

Н. М. МАЛЫШЕВА

О ПЕНИИ

Из опыта работы с певцами

МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

Москва
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
1988

ББК 85. 314
М 18

5204050000—284
М 062(02)—88 КБ—11—38—88

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Все, что написано здесь Н. М. Малышевой, представляется мне очень верным. На этом я воспитывалась. Мое мышление пошло по этому же пути, и теперь я также могу передавать свой опыт певцам, которые часто обращаются ко мне за помощью.

Предлагаемая работа Н. М. Малышевой построена своеобразно. Она состоит как бы из отдельных звеньев, отдельных этюдов, посвященных различным сторонам подготовки певца. Тем не менее эти «звенья» логически объединены. Их сквозной задачей является стремление помочь певцам осознать творческие достижения русской вокальной школы.

Будучи человеком необыкновенно восприимчивым и сохранив в стиле своей работы редкую непосредственность, Надежда Матвеевна постоянно наблюдает работу певцов. Очень многое она вынесла для себя из общения со Станиславским в его Оперной студии. Благодаря этому метод ее занятий свободен от ненужных штампов, от непроверенных рецептов. У нее своя, понятная каждому, вокальная терминология. С кем бы она ни занималась, всегда у нее найдутся примеры и термины, которые дойдут до сознания ученика, хотя бы он пришел в музыку из другой профессиональной области, от другой специальности. Все, что передает Надежда Матвеевна на занятиях и что отчасти изложено здесь, вынесено ею из большого педагогического опыта, практически проверено и совершенно свободно от формализма.

Технические требования выражены у Надежды Матвеевны очень ясно и доступно. Она умеет точно и образно сказать о тех действиях, которые должны породить определенный технический результат. И певец быстро осваивает необходимое для этого «физическое действие».

Надежда Матвеевна правильно поняла мысли Станиславского, его принципы работы с актером, его методику и применила эти принципы к вокальному искусству. Вместе с тем она далека от тех людей, которые пытались обратить систему Станиславского в догму и подчас могли лишь оттолкнуть от нее нашу молодежь. В процессе своей работы Надежда Матвеевна ставит перед певцом

своего рода драматургическую задачу: она не говорит сразу об итоге, какого надо достичь, а определяет действия, которые помогают его достижению (что и является основной идеей системы).

Когда мне бывает плохо, когда у меня что-нибудь не ладится, я опять иду к Надежде Матвеевне — и все снова становится на свои места. Когда ко мне обращаются за помощью молодые певцы, я помогаю им, используя метод Надежды Матвеевны. И он полностью себя оправдывает!

В «анализе романсов» Надежда Матвеевна удивительно точно и тонко раскрывает каждую вещь. Она не только вникает в поэтический текст и музыку данного произведения, но хорошо чувствует поэта, знает обстоятельства создания данной вещи. Осваивая музыку, она вводит ученика в понимание подтекста романса или арии. Этим она добивается художественного результата от певца. Ведь каждый романс можно, в сущности, решить и исполнить по-разному: музыка подчас говорит больше, чем словесный текст, расставляет иные эмоциональные ударения, изменяет или дополняет сказанное словами.

Теперь уже я не могу подходить к вокальным произведениям, не освоив их в синтезе музыки и слова. Я ищу их эмоциональный смысл, стремлюсь понять их внутренний подтекст. Сколько, например, приходится слышать трафаретных сентиментальных исполнителей музыки Чайковского. Как часто молодые певцы копируют чужое исполнение, подражают чьей-либо трактовке, расставляют ферматы «по такому-то» певцу. Как часто вообще поют романсы ради красивого звука, ради одной какой-нибудь эффектной ноты. Например, в романсе Чайковского «День ли царит» певцы порой усердно детализируют словесное содержание текста, забывая, что главной сквозной задачей романса является не чувствительное описание переживаний героя, а всепоглощающее, всеохватывающее восторженное чувство любви: «Все, все, все о тебе!».

Иной певец не понимает, что его нечистая интонация (порой при общей музыкальности) зависит от плохой технической подготовленности, другой не знает, как трактовать произведение, не чув-

ствуется формы, целого, не слышит музыкального подтекста. Надежда Матвеевна не только разъясняет ему это, но и указывает приемы, какими можно достигнуть художественной цели.

