская, сл. Р. Бёрна, перевод С. Маршака)
Ты не верь, молодец (русская)
Уж как пал туман на синё море (русская, обработка М. Матвеева)
Уж ты, поле мое (русская, обработка М. Балакирева)

Романсы и песни русских композиторов

- А. Алябьев
А. Бородин
П. Булахов
- Сквозь волнистые туманы
 - Что ты рано, зоренька
 - Прощаясь, в аллее мы долго сидели
 - Свидание
 - Элегия
 - На заре ты ее не буди ✓
 - Бедный певец
 - В крови горит огонь желанья
 - Давно ли роскошно ты розой цвела
 - Как сладко с тобою мне быть
 - К Молли
 - Колыбельная
 - Не искушай меня без нужды
 - Не пой, красавица, при мне
 - Спи, мой ангел, почивай
 - Только узнал я тебя
 - Что, красotka молодая
 - Я здесь, Инезилья
 - Что ты поникла, зеленая ивушка
 - Вьётся ласточка сизокрылая
- А. Гречанинов
А. Гурилев

А. Даргомыжский

- О, счастлива ты, роза
- Ты не верь, молодец
- Я здесь, Инезилья
- По-над Доном сад цветет
- Странник
- Покинем, милая
- Сирень
- На холмах Грузии
- Не ветер, вея с высоты
- Азра
- К Морфею
- Мы сидели с тобой
- То было раннее весной
- Весна
- Мой садик
- Осень
- Я вас любил
- Зимний вечер

М. Мусоргский

С. Рахманинов

Н. Римский-Корсаков

А. Рубинштейн
А. Титов
П. Чайковский

А. Шереметев
В. Яковлев

Арии из опер русских композиторов

- А. Аренский
А. Верстовский
М. Глинка
Н. Римский-Корсаков
- Песня певца за сценой из оперы «Рафаэль»
 - Ария Красицкого из оперы «Пан Твардовский»
 - 2-я песня Баяна из оперы «Руслан и Людмила»
 - Песня Индийского гостя из оперы «Садко»
 - Каватина Берендея из оперы «Снегурочка»
 - 1-я ария Лыкова из оперы «Царская невеста»
 - Романс Синодала из оперы «Демон»
 - Ариозо Ленского из оперы «Евгений Онегин»
 - Куплеты Трике из оперы «Евгений Онегин»
 - Романс Менестреля из оперы «Орлеанская дева»
- А. Рубинштейн
П. Чайковский

Романсы и песни советских композиторов

- Н. Будашкин
Ю. Глаголев
Р. Глиэр
К. Листов
М. Матвеев
- За рекой, рекою
 - Я прохожу тропинкой узкой
 - Придешь ли с новою весной
 - Сторож океана
 - Далекая, хорошая

Д. Прицкер
М. Саар
А. Хачатурян

— Огни над Волгой
— Ты мне всего дороже
— На Гоголевском бульваре

Арии из опер советских композиторов

Д. Аракишвили

— «Урмули» аробная песня из оперы
«Шота Руставели»

Л. Степанов

— Песня Хруля «Не одна-то во поле...»
из последнего акта оперы «Иван Боб-лотников»

Ю. Шапорин

— Ариозо Щепина-Ростовского из оперы
— «Декабристы»

Романсы и песни зарубежных композиторов

Л. Бетховен
У. Джордано

— Гондолетта

А. Каринди

— Сago mio ben

Д. Карри

— Ночью на берегу

В. Моцарт

— Губы безмолвны

Д. Перголези

— За слёзы эти горькие

Ф. Шуберт

— Tre giorni son che Nina

Р. Шуман

— Am Meer

— К музыке

— Paradis und Peri

*Арии из опер и ораторий
зарубежных композиторов*

А. Бойто

— Каватина Фауста из II акта оперы
«Мефистофель»

— Ария Фауста («Вот я у предела...»)
из IV акта оперы «Мефистофель»

Р. Вагнер

— Прощание Лоэнгрина из оперы «Лоэн-
грин»

Д. Верди

— Ариозо Альфреда из I акта оперы
«Травиата»

Й. Гайдн

— Ария Луки № 15 из оратории «Вре-
мена года»

Г. Гендель

— Ария Ксеркса из оперы «Ксеркс»
— Ария Филистимлянина № 71 из орато-
рии «Самсон»

ПЕВЦЫ СРЕДНЕЙ ПОДГОТОВЛЕННОСТИ

Вокализы

Г. Абт

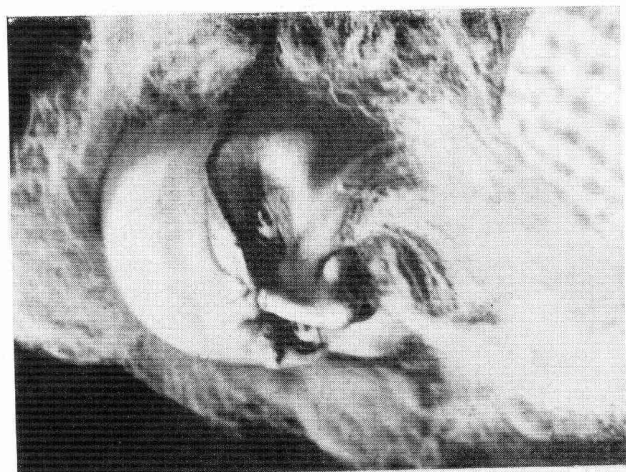
— Вокализ № 20

Г. Панофка

— Вокализы № 2, 3, 4, 10 и 12 (соч. 81)

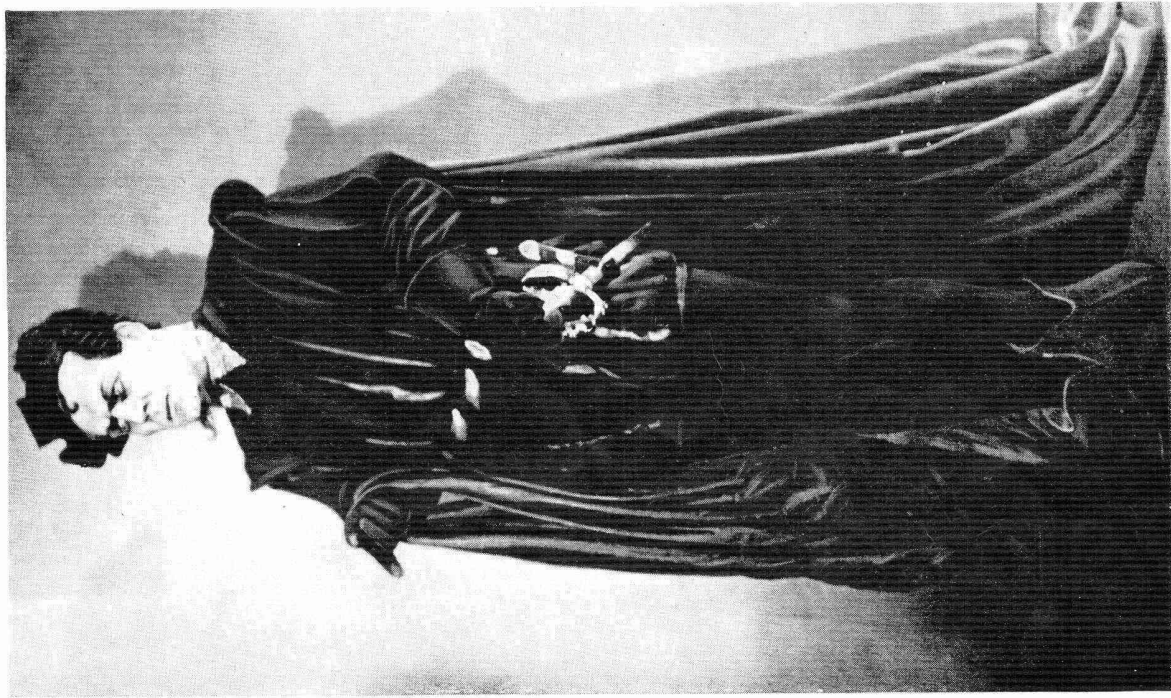


В. М. Луканин. 1965 г.



В. М. Луканий с учениками

В. М. Луканий в ролях:
Верхний ряд — Борис Годунов, Мельник;
нижний — Гремин, Вакулинчук



В. М. Луканин в роли Мефистофеля

Народные песни

Ах ты, душечка (русская, обработка Н. Иванова)
 Вспомни, вспомни (русская, обработка Н. Римского-Корсакова)
 Ты взойди, взойди, солнце красное (русская, обработка Н. Римского-Корсакова)
 Соловьём залётным (русская, обработка Н. Речменского)
 Эх ты, зимушка-зима (русская, обработка С. Булатова)

Романсы и песни русских композиторов

А. Верстовский	— Черная шаль
М. Глинка	— Венецианская ночь
	— Не шепечи, соловейко
А. Даргомыжский	— Я помню чудное мгновенье
	— И скучно, и грустно
	— Свадьба
Л. Малашкин	— Где вы, дни
С. Танеев	— Находка
Н. Римский-Корсаков	— Запад гаснет в дали бледнорозовой
	— Не пой, красавица, при мне
	— О чем в тиши ночей

Арии из опер русских композиторов

А. Гречанинов	— 2-я песня Алеши «Расцветали в поле цветики...» из оперы «Добрыня Никитич»
А. Даргомыжский	— Каватина Князя из оперы «Русалка»
Э. Направник	— Ария Дубровского из оперы «Дубровский»
Н. Римский-Корсаков	— Соло Корабельщика из оперы «Сказка о царе Салтане»
	— 2-я ария Лыкова из оперы «Царская невеста»
А. Рубинштейн	— Строфы Нерона из оперы «Нерон»
П. Чайковский	— Ария Водемона из оперы «Иоланта»
	— Ария Ленского из оперы «Евгений Онегин»
	— Песня Вакулы из оперы «Черевички»
	«Слышит ли, девица, сердце твое»

Романсы и песни советских композиторов

Д. Аракишвили	— В царстве розы
Л. Аустер	— Посвящение
Р. Глиэр	— Берберская песня
А. Жиллинский	— Сосна

В. Капп
А. Новиков
В. Соловьев-Седой
Г. Сорокин

— Ты пришла
— Гусли звонкие
— Казачья кавалерийская
— Почему запели соловьи

Арии из опер и ораторий советских композиторов

М. Ипполитов-Иванов — Ария Эрекле из оперы «Измена»
З. Палиашвили — Ария Абесаломы из оперы «Абесалом и Этери»
— Ария Малхаза из оперы «Дансин»
Т. Хренников — Песня пьяного купчика из оперы «В бурю»

Романсы и песни зарубежных композиторов

И. С. Бах — Старая трубка
Г. Берлиоз — Заход солнца
И. Брамс — Воскресное утро
Э. Григ — К родине
А. Дворжак — Помню, мать, бывало
Ж. Массне — Отъезд
П. Райчев — Песня о Софии
А. Страделла — Pieta, Signore
Ф. Шуберт — Неперпение
Р. Шуман — Вокальный цикл «Любовь поэта»
— Посвящение

Арии из опер и ораторий зарубежных композиторов

И. С. Бах — Ария № 62 из «Рождественской оратории»
Ж. Бизе — Ария № 3 из кантаты № 75
— Серенада Смиты из оперы «Пертская красавица»
Р. Вагнер — Любовная песня Зигмунда из оперы «Валькирия»
— Рассказ Лоэнгрина из оперы «Лоэнгрин»
— Песня Вальтера из оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры»
Д. Верди — Сцена Радамеса из последнего акта оперы «Аида»
— Ария Родольфо из оперы «Луиза Миллер»
А. Вивальди — Ария странника из оратории «Торжествующая Юдифь»
И. Гайдн — Ария Луки № 36 из оратории «Времена года»

Г. Гендель

Ш. Гуно
Л. Делиб
Г. Донизетти

— Ария Самсона № 53 из оратории «Самсон»
— Каватина Фауста из оперы «Фауст»
— Ария Джеральда из оперы «Лакме»
— Романс Неморино из оперы «Любовный напиток»

А. Кальдара
Р. Леонкавалло

— Ария «Alma del coqe» из «Пасторали»
— Ария Чаттертона из оперы «Чаттертон»

Ж. Массне
С. Меркаданте
С. Монюшко
В. Моцарт
А. Скарлатти

— Ария Вертера из оперы «Вертер»
— Романс Браво из оперы «Браво»
— Ария Ионтека из оперы «Гальяка»
— Ария Оттавио из оперы «Дон Жуан»
— Ария Измаила из оратории «Le Sedecia Re di Gerusalemme»

А. Тома
— Романс Вильгельма из оперы «Миньон»

ПЕВЦЫ, ЗАКАНЧИВАЮЩИЕ КОНСЕРВАТОРИЮ

Романсы и песни русских композиторов

М. Балакирев — Взошел на небо месяц ясный
К. Вильбоа — Моряки (дуэт)
А. Даргомыжский — Ночевала тучка золотая (трио)
С. Рахманинов — Не верь, мой друг
— Смеркалось
Н. Римский-Корсаков — Поэт
С. Танеев — Музыка
— Рождение арфы
П. Чайковский — Зачем
— О, если б знали вы
— Соловей
— Я вам не нравлюсь

Арии из опер русских композиторов

А. Бородин — Каватина Владимира Игоревича из оперы «Князь Игорь»
Н. Римский-Корсаков — 1-я и 2-я песни Левко из оперы «Майская ночь»

Романсы и песни советских композиторов

Ю. Блейве — Ожидание
Д. Кабалевский — Грустная песенка
В. Капп — Когда заходит солнце
В. Кудрин — Отчего

С. Погодин
С. Прокофьев
Н. Раков
Г. Свиридов

- Нет, не черкешенка она
- Золотая Украина
- У моря (стихи Г. Гейне)
- Есть одна хорошая песня у соловушки
- Мне не жаль, что друг женился
- Песня под тальянку
- Рекрута (дуэт)
- Заклинание

Ю. Шапорин

Арии из опер и ораторий советских композиторов

- В. Дехтерёв
- Ш. Мшвелидзе
- Д. Френкель
- О. Чишко
- Ария Таланова-сына из оперы «Нашествие»
 - Ария Арсакидзе из оперы «Десница великого мастера»
 - Песня Фаркова из оперы «Угрюм-река»
 - Песня Матюшенко из оперы «Броненосец Потёмкин»