Будучи в Италии, я как-то по предложению знаменитой певицы Габриэлы Безанцони познакомилась с методом ее занятий, с ее упражнениями, с приемами распевания голоса. И к моему удивлению, к моей радости я нашла много общего в методах знаменитой итальянки и Н. М. Малы-

шевой. Между тем каждая из них шла своим, самостоятельным путем.

Все просто и образно выражено в методе и приемах работы Надежды Матвеевны. Нет здесь ни непонятной терминологии, ни следов «жречества», ни «учености», нет ничего подавляющего, ничего от важной персоны маэстро. Но эта мудрая простота достигнута трудом, вдумчивостью и хорошо проверена жизнью.

Ирина Архипова

ОТ АВТОРА

Что такое пение? Что такое «искусство» пения? Что значит **петь**?

В «Словаре русского языка» С. И. Ожегова сказано: «**ПЕНИЕ** см. петь.

ПЕТЬ... 1) Издавать голосом музыкальные звуки, исполнять вокальное произведение. *Петь песню. Петь в опере. Петь тенором.* 2) Исполнять оперную партию. *Петь Онегина.* 3) О певчих и некоторых других птицах: издавать звук (о щелканье, свисте, криках и т. п.). *Соловей поет.* 4) Восхвалять стихами, воспевать (*устар. и выск.*). *Пою мое отечество. Лазаря петь (разг. неодобр.)* — жаловаться на судьбу, прикидываться несчастным.

Для определения пения как искусства подходят лишь два первых пункта словарного определения, а доступно «искусство» пения только человеку, хотя и считается, что **поют** птицы, **поют** скрипки, **поют** даже двери¹. Звуки эти нельзя квалифицировать как «искусство» пения. Они не включают в себя полностью основные элементы музыки: мелодии, гармонии, ритма, наконец, слова. Даже самая прославленная певчая птица, соловей, и та, скорее, «щелкает и свистит» (как сказано в басне Крылова), чем **поет**. Голуби воркуют, воробьи чирикают, вороны каркают, петухи кричат (хотя порой их крик и называют пением).

Различные «поющие» музыкальные инструменты также имеют свою специфическую, им свойственную окраску. Звуки скрипки тоскливы, гобоя — грустные, кларнета — светлы и радостны, флейты — легки и веселы и т. д. Но все они — бессловесны.

Полноценно и полнокрасочно лишь человеческое **пение**. Оно способно к выражению всех элементов музыки: мелодических, ритмических и тональных (мажор и минор). Голос человека может выражать радость и горе, печаль и веселость. Слово помогает выявить смысл исполняемого, делает пение осмысленным. Эмоциональная окраска слова делает пение одушевленным. Но одновременно слово доставляет певцу и некоторые технические неудобства.

Наука говорит нам, что гортань поющего дол-

жна сохранять свою стабильность¹. В процессе пения со словом, при произнесении гласных и согласных, гортань смещается. Это отрицательно влияет на непрерывность звучания голоса.

К. С. Станиславский в руководимой им Оперной студии говорил певцам, что искусство начинается там, где появляется непрерывность. Элементы «непрерывности» в значительной степени определяют художественную ценность **кантилены**, пения *legato*.

Помимо препятствий, создаваемых сменой гласных и согласных, певцу приходится встречаться с еще более трудными препятствиями — музыкальными интервалами. Всякая мелодия является последовательностью интервалов. Движение голоса по интервалам вверх и вниз вызывает смещение гортани с ее устойчивой позиции. Научившись преодолевать эти препятствия, певец добивается «уравнения» звуков голоса, достигая «непрерывности» звучания². Если использовать определение человеческой личности, способной совмещать в себе величие и ничтожность душевных качеств («Я царь, я раб, я червь, я бог»), сделанное Г. Р. Державиным в одной из его од, и приложить эту меру к пению, то мы можем сказать, что певец также способен к большой амплитуде своих творческих изъятий. Он «раб» своего инструмента, если горло его не в порядке. Но если инструмент отвечает его высоким творческим «хотениям» (Станиславский), он становится и «царем», и «богом». Правда, до настоящего времени мы знаем единственного в мире певца, который, когда пел, становился и «царем» и «богом». Он обладал совершенным вокальным инструментом и непревзойденным артистизмом. Это был Шаляпин. Он был гениален. А. В. Нежданова говорила, что у нас много хороших голосов, но не умеющих петь. Умение петь без обучения, спонтанно — явление чрезвычайно редкое. М. И. Глинка писал: «Все певцы от природы несовершенны и требуют ученья, цель которого исправить недостатки и усовершенствовать голос»³.