Романсы и песни зарубежных композиторов

С. Барбер

Ж. Бизе

К. Дебюсси

Л. Джаннео

Г. Малер

Г. Пёрселл — Б. Бриттен

- В ясную ночь
- Маргаритки
- Под ивой
- Усни, мое сердце
- Часы бьют
- Утренняя серенада
- Деревьев тени во мгле реки
- Плач Гаучо
- Воспоминание
- Жена для мужа создана
- Знай, жена
- Любовь без песни (1-й вариант)
- В предвечерней мгле
- Там поет девушка
- Воспоминание
- Потерянное счастье
- Май
- Вечерний звон
- Над рекой Чанцзян
- К Цецилии
- Нетерпение
- Оцепенение
- Ариозо «О, море мое...» Стихи Арманда Сильвестра

Арии из опер и ораторий зарубежных композиторов

- И. С. Бах
- Д. Верди
- И. Гайдн
- Г. Гендель
- В. Моцарт
- Л. Обер
- Д. Пуччини
- Ария № 62 из «Рождественской оратории»
 - Ария из кантаты № 117
 - Ариозо из «Реквиема»
 - Баллада герцога из оперы «Риголетто»
 - Дуэт тенора и сопрано № 25 из оратории «Времена года»
 - Ариозо из «Passione»
 - Ария № 24 из оратории «Праздник Александра»
 - «Largo» из «Scirione»
 - Арии Титуса и Анниуса № 6 и 13 из оперы «Милосердие Тита»
 - Каватина Мазаньелло из оперы «Фелла» («Немая из Портичи»)
 - Ария Рудольфа из оперы «Богема»
 - Ария Калафа из оперы «Турандот»

БАРИТОН

Начальная стадия обучения

Вокализы

- Г. Абт
- Д. Конконе
- Г. Панюфка
- Вокализы № 27 и 47
 - Вокализы № 3, 5, 9, 27, 38, 40 (соч. 9)
 - Вокализы № 1, 13 (соч. 24)
 - Вокализ № 10 (соч. 81)

Народные песни

- Ах, нет, Джон (английская, обработка С. Шариа)
- Дуй, ветер, с севера (английская, обработка В. Уайттекера)
- Забыть ли старую любовь (шотландская, сл. Р. Бёрнса, обработка В. Дэвиса)
- Зоревая (русская, обработка С. Василенко)
- Как во поле, полюшке (русская, обработка В. Иванникова)
- Не одна во поле дороженька (русская, обработка Ю. Шапорина)
- Однажды поутру (английская, пер. Д. Седых)
- Подуй, подуй, непогодушка (русская, обработка М. Балакирева)
- Слуги короля Артура (английская, обработка В. Уайттекера)
- Уж как пал туман (русская, обработка Д. Кашина)
- Уж ты, поле мое (русская, обработка М. Балакирева)

Романсы и песни русских композиторов

- А. Бородин
М. Глинка
- Арабская мелодия
 - Ах ты, ночь ли, ноченька
 - Желание
 - Заздравный кубок
 - Как сладко с тобою мне быть
 - К Молли
 - Mio ben ricordati
 - Память сердца
 - Только узнал я тебя
 - Край ты мой
 - Что ты поникла, зеленая ивушка
 - Влюблен я, дева-красота
 - Ночной зефир
 - Я помню глубоко
 - Смеркалось
 - Царскосельская статуя
 - Я пережил свои желанья
 - Дитя, как цветок ты прекрасна
 - Она, как полдень, хороша
 - Не ветер, вея с высоты
 - О чем в тиши ночей
 - Когда, кружась, осенние листья
 - Мое сердце — родник
 - Буя
 - И скучно, и грустно
 - Талисман
 - Нам звезды кроткие сияли
 - Разочарование
 - Серенада («О дитя...»)
 - Уж гасли в комнатах огни

Арии из опер русских композиторов

- Ц. Кюи
М. Мусоргский
- Ария Абубекера из оперы «Кавказский пленник»
 - Монолог Щелкалова из оперы «Борис Годунов»
 - Сцена Рангони из оперы «Борис Годунов» (редакция П. Ламма)
 - Ариозо Мизгира из оп. «Снегурочка»
 - 1-й романс Демона «На воздушном океане...» из оперы «Демон»
 - 2-й романс Демона «Я тот, которому внимала...» из оперы «Демон»
 - Ария Онегина «Вы мне писали...» из оперы «Евгений Онегин»

Романсы и песни советских композиторов

- Э. Арро
Д. Кабалевский
Ю. Кочуров
Н. Леви
В. Соловьев-Седой
А. Спендиаров
Т. Хренников
- Ожидание
 - Романс Бенволио из музыки к спектаклю «Ромео и Джульетта»
 - Посвящение
 - Пуншева
 - Иду тропинкою лесною
 - Казачья кавалерийская
 - К розе
 - «В полях под снегом и дождем» (5 песен на слова Р. Бёрнса, пер. С. Маршака)

Арии из опер советских композиторов

- Д. Кабалевский
В. Крюков
С. Прокофьев
- Рассказ Степана из оперы «Семья Тараса»
 - Ария Минского из оперы «Станционный смотритель»
 - Ариозо Фердинанда «Ах, Клара, Клара дорогая» из оперы «Дуэнья»
 - Ариозо Алексея «Весна. В Камышине ручьи... из оперы «Повесть о настоящем человеке»

Романсы и песни зарубежных композиторов

- Э. Григ
Д. Кариссими
Д. Перголези
О. Респиги
К. Синдинг
Д. Скарлатти
Тости
- Лебедь
 - К родине
 - Победа, победа
 - Tre giorni son che Nina
 - Снегопад
 - Сирень
 - Так в море страсти
 - Ridona mi la calma

Арии из опер и ораторий зарубежных композиторов

- И. С. Бак
Р. Вагнер
Д. Верди
Г. Гендель
- Ария № 12 из кантаты № 75
 - Ария из кантаты № 79
 - 1-я и 2-я арии Эола из оратории «Умиротворенный Эол»
 - Песня Вольфрама «Взор мой смущен» из оперы «Тангейзер»
 - Ария Навуходносора из оперы «Навуходносор»
 - Dignage
 - Ария Ксеркса из оперы «Ксеркс»

- Ария Эция из оперы «Эций»
 — Ария Юлия Цезаря из оперы «Юлий Цезарь»
 — Каватина Альфонса из III действия оперы «Фаворитка»
 — Ариозо Тонио из оперы «Паяцы»
 — Ария Ирода из оперы «Иродиада»
 — Серенада Дон Жуана из оперы «Дон Жуан»
 — Ария Фигаро «Мальчик резвый...» из оперы «Свадьба Фигаро»
 — Баркарола Пьетро из оперы «Фелла» («Немая из Портичи»)

ПЕВЦЫ СРЕДНЕЙ ПОДГОТОВЛЕННОСТИ

Вокализы

- М. Глинка
 Г. Панофка
 — Эюд-вокализ № 4, 6, 38
 — Вокализы № 2 и 4 (соч. 81)
 — Вокализ № 3 (соч. 85)

Народные песни

- Ах ты, степь широкая (русская, обработка П. Триодина)
 Бурлацкая песня (русская, обработка Ю. Шапорина)
 Дуй, ветер, с севера (английская, обработка В. Уайттеккера)
 Любовь (шотландская, слова Р. Бёрнса, перевод С. Маршака)
 Пьянь, пьянь, бурь-погодушка (русская, обработка Г. Киркора)
 Слушай! (из цикла «Русские революционные песни», обработка Б. Шехтера)

Романсы и песни русских композиторов

- А. Аренский
 М. Балакирев
 — Небосклон ослепительно синий
 — Введи меня, о ночь, тайком
 — Приди ко мне
 — Слышу ли голос твой
 — Спесь
 А. Бородин
 М. Глинка
 — Баркарола («Уснули голубые»)
 — Не называй ее небесной
 — Один лишь миг
 — Стой, мой верный, буйный конь
 — Только узнал я тебя
 — Край ты мой
 — Узник
 А. Гречанинов

- А. Гурилев
 — Внутренняя музыка
 — И скучно, и грустно
 — После битвы
 — Камень тяжелый на сердце лежит (дует)
 — Мне грустно
 — Ты рождена воспламенить
 — Вечерняя заря
 — Царскосельская статуя
 — Шелохнулась занавеска
 — Я пережил свои желанья
 — В молчаньи ночи тайной
 — Вчера мы встретились
 — О нет, молю, не уходи
 — Я опять одинок
 — Медлительно влекутся дни мои
 — Что в имени тебе моем
 — Октава
 — Желание
 — Пусть отзвучит
 — Сталактиты
 — Буря
 — Благословляю вас, леса
 — Слеза дрожит
 — Среди шумного бала
 — В эту лунную ночь
 — Закатилось солнце
 — Мы сидели с тобой
 — Ночь («Меркнет слабый свет све-чи...»)
 — Снова, как прежде, один
 — Среди мрачных дней

Арии из опер русских композиторов

- А. Бородин
 П. Чайковский
 — Ария Игоря из оперы «Князь Игорь»
 — Ариозо Онегина «Увы, сомненья нет...» из оперы «Евгений Онегин»
 — Ария Елецкого из оперы «Пиковая дама»
 — Куплеты Светлейшего из оперы «Черевички»

Романсы и песни советских композиторов

- Л. Будашкин
 Р. Глиэр
 Д. Каргаретели
 — За рекой, рекою
 — Дуют ветры
 — Мшвени эро ламазо (Моя единственная прекрасная)

- М. Коваль
Ю. Кочуров
Н. Леви
С. Прокофьев
М. Саар
Г. Свиридов
В. Соловьев-Седой
А. Тер-Гевондян
С. Туликов
Н. Червинский
Б. Мокроусов
Ю. Шапорин
- О, какие певцы! (Пять песен на слова Л. Хьюза)
— Как небеса, твой взор блистает
— Осень
— Карельская песня
— Растет страна
— Снежки белые
— Незабываемая песня
— Рекрута (дуэт)
— Гибель Чапаева
— Джан Азербайджан
— Песня о Волге
— Ой, уж вы, горы
— Матросы Байкала
— Заклинание
- Ариозо Абдул-араба из оперы «Шога Руставели»
— Монолог Рылеева из оперы «Декабристы»

Арии из опер советских композиторов

- Д. Аракишвили
Ю. Шапорин

Романсы и песни зарубежных композиторов

- И. Брамс
Л. Бетховен
Б. Бриттен
И. Гайдн
К. Дебюсси
Г. Малер
Я. Сибелиус
Г. Форе
С. Франк
Ф. Шуберт
Р. Шуман
- Воскресное утро
— О Мэри, бьет свиданья час
— Когда я был мальчонкой (французская песня)
— Салли Гарденс (ирландская песня)
— Английская матросская песня, перевод А. Глобы
— По дороге на родину
— Эрос
— В тишине
— Души моей ничто не чарует
— Обнаженное дерево
— Баркарола
— Ноктюрн
— Ноктюрн
— К музыке
— Прюют
— Ты мой покой
— Шарманщик
— Во сне я горько плакал

Арии из опер и ораторий зарубежных композиторов

- Д'Альберт
И. С. Бах
Р. Вагнер
Д. Верди
Г. Гендель
Ш. Гуно
Г. Доницетти
Р. Леонкавалло
- Песня Себастиана из оперы «Тиф-лянд»
— Ария № 3 из кантаты № 32
— Ария Ганса Закса «Сирень моя в ис-томе...» из оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры»
— Романс Вольфрама «О ты, вечерняя звезда...» из оперы «Тангейзер»
— Ария Жермона из оперы «Гравината»
— Ария Эмиренко из оперы «Оттоне»
— Ария Леона из оперы «Тамерлан»
— Каватина Валентина из оперы «Фауст»
— Романс Малатесты из оперы «Дон Паскуале»
— Ария Камозенса «Лиссабон мой...» из оперы «Дон Себастьян»
— Ария Каскара из оперы «Заза»

Певцы, заканчивающие консерваторию

Романсы и песни русских композиторов

- А. Аренский
М. Балакирев
А. Бородин
А. Глазунов
М. Глинка
А. Гречанинов
Ф. Кенеман
Н. Метнер
С. Рахманинов
- Давно ль под волшебные звуки
— Змей
— Я не сказал тебе
— Введи меня, о ночь, тайком
— Из-под таинственной холодной полу-маски
— Приди ко мне
— Арабская мелодия
— Для берегов отчизны дальней
— В крови горит огонь желанья
— Восточный романс
— О Дафна, моя прекрасная
— Память сердца
— Уснули голубые
— Ивушка
— Степь иду я унылою
— Король Алладин
— Самообман
— Шелохнулась занавеска
— В молчаньи ночи тайной
— Сон («И у меня был край родной»)
— Я опять одинок

О. Чишко — Песня Кочуры о березоньке из оперы «Броненосец Потёмкин»

Романсы и песни зарубежных композиторов

Ж. Бизе — Пастель
Э. Григ — Надежда
— Осенняя буря
— Последняя весна
— Сон
— Восторг любви
— Семь невест
— Прощание с весной
— An die Leier
— Auf der Bruck
— Двойник
— Колыбельная
— Нетерпение
— Одиночество
— Путевой столб
— Солдат

Д. Мартини
К. Синдинг
Хуан Цзы
Ф. Шуберт

Р. Шуман

Арии из опер и ораторий зарубежных композиторов

И. С. Бах — Ария из кантаты № 42
— Ария из кантаты № 46
— Ария № 6 из кантаты № 110
Ж. Бизе — Куплеты Эскамильо из оперы «Кармен»
Д. Верди — Ария Ренато из оперы «Бал-маскарад»
— Ария Макбета из оперы «Макбет»
— Сон Франческо из оперы «Разбойники»
К. Глюк — Речитатив и ария Агамемнона из оперы «Ифигения в Авлиде»
Ж. Массне — Ария Ирода из оперы «Иродиада»
В. Моцарт — Ария Дон Жуана «Чтобы кипела кровь горячее...» из оперы «Дон Жуан»
— Ария Фигаро «Мужья, откройте очи...» из оперы «Свадьба Фигаро»
Ж. Оффенбах — Ария Дапертутто из оперы «Сказки Гофмана»
Д. Россини — Каватина Фигаро из оперы «Севильский цирюльник»
А. Скарлатти — Ария «Caldo Sangue» из оратории «Le Sedecia Re di Gerusalemme»

Н. Римский-Корсаков — Медлительно влекутся дни мои
— Редает облаков летучая гряда
С. Танеев — О чем в тиши ночей
— Свет восходящих звезд
— Я видел деву на скале
— Нам звезды кроткие сияли
П. Чайковский — Ночи безумные
— Ночь («Отчего я люблю тебя...»)
— Отчего
— Разочарование
— Растворил я окно
— Серенада Дон-Жуана
— Соловей
— Страшная минута
— Хотел бы в единое слово

Арии из опер русских композиторов

М. Мусоргский — Ария Шакловитого из оперы «Хованщина»
С. Рахманинов — Каватина Алеко из оперы «Алеко»
— Монолог барона из оперы «Скупой рыцарь»
Н. Римский-Корсаков — Песня Веденского гостя из оперы «Садко»
А. Рубинштейн — Клятва Демона из оперы «Демон»
П. Чайковский — Ариозо Роберта из оперы «Йоланта»
— Ариозо Мазепы из оперы «Мазепа»
— Песенка Томского из оперы «Пиковая дама»
— Ария Князя из оперы «Чародейка»

Романсы и песни советских композиторов

А. Долуханян — Талисман
А. Жилинский — Сосна
М. Мильман — Тебе одной (из трех песен на слова Р. Бёрнса)
Г. Цитчан — В той горной стране

Арии из опер и ораторий советских композиторов

Э. Капп — Ариозо Раго из оперы «Певец свободы»
З. Палиашвили — Ария Князя «Дамисхи дамалевине...» из оперы «Даиси»
Д. Торадзе — Ария Грибоедова из I акта оперы «Невеста Севера»

НАЧАЛЬНАЯ СТАДИЯ ОБУЧЕНИЯ

Вокализы

- Г. Абт
Д. Конконе
Г. Панюфка
- Вокализы № 1, 13 и 23
— Вокализы № 3, 5 и 9 (соч. 9)
— Вокализы № 1, 3 и 6 (соч. 24)
— Вокализы № 3 и 6 (соч. 85)

Народные песни

Всю ночь (узльская, перевод Г. Регистана)
Звонили звоны (русская, обработка Н. Римского-Корсакова)
Как во поле, полюшке (русская, обработка В. Иванникова)
Меж крутых бережков (русская, обработка Ю. Слонова)
Не велят Маше (русская, обработка А. Глазунова)
Ноченька (русская, обработка Ю. Слонова)
Огородник (русская, обработка Д. Похитонов)
Подойду, подойду (русская, обработка М. Балакирева)
Подуй, подуй, непогодушка (русская, обработка М. Балакирева)
Слушай! (из цикла «Русские революционные песни», обработка Б. Шехтера)
Ты взойди, взойди, солнце красное (русская, обработка Н. Римского-Корсакова)
У ворот, ворот (русская, обработка М. Балакирева)
Хорошо тому на свете жить (русская, обработка Ан. Александрова)

Романсы и песни русских композиторов

- А. Аренский
М. Балакирев
М. Глинка
- Змей
— Осень
— Я не сказал тебе
— Песня Селима
— Doungue il guardo giro
— Если встречу с тобой
— Забуду ль я
— Ночь осенняя
— Pensa che questo istante
— Только узнал я тебя
— Признание
— Мне грустно
— Ночной зефир струит эфир
— Я вас любил
— Волга
- А. Даргомыжский
А. Дюбюк

- В. Кашперов
Ц. Кюи
- Н. Метнер
М. Мусоргский
С. Рахманинов
Н. Римский-Корсаков
- Ю. Сахновский
Ю. Слонов
П. Чайковский
- А. Яковлев

Арии из опер русских композиторов

- А. Аренский
М. Глинка
- М. Мусоргский
- Э. Направник
С. Рахманинов
Н. Римский-Корсаков
- Есть наслаждение
— В колокол, мирно дремавший
— Мениск
— Царскосельская статуя
— Шелхнулась занавеска
— Забытый
— Утро
— Не ветер, вея с высоты
— О чем в тиши ночей
— Вечерних облаков
— Ах ты, солнце, солнце красное
— Нам звезды кроткие сияли
— Слеза дрожит
— Элегия
- Каватина пустынного из оперы «Сон на Волге»
— Ария Руслана (1-я часть) из оперы «Руслан и Людмила»
— Ария Сусанина из IV акта оперы «Иван Сусанин»
— Сцена прощания Сусанина с детьми из IV акта оперы «Иван Сусанин»
— Монолог Пимена «Еще одно последнее сказанье...» из оперы «Борис Годунов»
— Песня Варлаама из оперы «Борис Годунов»
— Ариозо Андрея Дубровского из оперы «Дубровский»
— Рассказ старого цыгана из оперы «Алеко»
— Песня Варяжского гостя из оперы «Садко»
— Песня гусяра из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже»
— Ария Собакина из оперы «Царская невеста»

Романсы и песни советских композиторов

- Р. Глиэр
Б. Жиркович
М. Заринь
М. Коваль
- Дуют ветры
— Леший
— Рдеет в саду куст рябины (Лето уходит)
— Кама, Камушка

Ю. Кочуров
В. Соловьев-Седой
В. Сорокин
А. Хачатурян

— Любовь
— Недавно обольщен
— Над рекой опускается вечер
— Таежная
— Вспомним походы
— Море Балтийское

Арии из опер советских композиторов

В. Дехтерев — Ариозо Таланова-отца «А помнишь, Анна...» из оперы «Нашествие»
Л. Степанов — Ария Болотникова из оперы «Иван Болотников»
Ю. Шапорин — Баллада Сергенча из оперы «Декабристы»
Д. Шостакович — Ариозо «Воспоминание о прошлом» из оратории «Песнь о лесах»

Романсы и песни зарубежных композиторов

А. Альнес
Л. Бетховен

— Последний рейс
— Гондолетта

— Мы здесь, за элем пенистым
— Песня о блохе

— Под камнем могильным

— Прощание война

— Ода Сафо

— Когда я был холост

— Сбежала девчонка

— Лебедь

— Старая песня

— Победа, победа

— Воспоминание

— Восторг любви

— В путь

— К музыке

— К Сильвии

— Песня рыбака

— Рыбак

— Лунная ночь

— Я не сержусь

Р. Шуман

Арии из опер и ораторий зарубежных композиторов

А. Адам

— Ария Альциндора из оперы «Почтальон из Лонжюмо»

И. С. Бах

— Ария № 5 из оратории «Магнификат»

— Ария № 5 из кантаты № 20

— Ария из кантаты № 27

Л. Бетховен
Д. Верди

— Ария Рокко из оперы «Фиделио»
— Мелодия фламандских депутатов (сцена аутодафе) из оперы «Дон Карлос»
— Романс Фьеско из оперы «Симон Бокканегра»

Ф. Галеви

— Каватина Кардинала из оперы «Дочь кардинала»

Г. Гендель

— Куплеты Эльвиры из оперы «Ксеркс»
— Ария Зароастро из оперы «Орландо»
— Арии Маню № 21 и 32 из оратории «Самсон»

Ш. Гуно

— Заклинание цветов из оперы «Фауст»

А. Дворжак

— Ария Водяного из оперы «Русалка»

А. Лортцинг

— Ария Штадингера из оперы «Оружейник»

Ж. Массне

— Серенада Дон Кихота из оперы «Дон Кихот»

Э. Мегюль

— Романс Барда из музыкальной драмы «Ариоданта»

В. Моцарт

— Две арии Зароастро из оперы «Волшебная флейта»

— Ария Лепорелло из пролога оперы «Дон Жуан»

— Ария Осмина из оперы «Похищение из сераля»

— Баркарола Пьетро из оперы «Фелла»

— Соло Колена из оперы «Богема»

— Ария Кецала из оперы «Проданная невеста»

Л. Обер

— Соло Колена из оперы «Богема»

Д. Пуччини

— Ария Кецала из оперы «Проданная невеста»

Б. Сметана

ПЕВЦЫ СРЕДНЕЙ ПОДГОТОВЛЕННОСТИ

Вокализы

М. Глинка — Этюд-вокализ № 1
Г. Панофка — Вокализы № 7, 8, 14 и 14 (соч. 81)
— Вокализ № 7 (соч. 85)

Народные песни

Ах ты, Волга (русская, обработка С. Дианина)
Веселый мельник (английская, обработка Дж. Шоу)
Злы татарченки (русская, обработка Ю. Кочурова)
Калина-калинushка (русская, обработка М. Коваля)
Мальчик-водонос (негритянская, обработка Л. Брауна)
Не бушуйте вы, ветры буйные (русская, обработка М. Матвеева)

Повянь, повянь, бурь-погодушка (русская, обработка Г. Кир-
кора)
Среди долины ровныя (русская, обработка Н. Речменского)
Четыре ветра (русская, обработка И. Шишова)
Эй, ухнем (русская, обработка Ф. Кенемана)

Романсы и песни русских композиторов

А. Аренский — Давно ль под волшебные звуки
— Я не сказал тебе
Утес
— Для берегов отчизны дальней
— Песня темного леса
— Спесь
— Спящая княжна
— У людей-то в дому
— Песня разбойника
— Заздравный кубок
— Ночной смотр
— Память сердца
— Победитель
— Понутная песня
— Сомнение
— Финский залив
— Я здесь, Инезилья
— Слеза
— Чаруй меня, чаруй
— Я помню глубоко
— Видение
— Забытый
— Листья шумели уныло
— Ой, чেষть ли то молодцу лён прясти?
— В моей душе
— Вчера мы встретились
— Проходит все
— Гонец
— Еврейская песня
— Красавица
— О, если б ты могла
— Октава
— Благословляю вас, леса
— На нивы желтые
— Подвиг
— Соловей

Арии из опер русских композиторов

А. Бородин — Ария Кончака из оперы «Князь
Игорь»

М. Глинка — Ариозо Сусанина «Ты не кручинься,
дитяtko мое...» из III акта оперы
«Иван Сусанин»
— Рондо Фарлафа из оперы «Руслан и
Людмила»
— Ария Мельника из оперы «Русалка»
— Сцена Мельника («Ба, ба, ба, ба! Что
вижу!») из I действия оперы «Ру-
салка»
— Рассказ Пимена об убиении царевича
Димитрия из оперы «Борис Годунов»
(редакция П. А. Ламма)
— Рассказ Пимена («Однажды в вечер-
ний час...») из оперы «Борис Году-
нов»
— Монолог Досифея из оперы «Хован-
щина»
— Каватина Алеко из оперы «Алеко»
— Ария Салтана из оперы «Сказка
о царе Салтане»
— Песня Мороза из оперы «Снегурочка»
— Ария Греммина из оперы «Евгений
Онегин»

С. Рахманинов
Н. Римский-Корсаков

П. Чайковский

Романсы и песни советских композиторов

Б. Гибалин — Что не ветер шумит
С. Дианин — Песня каторжника
В. Ефремов — Слепой
А. Животов — Береза
А. Жилинский — Сосна
Д. Кабалевский — Люблю, но реже говорю об этом
М. Коваль — О, какие певцы! (Пять песен на слова
Л. Хьюза)
Ю. Кочуров — Пуншева
М. Мильман — Три песни на слова Р. Бёрнса
Б. Мокроусов — Матросы Байкала
Н. Раков — Слеза
— Утес
Г. Свиридов — Возвращение солдата
— Джон Андерсон
— Подъезжая под Ижоры
— Роняет лес багряный свой убор
— Вокальный цикл «Песни мужества»
— Прощание
— Вокальный цикл «Пять романсов на
слова Е. Долматовского»

А. Бородин

Арии из опер и ораторий советских композиторов

- Д. Кабалевский — Ария Тараса из оперы «Семья Тараса»
 Г. Свиридов — «Наша земля» — ариозо из «Патетической оратории»
 Ю. Шапорин — Куплеты Бестужева «Бьет барабан...» из оперы «Декабристы»
 — Песня Бестужева «Ой вы, версты...» из оперы «Декабристы»
 Д. Шостакович — Песня старого каторжника из оперы «Катерина Измайлова»

Романсы и песни зарубежных композиторов

- И. Брамс — Воскресное утро
 Э. Григ — Надежды
 — При закате
 Х. Кьёрульф — Магросская песня
 К. Синдинг — Стужа
 Хэ Лу-дин — На реке Тялиндян
 Ф. Шуберт — Ганимед
 — Двойник
 — Песнь старца
 — Приют
 — Смерть и девушка

Арии из опер и ораторий зарубежных композиторов

- И. С. Бах — Ария из кантаты № 42
 — Ария из кантаты № 46
 — Ария № 47 из «Рождественской оратории»
 — Ария № 28 из «Страстей по Матфею»
 — Ария Эола из музыкальной драмы «Умиrotворенный Эол»
 — Заклинание цветов из оратории «Осушение Фауста»
 Г. Берлиоз — Грезы (Этюд к «Тристану и Изольде»)
 Р. Вагнер — Ария Филиппа из оперы «Дон Карлос»
 Д. Верди — Ария Банко из оперы «Макбет»
 — Ария Захария из оперы «Навуходоносор»
 — Ария Максимилиана из оперы «Разбойники»
 — Ария «Confutatis» из «Реквиема»

И. Гайдн

Г. Гендель

- Арии Симона № 4, 11 и 27 из оратории «Времена года»
 — Ария Симона («Сердце в груди тверже алмаза») из оратории «Иуда Маккавей»
 — Ария из «Оды миру»
 — Largo из арии № 21 из оратории «Самсон»
 — Ария Маноя № 32 из оратории «Самсон»
 — Ария Харафа № 51 из оратории «Самсон»
 — Ария Харафа № 62 из оратории «Самсон»
 — Ария Варо из оперы «Эцио»
 — Ария Сальватора Розы из оперы «Сальватор Роза»
 — Пролог из оперы «Фауст»
 — Сцена у храма из оперы «Фауст»
 — Прощание Дон Кихота из оперы «Дон Кихот»
 — Ария донна Базилио из оперы «Севильский цирюльник»

Д. Гомес

Ш. Гуно

Ж. Массне

Д. Россини

Певцы, заканчивающие консерваторию

Высота, высота (русская, обработка Н. Римского-Корсакова)
 Кто даст свободу нам? (негритянская, обработка А. Розамунд-Джонсона)
 Не орел могучий (русская, обработка В. Маклакова)
 Ой, каб Волга-матушка (русская, обработка П. Куликова)
 Забыть ли старую любовь? (шотландская, на слова Р. Бёрнса, обработка В. Дэвиса)
 По ельничку (русская, обработка Г. Портнова)
 Пробираясь до калитки (шотландская, слова Р. Бёрнса)
 Пчёлы мои (русская, обработка Ю. Кочурова)
 Растет камыш среди реки (шотландская, слова Р. Бёрнса)
 Как над лесом (русская, обработка М. Балакирева)