Что же являет собой хорошее пение? Голос

¹ Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. — М.: Музыка, 1968. С. 408.

² Глинка говорил, что надо «стараться уравнивать все ноты» (М. И. Глинка: Сб. материалов и статей. — М.; Л.: Музгиз, 1968. С. 321).

³ Там же.

¹ У Гоголя в «Старосветских помещиках»: «Но самое замечательное в доме — были поющие двери. Как только наставало утро, пение дверей раздавалось по всему дому».

поющего должен быть свободен, полнозвучен и звонок. Певец может петь громко и тихо, сильно и мягко. Он имеет полный набор средних, высоких и низких звуков, свойственных природе его голоса. Пение его осмысленно и одушевленно. Для того чтобы развить свои творческие способности и стать артистом, должно изучать наследие великого Станиславского. Знакомство певцов с работами К. С. Станиславского в этой области может оказать им помощь не только в их сценической практике, но и в процессе работы над постановкой го-

лоса, внося в нее живительные элементы творческого воображения.

Мы имеем, наконец, и теоретические работы ученых. Профессор Л. Б. Дмитриев, врач-ларинголог и певец, произвел опыт наблюдения над гортанью в процессе фонации с помощью рентгена. Просвечивая горло поющего, он, попросту говоря, насквозь увидел, что происходит в горле хороших и плохих певцов.

Разработанная нашими физиками и фонетистами теория дает ключ к практическому освоению принципов вокального дела.

О РАБОТЕ ПЕВЦА НАД ГОЛОСОМ

В наши дни интерес к вопросам искусства и, в частности, вокального чрезвычайно высок. Это обязывает тех, кто занимается преподаванием пения, поделиться практическим опытом и рассказать о своих наблюдениях в этой области.

По вопросам теории пения существует большая литература, но она мало влияет на практику вокального дела: певческая жизнь протекает почти независимо от нее, своими путями.

Практика пения пользуется, главным образом, устной передачей опыта педагогов, мастеров вокального дела. Какого-либо общего метода работы по воспитанию певца и его голоса, подобного методу работы с актером К. С. Станиславского, ни вокальная практика, ни теория преподавания пока не создали. Едва ли можно требовать от мастеров пения глубокого теоретического осмысления их практической деятельности. В истории известны лишь редкие художники, как, например, К. С. Станиславский, Ф. И. Шаляпин и другие, которые одновременно творили и анализировали свое творчество. Ни от писателей, ни от музыкантов, ни от живописцев, ни от певцов при наличии у них таланта и огромного опыта не приходится требовать создания теории, то есть теоретического осмысления их собственной исполнительской практики.

При настоящем положении вещей нередко раздаются голоса о целесообразности разработки «единого метода» обучения певцов.

Однако создание такого метода требует большой сплоченности вокалистов. Лишь тогда, когда преподаватели пения придут к единым выводам, опирающимся на тщательно проверенные научные данные о работе голосового аппарата во время пения, «единый метод» будет разработан и внедрен в вокальную практику.

Полезный, и равно для всех приемлемый **практический** метод преподавания пения может быть создан лишь в результате глубокого, всестороннего обобщения как опыта лучших вокальных педагогов, так и практики выдающихся исполнителей-певцов. Такое обобщение должно опираться на данные науки. В настоящее время ни наука, ни наличие прекрасно выработанного музыкально-вокального слуха у наших педагогов не могут в достаточной мере помочь учащемуся установить об-

ективные причины хорошего или плохого звучания голоса. К тому же субъективные ощущения педагога и учащегося часто не совпадают. Передать же словами ощущения, возникающие при звукообразовании, чрезвычайно трудно. Да и состояние современной вокальной терминологии таково, что она порой может скорее запутать ученика, чем оказать ему помощь. Объясняя свои ощущения, при показе **должного** звучания педагог пытается вызвать у ученика аналогичные ощущения. Но, показывая желательное звучание, педагог обычно бывает убежден, что данный звук возник у него в результате именно **тех** ощущений и **тех** технических приемов, о которых он говорит ученику. На самом же деле ощущения очень обманчивы и индивидуальны и у ученика могут быть иными.

В процессе передачи своих технических приемов и ощущений педагог, как правило, прибегает и к словесным объяснениям. Эти объяснения по существу своему чаще всего являются лишь образными выражениями, характеризующими ощущения, сопровождающие хорошее звучание певческого голоса или разные качества этого звучания. Учащемуся же приходится «переводить» эти образные выражения на собственные мышечные ощущения и собственные звуковые представления. Далеко не всегда ученику удастся осуществить этот «перевод».