Романсы и песни русских композиторов

- А. Аренский — Угаснул день
 М. Балакирев — Утес
 А. Бемберг — Индусская песня
 К. Вильбоа — Моряки (дуэт)
 А. Глазунов — Вакхическая песня

- М. Глинка
— Желание (О, если б ты была со мной)
— Как сладко с тобою мне быть
— Не требуй песен от певца
— Ночевала тучка золотая (трио)
— Старый каприз
— Цервяк
— На севере диком (трио)
— Козел
— Колыбельная Ерёмушки
— Вокальный цикл «Песни и пляски смерти»
— Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха
— Анчар
— Пророк
— Гонец
— Перед воеводой
— Ой, честь ли то молодцу
— Зимний путь
— Леса дремучие
— Мой ум подавлен был тоской
— Нет, только тот, кто знал
— Я вам не нравлюсь
- Н. Римский-Корсаков
— Анчар
— Пророк
— Гонец
— Перед воеводой
— Ой, честь ли то молодцу
— Зимний путь
— Леса дремучие
— Мой ум подавлен был тоской
— Нет, только тот, кто знал
— Я вам не нравлюсь
- А. Рубинштейн
Ю. Сахновский
С. Танеев
П. Чайковский

Арии из опер русских композиторов

- А. Бородин
М. Глинка
А. Даргомыжский
М. Мусоргский
С. Рахманинов
Н. Римский-Корсаков
П. Чайковский
- Песня Галицкого из оперы «Князь Игорь»
— Ария Руслана (полностью) из оперы «Руслан и Людмила»
— Ария Клода из оперы «Эсмеральда»
— Монолог Бориса «Скорбит душа...» из оперы «Борис Годунов»
— Монолог Бориса «Достиг я высшей власти...» (предварительная редакция) из оперы «Борис Годунов» (редакция П. А. Ламма)
— Сцена с курантами из оперы «Борис Годунов» (редакция П. А. Ламма)
— Сцена смерти Бориса из оперы «Борис Годунов» (редакция П. А. Ламма)
— Монолог Барона из оперы «Скупой рыцарь»
— Монолог Сальери из оперы «Моцарт и Сальери»
— Ариозо короля Рене из оперы «Иоланта»
— Сцена Кочубея в темнице из оперы «Мазепа»

Романсы и песни советских композиторов

- М. Ипполитов-Иванов
Д. Кабалевский
Э. Капп
Ю. Кочуров
Н. Мяковский
В. Пащенко
Ф. Рубцов
В. Салманов
Г. Свиридов
Г. Уствольская
Г. Читчан
Д. Шостакович
- Баллада о Ермаке Тимофеевиче
— Уж если ты разлюбишь
— Призыв
— Посвящение
— Выхожу один я на дорогу
— Пропадай, та жизнь
— Русь
— Мадригал
— Проклятье
— Осень
— Робин
— Финдлей
— Сон Степана Разина
— Ты мой свет
— Стансы
- Из вокального цикла «Испания в сердце»

Арии из опер советских композиторов

- С. Прокофьев
Л. Степанов
- Ария Кугузова из оперы «Война и мир»
— Баллада Комиссара из оперы «По-ведь о настоящем человеке»
— Ария Ременюка из оперы «Семен Котко»
— Монолог Гермогена из оперы «Иван Болотников»

Романсы и песни зарубежных композиторов

- Ж. Бизе
И. Брамс
Б. Бриттен
Х. Вольф
М. Равель
О. Респиги
К. Слиндинг
В. Тости
Ф. Шуберт
- Пастель
— Странник
— Тебя забыть
— Четыре строгие напева, соч. 121
— Мельник
— Тоска по родине
— Три песни Дон Кихота
— Снегопад
— Огня зажигать мне не надо
— Семь невест
— Ridona mi la calma
— Группы из Тартара
— Город
— Die allmacht
— Ночь и грёза
— Рыбачка
— Ты меня не любишь

ВЕХИ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ В. М. ЛУКАНИНА

Творческая биография Василия Михайловича Луканина представляет собой сокопность артистической и педагогической деятельности. Об этом говорят почетное звание заслуженного артиста РСФСР и ученое звание профессора кафедры сольного пения. Осмысление певческого процесса, освоение средств вокальной выразительности началось уже во время учебы, выступления, наблюдений за партнерами, то есть задолго до официального начала работы в Ленинградской консерватории. С другой стороны, став известным педагогом, В. М. Луканин не прекращал выступлений в спектаклях Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

Возвышенная, всепоглощающая любовь к вокальному искусству, верным жрецом которого был В. М. Луканин, позволила ему оставаться одинаково увлеченным артистом и педагогом.

Выступая в 1964 году на своем 75-летнем юбилее, В. М. Луканин, между прочим, сказал: «Мой путь не всегда был усыпан розами. Немало пришлось преодолеть ухабов и крутых подъемов... Но если нужно было прожить еще раз всю жизнь сначала, то я пошел бы снова той же дорогой!» За этими словами стоит убежденный художник, отдавший пыл души и все силы искусству, — певец, прошедший тернистый путь в условиях дореволюционной России.

Василий Михайлович Луканин родился в 1889 году, на Урале, в селе Дуброво Осиновского уезда. Это село находилось на берегу Камы, напротив известного Воткинского завода, где прошли детские годы П. И. Чайковского. Самые светлые воспоминания связаны с отцом. Михаил Никифорович Луканин был человеком во многом незаурядным. Образование он получил в Пермской духовной семинарии, много читал, владел иностранными языками. Особенный интерес он проявлял к искусству — хорошо играл на скрипке, писал стихи. Именно ему обязан Василий Михайлович тем, что с детских лет полюбил музыку, пение. Помимо любви к искусству, он унаследовал от отца любовь к знанию и те благородные человеческие качества, которые отличали его на жизненном и творческом пути.

Когда семья Луканиных переехала в Пермь, появилась возможность слушать серьезную музыку. В возрасте 6—7 лет будущий певец неоднократно посетил с отцом симфонические концерты, гастрольные оперные спектакли. Отец не отличался хорошим здоровьем и после тяжелой, продолжительной болезни скончался в возрасте 42 лет, оставив пятерых детей. Самым старшим был Василий. Началась полоса нужды и забот.

Скоро сироту направили учиться в Пермское духовное училище. «Самым отрядным, любимым занятием этих детских лет, проведенных в закрытых каменных стенах — было пение, любовь к которому я проявил с первых дней поступления в училище, — пишет Василий Михайлович в своей автобиографии. — Вспоминую, как регент почему-то забравал мой голос и не взял в хор. Огорченный этим до крайности, я бегал взад и вперед мимо дверей его комнаты и пел на все лады, причем в самое неурочное время, до тех пор, пока он не заинтересовался — „кто же там так старается?“ — „Это Луканин показывает свой голос, уж очень хочется ему попасть в хор“ — „Ну, что же, пусть придет“, — сказал он. Пел я с большим старанием. Мне казалось, что из всего хора слушают только меня, уносился фантазией далеко, пока щелчок регента по лбу или шипок не привели меня в чувство, так как в экстазе я начинал буждаться совсем не по тем нотам. Большинство воспитанников отличалось незаурядной музыкальностью и в возрасте от 12 до 14 лет мы организовали несколько квартетов, само-

Арии из опер и ораторий зарубежных композиторов

- | | |
|--------------|--|
| И. С. Бах | — Ария № 6 из кантаты № 110 |
| А. Бойто | — Ария из кантаты № 178 |
| Р. Вагнер | — Баллада Мефистофеля о вселенной из оперы «Мефистофель» |
| К. Вебер | — Ария Вотана из оперы «Золото Рейна» |
| Д. Верди | — Ария Ганса Закса («Сирень моя в истоме...») из оперы «Нюрнбергские мейстерзингеры» |
| Ш. Гуно | — Романс Вольфрама («О ты, вечерняя звезда...») из оперы «Тангейзер» |
| Л. Делиб | — Ария Каспара из оперы «Волшебный стрелок» |
| Г. Доницетти | — Ария Аттилы из оперы «Аттила» |
| П. Корнелиус | — Ария Пагана из оперы «Ломбардцы» |
| О. Николаи | — Рецитатив и каватина Дон Сильвы из оперы «Эрнани» |
| Ж. Оффенбах | — Куплеты Мефистофеля из оперы «Фауст» |
| | — Серенада Мефистофеля из оперы «Фауст» |
| | — Стансы Нилаканты из оперы «Лакме» |
| | — Каватина Дон Альфонса из оперы «Лукреция Борджиа» |
| | — Куплеты Дулькамары из оперы «Любовный напиток» |
| | — Ариозо Абдула из оперы «Багдадский цирюльник» |
| | — Песня Фальстафа из оперы «Виндзорские кумушки» |
| | — Ария Дапертутто из оперы «Сказки Гофмана» |

стоятельно разучивали произведения из Плотниковского сборника, соревнуясь друг с другом».

Итак, будучи от природы музыкально одаренным ребенком, Василий Михайлович в 12—13 лет зарабатывал деньги пением в архиерейском хоре, перепиской нот, а в 14 лет уже мог сам управлять большим хором. Взрослые богатые мужчины беспрекословно подчинялись воле не по годам рослого мальчика.

Юность Василия Михайловича прошла в Солликамске. К этому времени относятся его первые сольные выступления в любительских концертах. То были популярные романсы, исполнившиеся в сопровождении балалаечного оркестра. Разучивание их не вызывало никаких затруднений, каждое выступление казалось праздником.

Прекрасный голос и музыкальные способности В. М. Луканина стали привлекать к себе внимание. Любители и друзья настойчиво советовали ехать в Петербург учиться пению. Но где взять средства? Мир оказался не без добрых людей: устроили специальный концерт, к выручке добавили пожертвования местных «меченатов». Так открылся молодому певцу путь в столицу.

С 1909 года В. М. Луканин в Петербурге. Нужда и лишения шли за ним по пятам. Собранные в дорогу деньги были скоро израсходованы. С трудом устроился на работу в хор театра «Зимний Буфф». Мечта — начать серьезно заниматься пением — оставалась неосуществленной.

Наконец он попадает к профессору И. С. Томарсу, в прошлом известному певцу, ученику С. И. Габеля (последний, как известно, был продолжателем метода знаменитого К. Эверарди). У профессора И. С. Томарса В. М. Луканин занимается 5 лет. Уже в 1913 году в концерте учеников Томарса рецензент отмечает «г. Луканина — баса с исключительным по силе и красоте голосом и выдающейся музыкальностью», причисляя его к числу молодых певцов, которых «ждет большое артистическое будущее».¹ Исполнял Василий Луканин арию Базилло из оперы «Севильский цирюльник» Россини и песню Владимира Галицкого из оперы Бородинна «Князь Игорь». Отмечалось также великолепное, с редкой стройностью и чистотой интонации исполнение с его участием ансамбля из оперы «Иван Сусанин».

Профессор И. С. Томарс обычно собирал своих учеников по воскресеньям для пения ансамблей. Исполнение дуэтов, трио, квартетов из опер проходило в присутствии публики. В. М. Луканин был постоянным участником таких концертных-зачетов. Надо попутно заметить, что он отличался исключительным трудолюбием и хватывал исключительно все, что могло стать полезным для трудной профессии певца.

Представляют несомненный интерес неопубликованные воспоминания Т. И. Томаре-Палферовой, охватывающие период занятий В. М. Луканина у ее отца. Вот как передает Т. И. Томаре свои впечатления от его выступления в одном из ученических концертов. «Сколько раз мне приходилось слышать романс Бородинна „Для берегов отчизны дальней“ в исполнении многих певцов, но никогда я не испытывала такого чувства неповторимо прекрасного, которое вызвало во мне исполнение В. М. Луканина. Никто не достигал такой проникновенной теплоты и драматизма. Мысли и чувства Пушкина и Бородинна, слова о любви вечной и прекрасной, когда не страшна даже смерть, просто, без малейшего надрыда доносились до слушателей своим прекрасным голосом и тонкой фразировкой Василий Михайлович. До сих пор помню и слышу как будто сейчас затаянное, полное трепета и тоски: „Но жду его: он за тобой!“»

С 1912 года молодой певец — солист театра «Луна-парк», со следующего года — «Троицкого театра миниатюр». Весной 1914 года Василий Михайлович участвует в прослушивании молодых певцов в Мариинском театре. Из 300 участников к дебюту допущены были только четверо, один из них — В. М. Луканин.

«В комиссии: Ф. И. Шалипин, В. А. Теляковский и И. В. Тартаков, — вспоминает Василий Михайлович. — На рояле знаменитая красная лампочка. Достаточно нажать кнопки, лампочка заторгалась, что означало: „довольно“. Делом чести было допеть произведение до конца, так как злосчастная лампочка зажигалась часто после первых фраз рецитатива, как например, перед Рондо Фарлафа, едва он успевал спеть „...Я знал, я чувствовал заранее...“, или Фауст перед Каватиной, дрожа от страха, — „...Какое чудовище волнение...“. Конкурс начался в 7 часов вечера, мне пришлось петь в 11 часов. Когда объявили Монолог Бориса, я слышал, как Теляковский с досадой сказал: „Опять Борис?“, так как до меня пели уже шесть Борисов. Однако, я не только допел Монолог до конца, но, по желанию комиссии, след еще Песню князя Галицкого (из оперы „Князь Игорь“ Бородинна)».

Дебют (партия Мельника в опере «Русалка» Даргомыжского), назначенный на осень, не состоялся, так как вскоре после прослушивания в Мариинском театре Василий Михайлович был принят в Театр музыкальной драмы. Театр музыкальной драмы, основателями и руководителями которого были режиссер И. М. Лапшицкий и дирижер М. А. Бихтер, явился для В. М. Луканина началом настоящего профессионального пути оперного певца. Не так легко было молодому артисту в условиях дореволюционного театра пробивать себе дорогу, но выдающийся голос и природный талант помогли преодолеть все препятствия. За четыре года работы в Музыкальной драме, а также в Петроградском Народном доме еще совсем молодой В. М. Луканин участвует в спектаклях с прославленными артистами того времени. Достаточно сказать, что он исполнял партию хана Кончака в опере Бородинна «Князь Игорь», в которой Ф. И. Шалипин вел партию князя Галицкого, и Инквизитора в «Дон Карлосе» Верди, также с Шалипиным в роли Короля Филиппа; партию Мороза в «Снегурочке» Римского-Корсакова с Л. Я. Липковской в заглавной роли и т. д. Среди вокально-сценических образов, созданных В. М. Луканиным на сцене Театра музыкальной драмы, заслуживают внимания король Рене и Гремлин («Иоланта» и «Евгений Онегин» Чайковского), дон Базилло («Севильский цирюльник» Россини), Иван Хованщина («Хованщина» Мусоргского), Океан-море, Царь морской и Дед-Мороз («Садко» и «Снегурочка» Римского-Корсакова). За это время была также подготовлена партия Мефистофеля («Фауст» Гюно).

Ко времени начала работы в Театре музыкальной драмы сформировались вокальные данные певца. Многочисленные рецензии последующих лет говорят о колоссальной масштабности и в то же время полноте, легкости голоса, о феноменальной силе звука. Единодушно отмечается красивый, мягкий тембр. Другой характерной особенностью голоса В. М. Луканина являлся его огромный диапазон. Обычно басы-сапранте имеют хороший центральный участок диапазона, но остерегаются включать в свой репертуар романсы, арии, песни, оперные партии с музыкальными фразами и отдельными нотами крайнего нижнего регистра. У В. М. Луканина низкая басовая tessitura никогда не вызывала никаких неудобств. Поэтому партии Кардинала в опере Галеви «Доля кардинала», короля Рене в «Иоланте» Чайковского, Кончака в «Князе Игоре» Бородинна, Марселя в «Гугенотах» Мейера и другие аналогичные прочно укрепились в репертуаре певца.

Наряду с богатством нижнего регистра и центра В. М. Луканин обладал беспредельными верхами. Достаточно сказать, что он пел без транспорта всю партию Демона, написанную композитором для баритона, и всегда с неизменным успехом Тонно в «Паялах» и Томского в «Пиковой даме».

Известный грузинский оперный режиссер М. Квалиашили в своей книге воспоминаний, говоря о постановке оперы Оффенбаха «Сказки Гофмана» на сцене Тбилисского государственного театра им. З. Панашвили, о том, насколько сложно исполнить одному и тому же артисту четыре главных партии, совершенно разные по характеру (Линдорф, Копелиус, Дапертутто и Миракл), пишет: «...вокальным исполнением этих образов меня трудно было удивить: в моей памяти невольно оживали другие артисты, чье вокальное исполнение этой сложной партии на меня произвело большое впечатление. Это был высокий бас В. М. Луканин, с легкостью певший не только

¹ «Театр и искусство», 1913, № 16, с. 357.

эту трудную партию, но и баритоновую партию Демона в авторских тональностях, а до него — драматический баритон Талеуш Орда, обладавший голосом Тита Руффо, свободно справлявшийся с басовыми партиями!

Итак, голос В. М. Луканина — русский бас с феноменальным диапазоном и огромной силой звучанием, отличающийся яркостью, красотой тембра.² По описаниям современников, природные вокальные данные певца перекликаются с голосом О. А. Петрова.

Но, имея прекрасный голосовой аппарат, не каждый все же может стать певцом, как не всякий, купивший скрипку Страдивари, становится Паганини. Степень художественной одаренности исполнителя не менее важна.

В. М. Луканин — русский самородок, артист по призванию, и природа его таланта проявилась во многих формах.

В душе В. М. Луканина жил и певец, и художник, и композитор, и поэт, в чем не трудно убедиться, знакомясь с написанными им стихами, с многочисленными зарисовками в альбомах и многими вокальными произведениями. В. М. Луканин обладал ярким дарованием драматического актера, что позволило ему стать не только выдающимся оперным певцом, а и певцом-актером. Образы его были всегда яркими, правдивыми, и сам он критически относился к штампованной, трафаретной игре на оперной сцене.

В 1917 году В. М. Луканин встречает революцию солдатом Вольнского полка, который, как известно, первым поднял восстание. Василий Михайлович активно включился в спектакли и концерты, устраиваемые в пользу Советов рабочих и солдатских депутатов.³

В 1918 году болезнь, а также обострившийся продолжительный кризис заставили В. М. Луканина покинуть Петроград. Он возвратился на Урал, где включился в оперный коллектив М. К. Максаква и совершил гастрольную поездку по городам Урала и Сибири: Екатеринбург (ныне Свердловск), Пермь, Новосибирск, Омск, Иркутск. За четыре года работы в коллективе под управлением М. К. Максаква В. М. Луканин разучил много оперных партий. Выступления в ролях Бориса Годунова, Мефистофеля, Мельника, Нилаканты, Галицкого, Томского и других проходили с шумным успехом. С 1922 по 1924 годы В. М. Луканин — один из первых советских артистов — представлял наше искусство за рубежом: в Харбине, где пел в опере, а также в Пекине, Шанхае, Циндао, Тяньцзине и других городах Китая, где состоялись его концертные выступления. Чтобы составить представление о славе артиста, нельзя не привести хотя бы некоторые из многочисленных рецензий:

«Молодой артист обладает исключительными голосовыми данными. Бас его громаднейшего диапазона. Талантливый певец легко берет самые предельные для баса низкие ноты и так же легко переходит к высокой баритональной тесситуре. С необъятной силой вокальными данными г. Луканин счастливо сочетает и мягкость звука удивительного по тембру голоса» («Новости жизни», Харбин, 1922).

«В. Луканин (бас) по голосовым данным явление совершенно исключительное. Совмещение необычно широкого диапазона от глубокого *profundo* до высоких баритональных нот ровной во всем диапазоне басовой густоты и

¹ К в а л и а ш в и л и М. Воспоминания оперного режиссера. Тбилиси, 1975, с. 41.

² Многие фонограммы В. М. Луканина утрачены во время войны в блокадном Ленинграде. Сохранилась лишь одна граммофонная пластинка 1937 года с записью, совместно с С. П. Преображенской, дуэта из оперы Чиниско «Броненосец „Потемкин“». Будучи уже в 68-летнем возрасте, В. М. Луканин записал в сопровождении оркестра арию Собакина из оперы «Царская невеста» Римского-Корсакова, а также ряд романсов в сопровождении фортепиано. Эти записи собраны в долгоиграющей пластинке, которая выпущена фирмой «Мелодия».

³ В 1967 году в Ленинграде, во время торжественного заседания, посвященного 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции, участникам заседания в качестве сувениров были розданы факсимильные копии нескольких номеров центрального органа РСДРП — газеты «Рабочий путь». В номере от 4 ноября (22 октября ст. ст.) на первой странице помещены два объявления о концертах, от которых «весь сбор поступит в желательный фонд Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов». Среди участников обоих концертов, артистов Музыкальной драмы и Мариинского театра, значится В. М. Луканин.

ровного же красивого тембра, является несомненно одним из немногих в мире («Шанхайская жизнь», 1922).

Молодой певец обладает колоссальной мощью басом большого диапазона и прекрасной школы. Необыкновенная сила голоса и легкость, с которой певец справляется со своим чудесным инструментом, заставляет сравнивать иногда артиста с влчачевым органом, откуда льются стийные звуки труб и грохот литавр» («Красное Знамя», Владивосток, 1924).

«Что сказать про Луканина? Сказать, что он имел большой успех — это мало! Успех был колоссальный, шалашинский...

Луканин поразил всех слушателей своим выдающимся голосом. Казалось, что Железнодорожное Собрание не в состоянии вместить это море чистого и свободного звука... Певец обладает четкой дикцией, темпераментом и музыкальностью. Все эти качества дают право назвать Луканина выдающимся певцом, которому место на крупнейших сценах...

Луканин обладает великолепным *basso cantante*, полным металла и в то же время бархатистости, громадного диапазона. Луканин, подобно щедрому богачу, одаривающему народ горстями золота, посылал в толпу слушателей волны своего голоса, и толпа, давно не слышавшая ничего подобного, пришла в экстаз» («Новости жизни», Харбин, 1922, 7 апр.).

Таких рецензий на выступления В. М. Луканина много. Выдержку из статьи шанхайской газеты «Театр и искусство» можно считать подытоживающей успехи артиста за рубежом: «Мы были весьма изумлены, когда увидели в харбинских газетах диаметрально противоположных направлений... ряд одинаково восторженных отзывов... Некоторые объяснение этому дали столь же единодушные и столь же восторженные отзывы разноязычной иностранной прессы, и совершенно объяснило это небывалое явление — камерное выступление артистов, состоявшееся на днях в Шанхае. В. Луканин (бас) — по голосовым данным явление совершенно исключительное, и часто мелькавшее в прессе сопоставление его с Ф. И. Шаляпиным в качестве премьерника и продолжателя работы последнего не кажется преувеличенным» («Шанхайская жизнь», 1922).

Возвратясь в 1924 году в Москву, В. М. Луканин включился в коллектив МГСПС (бывшего оперного театра Зимины), в котором в те годы был исключительно сильный состав исполнителей, и выступил там впервые в партии Мефистофеля. Вот что писала об этом одна из московских газет: «На прошлой неделе в партии Мефистофеля («Фауст») выступил первый раз в Москве В. М. Луканин, пользующийся в провинции — особенно в Сибири — репутацией зам. Шаляпина. Артист действительно обнаружил редкие по звучности голосовые средства и отличное владение ими. У публики он имел большой успех».

С 1925 по 1934 год В. М. Луканин поет во многих городах Советского Союза: в Киеве (сезон 1925/26), Свердловске, Перми, Горьком, Саратове, Астрахани (1927—1928), Баку (сезон 1929/30), Саратове (сезон 1931/32) и, наконец, в Тбилиси (театр имени З. Палиашвили, 1932—1934).

Не останавливаясь подробно на периоде артистической деятельности В. М. Луканина в 1925—1934 годах, тем не менее следует отметить, что за это время значительно расширился репертуар певца, как оперный, так и концертный, сложился актерский и музыкально-исполнительский «почерк», пришла пора зрелости. В. М. Луканин встречался с отличными дирижерами и одаренными режиссерами, исполнял сложнейшие партии в классических операх русских и западноевропейских композиторов, пел в замечательных театрах, был партнером лучших советских певцов.

Среди оперных партий, наиболее часто исполнявшихся артистом в этот период, — Борис Годунов, Досифей, Галицкий, Кочубей, Мельник, Демон, Мефистофель, Нилаканта, Свенгали в опере «Трильби» А. Юрасовского.¹

¹ Партия Свенгали необычайно трудна по тесситуре, диапазону и обилию мелодических скачков, а также по актерским задачам, поставленным перед ее исполнителями. В. М. Луканин, наряду с А. С. Пироговым, был лучшим исполнителем этой роли; он, кроме того, сам играл в V акте сложную фортепианную партию.

Яркие вокально-сценические образы, созданные В. М. Луканиным, остаются для его современников незабываемыми. Вот выдержка из письма доктора медицинских наук профессора-хирурга А. Н. Соколова: «В. М. Луканин оставил глубокий след в Перми, где всегда имел потрясающий успех. Среди многих поклонников Луканина был выдающийся ученый, педагог, клиницист и общественный деятель, доктор медицины, заслуженный деятель наук РСФСР В. Н. Парин».

Сколь успешно проходили выступления в оперных спектаклях, можно судить и по некоторым рецензиям: «Эффектное появление Мефистофеля, огромного, в пурпуре плаща, первые ноты, взятые Луканиным во всю ширь бесподобного голоса, сразу сказали, кто герой вчерашнего спектакля. Первый акт закончился бурными овациями Луканину. Знаменитая ария „На земле весь род людской“ была бисирована по единодушному требованию восхищенного зала».

О бенефисе в роли Демона: «После первой же картины пролога вызовы бенефицианта перешли в овацию. В. М. Луканин раскланивался со сцены, раскланивался на фоне срочно убираемых декораций, выходил за занавес, а аплодисменты все нарастали. Партия Демона, сложная и трудная вообще, голос В. М. Луканина, сильный и гибкий, даже в несвойственном ему регистре звучал великолепно» («Заря», Харбин, 1924).

Успешная работа на оперной сцене не помешала В. М. Луканину уделять серьезное внимание и камерному репертуару. О концертных выступлениях В. М. Луканина тоже сохранилось немало восторженных рецензий. В них отмечаются хороший музыкальный вкус певца, умение составить интересную программу. Наряду с оперными ариями здесь важное место занимали камерные произведения русских композиторов: Глинки, Бородина, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Метнера, Гавесна. Из произведений зарубежных авторов чаще всего исполнялись в концертах романсы и песни Шуберта, Бетховена, Брамса, Грига.

В. М. Луканин был убежден (и неоднократно высказывал эту мысль!), что только камерное пение может обогатить палитру оперного певца, придать тонкость и законченность, интонационную выразительность его исполнению. К такому заключению он пришел благодаря своим творческим поискам, на основании собственного опыта.

Умение владеть аудиторией — не только заставить себя слушать, но и приобщить огромную массу людей к сопереживанию, не оставив никого равнодушным. — В. М. Луканин считал необходимым качеством каждого певца-профессионала. В таких случаях музыкальные критики приходят в смущение и заявляют: «На вопрос, что лучше было исполнено Луканиным, приходится дать детский ответ: всё. Нет никаких трудностей для этого певца в пределах его беспредельного голоса» («Дальневосточное время», Харбин, 1924).

Почти все рецензии отмечают прекрасную школу: блестящую трактовку исполняемых произведений. Подчеркивается «ненормальный темперамент» артиста.

В. М. Луканин не любил, когда его сопоставляли с Ф. И. Шаляпиным. Представляя рецензии о себе, он убирал, изъезжал места, в которых приводились такие сравнения. Однако, объективности ради, нельзя о них не упомянуть (уж очень они многочисленны).

«...Артист исполнил много вещей из репертуара Шаляпина, и надо сказать, что исполнение это было одним из лучших, слышанных нами». «Луканин обладает исключительно мощным баритональным басом металлического тембра. Прекрасная школа, редкой широты диапазон делают Луканина более чем заметным артистом. Надо сказать прямо: перед нами талант огромного размера, талант редкий и прекрасный. Мы долго ждали идущих на смену нашей гордости Ф. И. Шаляпину, и вот они идут. Луканин — первый из них» («Дальневосточное время», Харбин, 7 июня 1922 г.).

В. М. Луканин никогда не подражал Шаляпину, не копировал его исполнителю манеру, тембр голоса. Он и ученикам своим запрещал низ-

водить высокое искусство до уровня примитивного подражания. Но параллели все же были.