Не приходится отрицать, что методы обучения пению, основывающиеся на не совсем верном представлении о работе голосового аппарата во время пения, все же подчас дают хорошие результаты за счет практического опыта педагога. Однако процент их чрезвычайно невысок.

Успешность таких методов, по-видимому, объясняется также способностью части певцов копировать правильный мышечный прием, которым пользуется их педагог, или же интуитивно осуществлять некий идеал красивого звучания голоса, сложившийся в их собственном представлении. Копируя хорошее звучание голоса педагога, даже при неправильном истолковании певческого процесса, певец подчас вырабатывает мышечные навыки, обеспечивающие тот звук, который соответствует его вокальному идеалу.

Но если бы копирование хорошего звучания

певческого голоса и различных вокальных приемов могло быть подлинной практической базой постановки голоса, обучение пению не давало бы того количества голосового «брака», какое наблюдается. Есть ряд учащихся, способных к подражанию, и им этот метод может существенно помочь. Но есть певцы и другой категории, плохо усваивающие этот метод работы, не обладающие способностью легко приспосабливаться к чужому голосообразованию. Есть, наконец, певцы, которые стремятся к глубокому изучению и осмыслению вокального механизма. Желая со временем стать педагогами, они хотят понять и усвоить самое существо, механизм верного певческого голосообразования. Поэтому следует считать, что наилучшим, наиболее надежным и общепонятным будет такой метод, который опирается на сознательное, правильное представление о механизме певческого звукообразования.

Прежде чем приступить к созданию «единого метода» обучения пению, необходимо добиться от всех певцов и педагогов осмысления своей практики с точки зрения верных представлений о работе голосового аппарата во время пения. Базируясь на этих данных, можно обеспечить всеобщее признание единых принципов верного певческого звукообразования, можно разработать современные основы певческого искусства. Тем самым попутно будет создаваться и точная вокальная терминология.

Любой музыкант, играющий на скрипке, флейте, фортепиано, имеет уже готовый (не им сконструированный) инструмент для исполнения.

Замечательный русский исследователь вокала Л. Б. Дмитриев говорит: «Практически важно найти наиболее удобную для певца (оптимальную) **позицию гортани**, вести дальнейшие занятия так, чтобы она от этого положения не уходила на всех гласных и на всем диапазоне»¹.

Певец извлекает звуки из собственного горла, с помощью собственных мышц и нервов. В процессе фонации певец сам становится «инструментом». Ему необходимо осознать и ощутить значение и использование мышечного комплекса, с которым он имеет дело в процессе пения. Поэтому глубоко вредны любительские советы обучающемуся пению, вроде: «пой без всякой химии». К сожалению, певцу приходится освоить много «химии», прежде чем он научится петь. Правда, бывали примеры, когда певцы овладевали искусством пения спонтанно, не учась. Но примеры эти единичны, в то время как обучаться пению могут сотни и тысячи людей, имеющих природные вокальные данные.

Постановка голоса, то есть приспособление и развитие его для профессионального пения, — это процесс одновременного и взаимосвязанного воспитания слуховых и мышечных навыков поющего. Это выработка хороших, правильных певческих привычек.

В певческом звукообразовании принимают участие многочисленные группы мышц, в частности

дыхательные, артикуляционные, гортанные и ряд других. В процессе овладения любой специальностью, связанной с мышечной работой, в том числе и пением, работа мышц перестраивается, уточняется, отшлифовывается в нужном направлении под влиянием обучения. Как говорят физиологи, работа мышц становится очень тонко дифференцированной, то есть расчлененной и упорядоченной. Образуются, вырабатываются нужные связи, рефлексы, ненужные тормозятся, лишние движения и напряжение исчезают, формируются стойкие вокальные навыки, в результате которых голос должен звучать энергично, чисто и свободно.

Певец, работающий над постановкой голоса, должен выработать острое внимание к своим мышечным ощущениям и знать, к какой группе мышц это внимание должно быть в первую очередь направлено. Его следует направить на те мышечные ощущения, которые идут от источника звука в момент его начала, то есть на его атаку и на артикуляцию. Именно от них непосредственно и зависит звучание голоса, которое должно непрерывно контролироваться слухом певца и педагога. Распыляя свое внимание на работу других мышц, например на диафрагму, на тот или иной «тип вдоха» или на ощущения резонирования в какой-либо части голосового аппарата (зубы, нёбо, «маска» и т. п.), певец немедленно попадает в сеть издавна бытующих стандартных вокальных представлений вторичного значения. В этих представлениях по большей части певец и запутывается.