Биографии Луканина и Шаляпина имеют много общего. Трудное детство, пение в хоре, занятия с продолжателями педагогического метода Эверарди (Шаляпин — с Усатовым, Луканин — с Томарсом). Налицо сходные вокальные данные, актерское дарование, способности художника-живописца, широкого эмоционального размаха в творчестве. В. М. Луканин, как и Ф. И. Шаляпин, отличался целеустремленностью и трудолюбием, природной любознательностью; через всю жизнь пронес он любовь к чтению. Василий Михайлович в одной из записей говорил о себе: «Своим образованием, как общим, так и специальным, я обязан книгам».

И главное, что заставляло проводить параллели между этими двумя певцами — высокий художественный уровень исполнения в традициях реалистической русской вокальной школы.

В 1934 году, в расцвете сил и дарования, В. М. Луканин вернулся в Ленинград и стал солистом Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова, где проработал почти 30 лет. На сцене этого театра Василий Михайлович исполнил все ведущие партии басового репертуара — Борис Годунов, Пимен, Варлаам, Досифей, Хованский, Сусанин, Руслан, Кочубей, Мельник, Галицкий, Салтан. Трудно перечислить все, что было спето им за 30 лет. Даже после перехода на пенсию артист продолжал участвовать в отдельных спектаклях. Последний спектакль в театре имени С. М. Кирова он спел незадолго до своего 70-летия: 16 марта 1958 года он выступил в роли Андрея Дубровского в опере Э. Ф. Направника «Дубровский».

Одним из важных качеств артиста было отсутствие самоуспокоенности, постоянное совершенствование ранее созданных вокально-сценических образов. В. М. Луканин вносил новые детали, углублял интонационную выразительность, изменял мизансцены в соответствии с театральной постановкой. Отточенность вокально-технического мастерства позволяла ему ставить перед собой сложные художественные задачи.

Большое дарование В. М. Луканина блеснуло новой гранью в операх советских авторов. Перед глазами певца не было установившихся традиций: образы современных героев можно было лепить «с натуры», используя богатейший жизненный опыт. Гастрольные поездки по России приносили немало встреч с людьми всех классов и сословий. От умного, проникательного, наблюдательного взгляда артиста не укрылся ни один человек, черты которого могли бы пригодиться в дальнейшей творческой работе В. М. Луканин стал одним из активных участников постановок многих советских опер. Он был первым исполнителем роли Пугачева в опере А. Ф. Пашенко «Орляний бунт», Стеньки Разина в одноименной опере С. В. Бершадского, Лесника в опере Д. Б. Кабалевского «Семья Тараса», Вакуленчука в опере О. С. Чишко «Броненосец „Потемкин“».

Не менее яркие вокально-сценические образы созданы В. М. Луканиным в операх западноевропейских композиторов. Назовем лишь некоторые: Мефистофель («Фауст»), Нилаканта («Лакме»), дон Базилио («Севильский цирюльник»), Марсель и Сен-Бри («Гугеноты»), роли Лилдорфа, Копеллуса, Данергута и Миракля, одновременно исполнявшиеся в «Сказах Гофмана».

В 75-летний юбилей певца театральная многотиражная газета «За советское искусство» поместила статью, где было отмечено, что В. М. Луканин долгие годы украшал сцену одного из лучших театров страны. Далее мы читаем: «Многолетняя творческая деятельность В. М. Луканина является яркой страницей развития нашего театра». Известный дирижер народный артист РСФСР С. В. Ельцин написал о В. М. Луканине такие теплые слова: «Мое общение с ним в течение 30 лет как в искусстве, так и в частной жизни доставляет мне всегда глубокую радость, а его качества человека кристальной чистоты души и твердости духа являются для меня примером высчайших моральных сил и человеческого достоинства».

¹ Ельцин С. Юбилей большого артиста. — «За советское искусство», 1954, 13 мая.

Народный артист РСФСР, профессор Б. Э. Хайкин в день 75-летия певца писал из Москвы: «Сердечно поздравляю дорогого товарища Василия Михайловича Луканнина, прекрасного артиста, переклассного мастера, всегда юного, неуязвимого! С таким артистом всегда приятно было работать, с таким знающим, объективным и тонким человеком всегда было интересно посоветоваться».

Можно было бы процитировать еще много аналогичных выдержек из писем и телеграмм, но суть не в количестве высказанных слов, а в самом факте признания таланта певца-художника такими выдающимися музыкантами-дирижерами.

Много свободного времени Василий Михайлович отдавал общественной работе и спорту.¹ Являясь долгие годы членом Художественного совета театра и редакционной коллегии многогранной газеты «За советское искусство», он опубликовал серию статей, посвященных росту театральной артистической молодежи. От ввода к вводу, от одной оперной партии к другой он следил за выступлениями молодых певцов, доброжелательно критиковал их, давая при этом ценные советы.

«Оперные певцы», — писал В. М. Луканнин, — по своим особенностям весьма разнообразны: одни берут талантливость, другие — хорошими природными голосовыми данными, третьи — трудолюбием и хорошей организацией своей работы. Идеально, когда все качества соединены в одном певце». Вполне естественно, что не каждый молодой певец в состоянии самостоятельно преодолеть, изжить свои недостатки. Некоторые певцы из театра стали обращаться к В. М. Луканнину за конкретной помощью. Так незаметно для себя артист включился в новую сферу деятельности, стал педагогом.

В 1956 году В. М. Луканнин был приглашен в качестве педагога на кафедру сольного пения Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, и с этого года открывается новая яркая страница его творческой биографии.

Публикуемая работа «Обучение и воспитание молодого певца» полностью соответствует основным принципам советской вокальной педагогики. Эффективность ее подтверждена артистической деятельностью учеников В. М. Луканнина. Сам профессор всегда подчеркивал свою принадлежность к русской вокальной школе, к лучшим ее традициям. Особенно высоко ценил он Глинка-педагога. Книга Б. Асафьева «Глинка», по мнению В. М. Луканнина, «должна стать настольной у каждого певца».²

Большое внимание в методе В. М. Луканнина уделяется развитию музыкального слуха, в частности ладового чувства. Выработке ощущения лада способствуют тональные упражнения, построенные не по принципу транспонирования по полутонам, а на интонировании ступеней лада.

Как и Глинка, В. М. Луканнин считал интервал секунды требующим пристального внимания педагога и ученика в связи со специфическими трудностями его восприятия и воспроизведения голосом. Не случайно и Глинка отнес исполнение секунд без вспомогательных нот к упражнениям труднейшей категории.

На развитие внутреннего музыкального слуха направлено требование исполнять вокальные упражнения без сопровождения. Певец, приученный к постоянному подыгрыванию вокальной строчки на инструменте, в унисон или октаву с голосом, атакует звук по внешнему сигналу (тон роля), а не по внутреннему представлению. К сожалению в вокальной педагогике до сих пор применяется этот ничем не оправданный прием. Ни один преподаватель класса скрипки не станет вместе с учеником играть гаммы и упражнения на роле, а между тем некоторые педагоги-вокалисты считают это почему-то обязательным.

Характер использования в занятиях вокализов также перекликается

¹ В. М. Луканнин был постоянным болельщиком спортивных соревнований по футболу, теннису, хоккею, городкам. Особенно он увлекался шахматами и в театральных турах неоднократно занимал первые места.

² Луканнин В. Мудрый, доброжелательный советчик. — «Музыкальные кадры», 1964, 25 декабря.

с «Этюдами» Глинки, с его рекомендацией вокализировать. А вокализирует В. М. Луканнин понимал с позиций русской школы — как распев слова.

Важно отметить внимание профессора Луканнина к формированию слова и к тембру голоса как одному из основных средств усиления выразительности исполнения. В газете «За советское искусство» (1952, 27 июня) В. М. Луканнин писал: «Тембр голоса — самое ценное в певце, потому необходимо бережно относиться к голосам, чтобы сохранить качество тембра, свежесть голоса». Василий Михайлович, как и в артистической деятельности, в своем педагогическом методе стремился к постижению и раскрытию вокальными средствами особенностей русской песенности, «мелоса», заложенного в народной и классической музыке.

За годы работы в Ленинградской консерватории В. М. Луканнин добился колоссальных успехов. Трудно переоценить его педагогическую деятельность, во многом способствовавшую доброй славе нашей вокальной кафедры.

Достаточно сказать, что воспитанники профессора Луканнина 12 раз завоевывали звания лауреатов на всесоюзных и международных конкурсах.

Народный артист СССР С. Я. Лемешев, вспоминая о конкурсах, в которых участвовали ученики В. М. Луканнина, писал:

«За последние примерно 10 лет мне неоднократно приходилось принимать участие в жюри различных вокальных конкурсов, проводившихся в Москве. И я уже привык, да и все члены жюри привыкли к тому, что если на конкурсе пост воспитанник профессора Ленинградской консерватории В. М. Луканнина, то это всегда привлекает всеобщее внимание. В исполнительской манере его учеников постоянно чувствовалась большая кропотливая работа талантливого педагога, и его студенты почти всегда возвращались в Ленинград лауреатами. Последним представителем вокальной школы В. М. Луканнина был на IV Международном конкурсе вокалистов имени П. И. Чайковского в 1970 году в Москве Евгений Нестеренко. Он пленил всех ровностью и благородством звука, музыкальностью, настоящим художественным вкусом и по праву занял первое место на этом труднейшем состязании вокалистов».

В Евгении Нестеренко, на мой взгляд, снова, как в зеркале, отразилось благотворное влияние педагога, профессора В. М. Луканнина.

В 1965 году по единогласному решению Ученого Совета Василию Михайловичу был вручен почетный диплом Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

В том же 1965 году в Москве на III Всесоюзном конкурсе вокалистов имени М. И. Глинки произошел необычный случай, когда три из шести лауреатских мест среди мужчин заняли ученики одного педагога — Василия Михайловича Луканнина.

Жюри, в состав которого входили видные деятели вокального искусства, обратилось в Министерство культуры СССР с ходатайством о присвоении Василию Михайловичу ученого звания профессора, в котором он и был утвержден.

В. М. Луканнин был активным членом кафедры, принимал горячее участие в обсуждении методических проблем. С открытым сердцем он относился к науке, интересовался экспериментами, проводившимися начинающим тогда исследователем, ныне доктором биологических наук В. П. Морозовым, в лаборатории физиологической акустики Ленинградской консерватории. С юношеской непосредственностью он восторгался акустическим эффектом высокой певческой форманты.

Успешной педагогической работе со студентами во многом способствовали личные качества профессора Луканнина: его отзывчивость, скромность, последовательность в проведении методических установок, целеустремленность, трудолюбие. Василий Михайлович умел максимально мобилизовать внимание студентов, заставить включиться в музыкальный образ исполняемого произведения.

10 октября 1969 года не стало заслуженного артиста РСФСР, профессора В. М. Луканнина. Из жизни ушел прекрасный певец, замечательный педагог.

Но ученики В. М. Луканина продолжают победоносное шествие. Двое из них — Е. Е. Нестеренко и Г. В. Селезнев, — были приглашены в качестве педагогов на кафедру сольного пения Ленинградской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. В настоящее время они успешно воспитывают «внуков» В. М. Луканина в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, причем Е. Е. Нестеренко возглавляет вокальную кафедру. Среди многих других учеников В. М. Луканина можно назвать А. Шабуню, преподающего пение и выступающего в театре оперы и балета Свердловска. «Здесь, в конце двадцатых годов на сцене Свердловской оперы пел... В. Луканин, бас редкостной красоты, — отмечает одна из недавних газет Свердловска. — В наши дни с успехом выступает на сцене Свердловского академического театра оперы и балета имени Луначарского в тех же парнях ученик Василия Михайловича Луканина — заслуженный артист РСФСР А. С. Шабуню».¹

Необходимо также назвать заслуженного артиста Уз. ССР Г. Исаханова, солиста Театра оперы и балета имени С. М. Кирова М. Черножукова, солиста Ленконцерта Э. Боксера, ученика Г. Селезнева, а ныне педагога Ленинградской консерватории В. Юшманова.

Класс № 14 Ленинградской консерватории, в котором занимался замечательный педагог, носит теперь его имя. У входа мемориальная мраморная доска, на стене класса — большой портрет, у которого всегда свежие цветы.

15 мая 1971 года в Малом зале имени Глинка Ленинградской государственной филармонии состоялся ежегодных концертов, проводимых при жизни как бы продолжением традиции учеников В. М. Луканина. Он явился замечательного артиста и педагога. В этом концерте участвовали воспитанники В. М. Луканина и их ученики, студенты Ленинградской консерватории. Публика горячо приняла участников концерта — представителей школы прославленного профессора, воспитавшего отличных певцов-художников, а также педагогов, уже завоевавших авторитет и признание и продолжающих дело своего учителя.

В кратком очерке удалось отметить лишь основные вехи творческого пути В. М. Луканина. Его артистическая и педагогическая деятельность заслуживает всестороннего и полного исследования.

В заключение считаю своим долгом выразить благодарность жене В. М. Луканина — Анне Павловне Луканиной — за предоставление архивных материалов и неоценимую помощь в работе над этим очерком.

СЛОВО ОБ УЧИТЕЛЕ

Евгений Нестеренко

народный артист СССР, солист Большого театра СССР,
заведующий кафедрой сольного пения
Московской государственной консерватории
имени П. И. Чайковского

На всю жизнь мне запомнился солнечный весенний день 12 апреля 1960 года, когда я познакомился с Василием Михайловичем Луканиным. Тогда я был студентом IV курса Ленинградского инженерно-строительного института, но уже несколько лет увлекался пением, выступал в концертах студенческой самодеятельности. Занимался я у педагога Марии Михайловны Матвеевой, и после двух лет занятий она решила показать меня народной артистке СССР Софье Петровне Преображенской. Прослушав меня, Софья Петровна посоветовала поступать в консерваторию, и непременно — в класс

¹ Г а л к и н П. Преемственность. — «Вечерний Свердловск». 1976, 1 сентября.

Василия Михайловича Луканина. Знаменитая певица так произнесла имя известного мне педагога, что я сразу же проникся уважением к нему.

Тут же выяснилось, что Мария Михайловна до революции пела с Василием Михайловичем в петроградском «Троицком театре миниатюр» (я видел афишу, на которой были изображены «г-жа Матвеева и г-н Луканин» в костюмах и гриме персонажей оперы «Ведьма с Лысой горы» композитора М. П. Речкунова) и что до сих пор они поддерживают дружеские отношения. И вот написано письмо Василию Михайловичу, и получен ответ: он ждет меня в 14-м классе консерватории 12 апреля, во вторник, в 3 часа дня.

Наконец этот день настал. Я распеваюсь у Марии Михайловны и, волнуясь, еду в консерваторию. Ровно в 3 часа поднимаюсь по лестнице, ведущей на 2-й этаж, и вижу, как навстречу мне степенно спускается стройный, подтянутый человек в светлом костюме. «Это, наверно, Василий Михайлович» — почему-то подумал я и остановился, глядя на него.

— Вы, очевидно, ко мне, молодой человек? — раздался приветливый бас.

— Вы Василий Михайлович?

— Да, а вы от Марии Михайловны? Я думал, что вам трудно будет найти мой класс, поэтому решил встретить вас. Ну что же, пойдете.

Я был поражен. Немолодой уже человек, уважаемый педагог спустился встретить меня, мальчишку, которого предстоит прослушать!

И вот мы в 14-м классе. Я очень смущен и волнуясь: сейчас решится моя судьба. А тут еще на меня смотрят студенты Василия Михайловича. Нет, кажется, я не смогу издать ни одной ноты. Но Василий Михайлович ласково смотрит на меня: «Ну, спойте нам что-нибудь!» — и я успокаиваюсь, беру себя в руки, пою «Старого капрала» Даргомыжского, песню Варяжского гостя и арию Кончака. Василий Михайлович одобрительно кивает головой: «Согласен!» — и все. Что-то ему еще неясно. Каково же будет его решение? Он садится за рояль и просит меня спеть первую фразу романа Римского-Корсакова «О чем в тиши ночей». Я пою, но Василия Михайловича это не удовлетворяет. Он просит меня повторять еще и еще, требую более мягкого и лирического пения, и, наконец, добивается своего. «Видите ли, — объясняет он мне, — я хотел узнать, сможете ли вы петь более близким и мягким звуком, чем поете сейчас. Кажется, у вас это получится. Ну что ж, поступайте в консерваторию. Если поступите, возьму вас в свой класс. Но в мае приходите в консерваторию, послушайте, как поют мои студенты на экзамене, ознакомьтесь с моей педагогической системой, может быть, вам еще и не понравится, как я учу петь».

Идя домой из консерватории, я думал: «Какой удивительный человек — еще предлагает оценить его педагогический метод!» Настолько велико было обаяние Василия Михайловича, что выйдя из его класса, я был уверен: учиться буду только у него, и ни у кого больше! Позднее я узнал, что Василий Михайлович всегда придерживался принципа: и профессор и студент должны доверять друг другу; взаимопонимание и человеческая симпатия между ними — залог успешной работы.

Экзамены в консерваторию выдержаны благополучно, начались занятия в лужанском классе. Учиться было нелегко, особенно на первых двух курсах, так как консерваторские занятия приходилось совмещать с учебной в институте, а затем, на I курсе, — с работой на стройке, но удивительно — когда, студент переступал порог класса Василия Михайловича, за дверью оставались все трудности, все неприятности; он попадал в храм искусства, где атмосфера творчества целиком захватывала каждого ученика.

Чем более опытным певцом я становился, тем яснее понимал, как мудро, настойчиво и вместе с тем тактично вел меня Василий Михайлович к оладению секретам пения. Когда я начал у него заниматься, мою манеру пения он с юмором характеризовал как «пугающую, под дьякона». Голос мой сидел глубоко, и от этого был лишен сочности, тембра, плохо шел наверх — звуки выше *до* первой октавы у меня не получались.

Работа Василия Михайловича со мной состояла из трех этапов. Первые два курса — приращение, освобождение звука (я, как многие начинающие

вокалисты, очень хотел слышать себя, и от этого пел глубоко, не понимая что пою, который хорошо слышит себя, плохо слышно в зале). а также овладение «округлением» звуков среднего регистра и прикрытием верхних нот. Третий и четвертый курсы — придание звуку собранности, активизация звукоизвлечения и дальнейшее усовершенствование приемов «округления» и прикрытия. Пятый курс — укрупнение звука, выработка умения энергично посылать звук через оркестр, овладение певческими нюансами и предельными верхними нотами. Разумеется, работа над голосом шла параллельно с работой над моим музыкальным и художественным развитием.

Мне кажется, что воздействие Василия Михайловича как педагога нельзя отделять от его воздействия на учеников как человека. Мало приходится встречать в жизни людей, в которых столь гармонично сочетались бы прекрасные профессиональные и человеческие качества.

Сколько незаметных замечательных жизненных уроков получали те, которым посчастливилось стать студентами класса В. М. Луканина! Удивительная его прямота и честность суждений усугублялись тем обстоятельством, что он всегда говорил о людях за глаза только то, что и в глаза. Никто из нас никогда не видел его раздраженным, невнимательным, усталым. Всегда подтянутый, аккуратно и со вкусом одетый, приветливый, улыбающийся своей чудесной, чуть лукавой улыбкой, он, знавший и усталость и болезни, и неудачи, и заботы, людям дарил только свет и тепло своей души.

Василий Михайлович прививал нам трепетное, благоговейное отношение к искусству. Внешний блеск, сопровождающий творческую жизнь, не интересовал его, он всегда был выше этого и в артистической, и в педагогической деятельности.

От многих причин зависит успех обучения на вокальном факультете консерватории, но главное — найти педагога, который поведет тебя к вершинам мастерства, который поможет человеку, пытающемуся овладеть своим голосом, стать артистом, владеющим умами и сердцами слушателей. Мне, как и многим ученикам В. М. Луканина, посчастливилось найти того учителя, который вывел нас на дорогу большого искусства, вооружил нас не только вокальной техникой, но и сделал из нас певцов-артистов. Его упражнения, его художественные и морально-этические принципы помогают и будут помогать нам на протяжении всего творческого пути, перейдут к нашим ученикам. Он в нашей творческой жизни всегда с каждым из нас и в трудную минуту, и в радостный час.

Переживая счастливые для каждого артиста моменты творческого успеха, я всегда мысленно с благодарностью обращаюсь к образу Василия Михайловича. Не раз во время зарубежных гастролей мне приходилось слышать: «Вы учились, конечно, у итальянского маэстро». Я всегда с гордостью отвечал: «Нет, только в Ленинградской консерватории у профессора Василия Михайловича Луканина». И самым ценным из всех отзывов зарубежной прессы был для меня заголовок рецензии в одной миланской газете, который отмечал, что в спектакле Большого театра на сцене «Ла Скала» я «преподал урок бельканто». Это было прежде всего признание таланта и мастерства Василия Михайловича Луканина.

В одном из своих стихотворений Василий Михайлович писал:

У ног моих песок.
О, как бы я хотел,
Чтоб горсть его,
Зажата в руке,
Количеством песчинок
Определила жизнь мою!

Да, жизнь человека не бесконечна. Но каждый из людей оставляет на земле свой мечт, мысли, дела. И прекрасные мечты, светлые мысли, добрые дела живут вечно.

Нам, питомцам луганинского класса Ленинградской консерватории, выпало большое счастье — учиться у замечательного педагога, общаться с чудесным человеком. Будем же всю жизнь достойны имени ученика Василия Михайловича Луканина!

Впервые я услышал о Василии Михайловиче Луканине в Тбилиси, когда был студентом Тбилисской консерватории и учился в классе Тамары Георгиевны Саввиной. Выступления Василия Михайловича в свое время оставили яркий след в музыкальной жизни Тбилиси. Профессиональные музыканты и любители музыки знали Луканина как выдающегося, яркого певца, исполнявшего на сцене театра имени З. Палиашвили почти все ответственные партии басового репертуара.

Т. Г. Саввина тоже хорошо помнила выступления «сибирского Шалыпина» в Тбилиси и говорила о нем с неизменным уважением и восхищением. Постепенно имя Луканина стало для меня неразрывным с понятиями певческого мастерства, артистизма, художественного совершенства. Неудивительно, что со временем во мне укрепилось намерение поехать к Василию Михайловичу в Ленинград, попросить его послушать меня и, если возможно, взять в свой класс.

Далеко не сразу получилось так как мне хотелось. До того, как мне (после II курса) удалось перевестись в Ленинградскую консерваторию, я в течение двух лет несколько раз приезжал в Ленинград и слушал в классе уроки Василия Михайловича.

Его методика преподавания была удивительно ясной и убедительной — я никогда и нигде не слышал ничего подобного. Требования, которые Василий Михайлович предъявлял к своим ученикам, были такими четкими, конкретными и настолько понятными, что хотелось тут же исполнить то, о чем он говорит. И когда однажды я, наконец, встал к роялю, по предложению Василия Михайловича, не скрою, он был удивлен и похвалил меня, поскольку мне удалось сделать то, о чем просил Василий Михайлович, и так, как он требовал.

Официально я учился в классе у Василия Михайловича два года. За это время я получил настоящую школу вокального и музыкального мастерства. Класс у Василия Михайловича был большой и, если кто-нибудь не мог по какой-то причине заниматься, я старался воспользоваться лишним часом. Я буквально не выходил из класса, и Василий Михайлович, видя это, охотно проводил со мной лишний урок. Таким образом, вместо положенных трех часов в неделю, у меня получалось 4—5 часов.

Первый период занятий с Василием Михайловичем был для меня очень сложным. Я, как многие молодые певцы, старался искусственно создать объемный голос — густой бас за счет расширения звука. Поэтому звучали крайние ноты вверх и вниз, а середина была проваленная, тусклая. В результате занятий, которые Василий Михайлович строил, как правило, на среднем регистре, звук становился собранным и обогащался тембрально. К концу первого года обучения звучал и нижний регистр.

В работе Василия Михайловича отличалось и тонкое понимание психики студентов. Я замечал, что во время исполнения произведения он иногда «пропускает» некоторые технические ошибки, не останавливает. Когда я спрашивал, Василий Михайлович объяснял, что уже не раз обращал внимание студента на эти ошибки и, если он их не понял, то частым напоминанием, тем более в присутствии других, можно только травмировать его психику. Помогать же необходимо упражнениями, тем или иным приемом, что и делал Василий Михайлович в подобных случаях. Вспоминается, как в арии Руслана у меня никак не получалась первая фраза: «О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями...» Не мог попасть без подсказа сразу же на ноту *ми*, а после четвертой паузы («кто тебя усеял») нота *до* неизменно оказывалась «в носу». Нетрудно представить, как красиво это звучало. Очень мягко, тактично, никак не оценивая мою неудачу, Василий Михайлович предложил отложить это произведение. Однако я заметил, что в занятиях со мной Василий Михайлович больше внимания уделяет упражнениям

с гласной *о*, а также атаке первого звука в нисходящем движении упражнения. И когда позже мы вновь вернулись к арии Руслана, я с удивлением и радостью ощутил, что все стало удобно и доступно вокально.

Мы часто, буквально с детства, слышим, что нужно много трудиться, чтобы добиться чего-то. Но как трудиться? Вот этому и учил нас Василий Михайлович. Умение работать, правильно распределять свои силы, найти главное в своем деле.

Очень часто при разборе нового произведения Василий Михайлович говорил не о том, как нужно исполнять арию или романс, где петь *forte* или *piano*, а начинал с того, что рассказывал об авторе произведения, о его характере, о времени, когда оно было написано, стараясь в каждом из нас пробудить сознание и личное ощущение в происходящей ситуации. Он воспитывал в своих учениках умение самостоятельно пережить настроение, содержание каждой небольшой музыкальной миниатюры или крупной разветвленной арии. Только тогда начинали приобретать смысл авторские указания, нюансы *forte* и *piano*.

Когда я готовился в 1965 году к конкурсу имени М. И. Глинки¹, где, как известно, очень большое значение придается исполнению его романсов, Василий Михайлович предложил мне пропеть около 20 романсов композитора, а также прочесть как можно больше литературы о его творчестве, (и сам принес мне два тома писем Глинки). Когда я пытался возразить, что по условиям конкурсной программы нужно исполнить не более двух романсов Глинки, Василий Михайлович ответил мне словами, которые могут служить девизом для каждого молодого певца: «Для исполнителя должно быть главным не событие в музыкальной жизни, а сама музыка».

Василий Михайлович обладал какой-то необыкновенно обаятельной силой притяжения. Умный взгляд его добрых лучистых глаз, казалось, проникал в самую душу. У меня всегда была потребность поверять Василию Михайловичу самое сокровенное. Чувствуя мое тяготение к нему, он часто приглашал меня на загородные прогулки, которые очень любил. Мы посещали дворцы в Пушкине, Петергофе, бродили в Павловском парке. Не раз были в Русском музее. Эти встречи были наполнены увлекательными рассказами и разговорами.

Василий Михайлович был чрезвычайно интересным собеседником. Слушать его можно было без конца. Он являлся для меня как бы живой историей музыкального искусства России. Было что вспомнить из своей богатой артистической жизни — о встречах с выдающимися и мало кому известными артистами, с интересными людьми. Человек наблюдательный и остроумный, он подмечал самое характерное и, рассказывая о ком-нибудь, всегда с добродетельным юмором и удивительно талантливо, полностью перевоплощался.

Широкий художественный кругозор Луканина сказывался во всех областях его педагогической деятельности. С большим интересом относился он к современной музыке. В его классе часто звучали только что написанные произведения советских композиторов, его студенты постоянно бывали первыми исполнителями сочинений ленинградских авторов. К этому следует добавить, что Василий Михайлович и сам сочинял музыку, так же как увлекался рисованием и поэтическим творчеством.

Хочется коснуться воспитательной стороны работы со студентами, которой Василий Михайлович придавал очень большое значение. Будучи сам скромным и исключительно тактичным в общении с людьми, он не выносил и бахвальства. Сталкаясь с чем-либо подобным, Василий Михайлович становился беспощадным.

Однажды на общем собрании, где горячо обсуждались вопросы консерваторской жизни, неожиданно выступил студент, совсем недавно переведенный в класс Василия Михайловича. Этот студент важно поднялся на сцену

и заявил, что он, известный в Ленинграде певец, пользующийся успехом в концертах и обладающий многими достоинствами, недооценен консерваторией и оперной студией, ему недостаточно дают петь спектаклей.

Василий Михайлович, сидевший в зале и не собиравшийся выступать, решительно встал и попросил слова. Обращаясь ко всем присутствующим, принес извинения за студента его класса, объяснив, что занимается с ним несколько месяцев и квалифицировал подобное выступление, как большую самовлюбленность. Закачивая, добавил, что будет вынужден пересмотреть свои взаимоотношения с этим студентом. Вернулся на свое место Василий Михайлович под дружные аплодисменты всего зала.

Хочется упомянуть еще об одном эпизоде, происшедшем после концерта камерного класса, в котором участвовал студент Василий Михайлович. Студентка его же класса позволила себе в недопустимо грубой форме сделать замечание по поводу интерпретации произведения аккомпанировавшей ему концертмейстеру. На другой день Василий Михайлович, занимаясь в классе, не подавал виду, что знает о происшедшем. И только после урока с этой студенткой попросил ее остаться. Объяснив всю нестойкость ее поведения, он предложил тоном, не допускающим возражений, пойти в камерный класс и в присутствии педагога и студентов принести извинения оскорбленному ею человеку, концертмейстеру, молодой уважаемой женщине. Все было выполнено беспроблемно.

Василий Михайлович обладал удивительной способностью легко, без нажима, очень тактично заставить пересмотреть ошибочную точку зрения. И никогда никто из его студентов, как бы сурово не был осужден Василием Михайловичем в конфликтных ситуациях, не ощущал ни малейшей обиды на него, а чувствовал двойную вину, причинив неприятность любимому педагогу, вся жизнь которого — яркий пример не только для нас, его учеников, но и для молодежи вообще.

Общение с Василием Михайловичем было для меня настолько плодотворным, что когда он рекомендовал меня на V курсе консерватории для прохождения педагогической практики, мне было с чем обратиться к моим ученикам.

Прошло много лет с начала самостоятельной творческой работы. Годы преподавания в Ленинградской консерватории, сцена Малого оперного театра и сейчас, когда мне оказана высокая честь преподавать в Московской консерватории, — все это я целиком и полностью отношу к заслугам моего дорогого педагога.

В самые радостные дни и минуты сомнений, в поисках поддержки или совета, я мысленно обращаюсь к Василию Михайловичу и всегда ощущаю его незримое присутствие.

Я уверен, что каждый из нас, воспитанников лужанинского класса, вступивших на самостоятельный жизненный путь, столкнувшись с какой-либо трудной проблемой, сумеет разрешить ее по-лужанински — честным самостраженным трудом!

Валерий Малышев

лауреат Международных и Всесоюзного конкурсов

Писать о профессоре Василии Михайловиче Луканине мне, его ученику, почетно и очень трудно. Только благодаря ему я стал певцом. Это был блестящий педагог, умевший подобрать ключ к каждому ученику и щедро открывавший доступ к себе. Он являлся для нас примером высокого мастерства, глубокой эрудиции и подлинной человечности, был эталоном, по которому каждый проверял себя.

Все мы подражали ему намеренно или невольно. Мне в нем нравилось все — манера держаться и разговаривать, тембр голоса, строй мыслей, ясность и широта взглядов. Никогда ничто мелкое, каждневное, бытовое, как бы энергично оно не заявляло о себе, не могло заставить Василия Михайловича изменить выработанным принципам.

¹ На этом конкурсе Г. Селезнев, кроме звания лауреата, впервые за все время проведения конкурсов получил специальный диплом за лучшее исполнение романсов Глинки. — Прим. ред.

Пытаюсь воссоздать ступени той нелегкой лестницы, по которой он вел меня к заветной цели. Желание петь, играть на сцене «хоть что-нибудь» зародилось во мне давно. Но когда, наконец, я стал студентом первого курса подготовительного отделения Ленинградской консерватории, все сложилось так, что уже через два месяца занятий мне пришлось всерьез подумать о том, что пожалуй, придется оставить мечту об оперной сцене. Не шел голос — ни вверх, ни вниз. Простушав свою запись, сделанную при поступлении, я как сторонний слушатель понял, какой «отчаянный» получился Варажский гость, и как была справедлива оценка экзаменационной комиссии, поставившей мне тройку.

А в это время вся консерватория говорила о Луканине. Он был одним из ведущих певцов театра им. С. М. Кирова, многие его слышали в блестящих партиях Бориса, Досифея, Галицкого, Кочубея и других. В 1956 году В. М. Луканин был приглашен на педагогическую работу в Ленинградскую консерваторию. Естественно, что к нему в класс потянулись многие. Но я об этом даже мечтать не мог. И все же «свет не без добрых людей». За меня как за «способного артиста миманса» ходатайствовало режиссерское управление Оперной студии консерватории.

Василий Михайлович прослушал меня и неожиданно для всех взял в свой класс. Началась серьезная и очень трудная работа. Нелегкая и для ученика, и для учителя. На всех первых занятиях Василий Михайлович только и слышал: «Вам надо расстаться с этим учеником, у него ничего не получается», и «Ваша уверенность в том, что у него хороший голос, ничем не подтверждается». Я был почти согласен с теми, кто так говорил, но мне очень нравился этот высокий человек с умными и добрыми глазами. От него веяло покоем, силой, и я очень старался не огорчать его и оправдать хоть в малой доле его уверенность во мне.

Первые месяцы занятий мне пришлось петь лишь упражнения и вокализы. Я много и упорно работал, но, конечно, мечтал, как все студенты, об ариях Филиппа, Базилло и других популярных произведениях, и, по мнению большинства, не понимал, что упражнениями Василий Михайлович готовит крепкую основу вокального исполнительства. Только через полгода, когда я с трудом освоил октаву, Василий Михайлович дал мне первое произведение со словами. Это была русская народная песня «Ты взойди, взойди, солнце красное» в обработке Римского-Корсакова.

У меня оштылся тембр, звук стал плотнее. Я понял, с каким терпением, как тонко и бережно работал Василий Михайлович. Найдя в хаосе звуков красивую ноту, свойственную данному певцу, Василий Михайлович вел звучание голоса, базирываясь на этой ноте. Иным певцам удавалось довольно быстро выровнять диапазон, сохраняя индивидуальность тембральных красок. У меня процесс шел значительно сложнее. Приходилось двигаться медленно по полутонам.

Василий Михайлович умел в каждое упражнение или вокализ вложить жизнь, поэзию. Упражнения и вокализы стали основой моих занятий. Мечты об эффектных ариях были оставлены как преждевременные. Я стал понимать, что именно у меня плохо, над чем нужно работать и каков будет результат. Он стал для нас не только учителем вокала и музыки. Мы говорили о чувствах и мыслях, вызванных произведениями искусства и различными жизненными обстоятельствами, поверяли ему самое сокровенное, и всегда знали, что получим умный и добрый совет. Его отношения с окружающими людьми вызвали восхищение. В классе Василия Михайловича Луканина царил атмосфера подлинной доброжелательности и дружеской поддержки. Примером служил сам учитель, неизменно ровно, объективно относившийся ко всем ученикам. Он никогда никого не выделял, не терпел зазнайства и панбратства, уважая в каждом индивидуальность. Поэтому неудачи, такие естественные в каждом поиске, всегда обсуждались по-деловому, с искренним желанием помочь друг другу. Все это создавало исключительную спокойную творческую обстановку.

Каждодневные занятия с Василием Михайловичем требовали от нас большого труда и полной собранности. Он крайне внимательно добивался

чистоты тембра, ровности звучания, отчетливости артикуляции и дикции. На разучивание произведений он давал очень мало времени, и это учило максимальной сосредоточенности: так проверялись наши знания по сольфеджио, умение работать самостоятельно за роялем, способность овладеть формой, ощутить гармонию и т. д. Подбирая для нас репертуар, Василий Михайлович всегда строго учитывал степень подготовленности каждого, но в отдельных случаях не боялся идти на эксперимент. Так, например, я неожиданно для себя в конце первого основного курса, то есть на 3-й год обучения, получил монолог Барона из «Скупого рыцаря» Рахманинова и арию Захария из оперы «Набукко» Верди. И хотя звуком я не владел еще в достаточной степени, но перестал бояться верхних нот. А именно этого добивался Василий Михайлович и, добившись, заменил эти произведения «Элгией» Яковлева и арией Сальватора Роза из одноименной оперы Гомеа. Последняя особенно трудна тем, что охватывает почти весь басовый диапазон. Тогда я уже сам почувствовал, что голос стал мне послушен.

Для переходного экзамена на основной курс консерватории были приготовлены «Заклинанье цветов» Гуно (из «Фауста») и романс Кюи «Мениск». Совершенно разноплановые произведения. Забыть этот экзамен невозможно. В первый раз я получил оценку «отлично» и горячую поддержку слушателей. Эта пятерка и эти аплодисменты относились целиком к моему учителю, который отдал мне столько внимания, сил и души. Волновался я очень. Как в тумане спел вокализ Панюшки. После «Мениска» Кюи — аплодисменты. Пою «Заклинанье цветов» Гуно. Звук идет собранный, плотный, уверенный. Слежу за исполнением, чтобы «не захлестнуло», не «занесло», как говорил Василий Михайлович (мне часто встало от него за неуемость чувств, и называл он меня за это «стихийным басом»). Дюпая «Заклинанье»: «...и впиться Маргарите в сердце!» В зале взрыв аплодисментов. Смотрю на Василия Михайловича и вижу — впервые за два года — как глаза его заблестели радостью и даже гордостью. Я был настолько счастлив, что не выдержал, и, сожвав со сцены, кинулся к нему. Его вера в успех принесла долгожданные плоды.

Теперь я особенно понимаю значение программы, прекрасно продуманной и разработанной для меня Василием Михайловичем. Я с чувством глубокой благодарности и признательности вспоминаю каждый урок и каждый час, проведенный с этим замечательным человеком и мудрым педагогом.

Позднее, когда мы, его ученики, стали петь в концертах и оперных спектаклях, он учил нас быть еще более требовательными к себе. За каждым выступлением обязательно следовал разбор ошибок, допущенных в исполнении и в поведении на сцене. И как тактично, с каким добрым юмором указывал Василий Михайлович на наши промахи, как щедро и тонко подсказывал пути преодоления трудностей.

Он почти никогда не распеваля своих учеников ни перед концертом, ни перед спектаклем, ни даже перед экзаменом. «Натаскивать перед выходом на сцену — только усугублять волнение», — говорил он.

У меня хранятся замечания Василия Михайловича, записанные им для меня во время спектакля «Фауст», в котором я пел партию Мефистофеля. С этой партией пришлось много повозиться, прежде чем выйти на сцену. И вот, наконец, спектакль состоялся и прошел, как всем казалось, вполне удачно. Возбужденный, я вышел с Василием Михайловичем на улицу. Пошли к остановке такси. Перед тем как сесть в машину, Василий Михайлович сказал, протягивая мне несколько листов бумаги, густо исписанных четким, характерным почерком: «Я написал это во время спектакля». Сам в прошлом отличный исполнитель партии Мефистофеля, всегда далекий от шаблона и дешевых эффектов, он оставил мне ценнейшие советы. И я могу только еще раз преклонить голову перед этим человеком, который сумел сжать, конкретно (по актам) и так ярко указать на все основные моменты исполнительского и сценического воплощения роли. Записка заканчивалась так: «Последнее слово Мефистофеля в финале оперы — „Спасася!“ — необходимо научиться петь в тональности. На более подробные замечания нет

времени. А в общем: думайте, ищите, творите. Материала в этой роли на многие годы. В. Луканин».

Так заботливо и терпеливо, учитывая индивидуальность каждого, вел Василий Михайлович своих учеников к заветной цели — к профессионализму, к мастерству.

Сам он всегда стремился к совершенству, и перед нами ставил все новые и новые задачи. Сохранились ежедневные записи, которые вел Василий Михайлович. В них раскрывается его трудолюбие, строгий и удивительно разумный подход к каждому уроку и исполняемому произведению. Дается полный анализ успехов и неудач. «Думайте, ищите...» Этот девиз, переданный нам, был и для него самого основным в жизни.

Начиная с 1960 года «школа Луканина» стала приносить Ленинградской консерватории новые победы. Неоднократное участие во Всесоюзном конкурсе им. Глинки учеников Луканина, занимавших призовые места, сделало имя нашего педагога известным всей стране. Когда же его питомцы стали одерживать победы на Международных конкурсах (в Праге, Мюнхене, Тулузе, Софии, Хельсинки), о «школе Луканина» заговорили за рубежом. Но Василий Михайлович предупреждал нас, что это только начало, что впереди еще много трудностей, которые мы должны преодолеть, а для этого нужны большие знания и еще большая работа.

В разное время и в разных ситуациях нам, ученикам Василия Михайловича, приходилось слышать от выдающихся вокалистов, музыкантов, дирижеров слова восхищения школой профессора В. М. Луканина. Вклад педагога в вокальное искусство измеряется тем, что он вложил в своих учеников.

Прошли годы. Ученики В. М. Луканина стали не только выдающимися певцами-художниками, но и талантливыми педагогами, воспитывающими новые кадры вокалистов и педагогов школы, завещанной нашим Дорогим учителем.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие ко 2-му изданию	2
От составителя	3
I. Вокально-методические заметки	9
Представление о звукообразовании	10
Певческое дыхание	13
Начальная работа над элементами звукообразования	15
Слово и звук. Литературный текст и музыка	18
Основные задачи педагога в деле воспитания студента	19
Камерное исполнительство	22
Наблюдение за первыми профессиональными шагами учеников. Работа с молодыми певцами в музыкальных театрах	24
II. Вокальные упражнения	26
Первая группа упражнений	28
Вторая группа упражнений	33
III. Вокально-педагогический репертуар для мужских голосов	42
Приложение	
Ю. Барсов. Вехи творческого пути В. М. Луканина	69
Слово об учителе	
Е. Нестеренко	78
Г. Селезнев	81
В. Малышев	83

ИБ. № 1368

Василий Михайлович Луканин

*Обучение и воспитание
молодого певца*

Составитель
Евгений Евгеньевич Нестеренко

Редактор В. В. Рубцова

Художник А. М. Макаров

Худож. редактор Р. С. Волховер

Техн. редактор А. Б. Этина

Корректор С. Н. Мурашева

Сдано в набор 8/XII 1976 г. Подписано к печати 18/II 1977 г.
Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типогр. № 1. Печ. л. 5,75 (5,75 с вкл.).
Уч.-изд. л. 6,51+2 вкл.=6,7. Тираж 15 000 экз. Изд. № 1936. За-
каз № 2628. Цена 34 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9

Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Госу-
дарственном комитете Совета Министров СССР по делам изда-
тельств, полиграфии и книжной торговли, 196126, Ленинград,
Ф-126, Социалистическая ул., 14.