Прежде всего необходимо определить с полной ясностью причины возникновения голоса и представить, почему невозможно голос куда бы то ни было «послать», «направить», «приблизить», «удалить», «поставить», «посадить» или «опереть». Все эти определения голосовой функции лишь образно характеризуют или требования, которые предъявляются к качеству звучания, или внутренние, собственные ощущения певца, возникающие при пении. Они не определяют саму работу голосового аппарата, необходимую для осуществления этих требований, для возникновения этих ощущений.

Голос возникает в результате вибрации голосовых связок, противостоящих напору выдоха. Его нельзя «снять» со своего места, нельзя ни «послать», ни «посадить», ни «приблизить», ни «удалить». (Можно, конечно, приблизить поющего к слушателям, но это не может улучшить качество звучания). «Близость» или «дальность» голоса зависит от организованности звучания, от наилучшего акустического эффекта, создаваемого с помощью артикуляции поющего.

Так, с помощью движения корня языка, связанного подъязычной костью с гортанью, можно увеличивать или приостанавливать сдвиги гортани вверх и вниз в процессе «преодоления» музыкальных интервалов (начиная с малой секунды и т. д.). Гортань смещается также и от смены гласных. Ее положение выше на гласных и и е, чем на гласных а, о, у. Блестящие исследования (с помощью рентгена) проф. Л. Б. Дмитриева показали, что у хороших профессиональных певцов гортань обретает спокойное и устойчивое положение, лишь

¹ Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. — М.: Музыка, 1968. С. 408.

незначительно смещаясь по вертикали. Чем менее опытен певец, тем больше сдвигов и толчков испытывает его гортань в процессе преодоления интервалов и гласных. Ловкая, быстрая и классическая артикуляция (то есть перестройка корня языка, формы зева, глотки и мягкого нёба) помогает певцу уберечь гортань от смещений. Приходится прибавить, что для того, чтобы легко и ловко артикулировать в соответствии с данным интервалом, певцу необходимо выработать свободу челюсти, языка и губ. «Плох тот певец, который думает петь с зажатой челюстью», — говорил Карузо. Также плох тот певец, который хочет петь с зажатым языком. Для произнесения слов язык постоянно должен быть свободен и готов к вокальной речи, то есть перестройке гласных и согласных.

Поскольку условия работы голосового аппарата могут быть различны, постольку и звучание голоса получается лучше или хуже.

Многочисленную мускулатуру, принимающую участие в образовании певческого голоса, можно по функциям условно разбить на три отдела:

1. Мышцы корпуса, обеспечивающие главным образом подачу воздуха к связкам и одновременно правильное положение гортани.

2. Мышцы самой гортани, непосредственно участвующие в возникновении вибраций, а также мышцы шеи, прикрепляющиеся к гортани и ведающие ее установкой в целом.

3. Мышцы артикуляционного аппарата, основная роль которых — превратить звук, возникший в гортани, в членораздельную речь.

Все эти отделы мышечной системы в процессе пения должны работать во взаимосвязи так, чтобы задача, лежащая на каждом из них, выполнялась свободно, не мешая работе остальных.

Голос возникает в результате вибрации голосовых связок, заключенных в гортани. Здесь происходит главная работа по голосообразованию, гортань — это святая святых певца.

В процессе голосообразования голосовые связки певца натягиваются, напрягаются и вместе со всей мышечной системой гортани организованно противостоят напору выдоха. Прочное натяжение, напряжение и эластичное смыкание связок в процессе их вибрации делают звук крепким, «металлическим», хорошо «опертым». В процессе фонации две силы — выдох и напряжение связок — должны противостоять друг другу, не преодолевая и не побеждая одна другую. Энергичность звучания обуславливается в первую очередь правильным взаимодействием связок и дыхания. Певческий звук начинается лишь с момента атаки звука, то есть с момента смыкания связок поющего. От начала звука до конца вокальной фразы дыхание у певца расходуется путем трансформации его в звук. Чем совершеннее организуется превращение дыхания в звук, тем экономнее воздух расходует певцом и тем чище, «металлическое» звучит голос. У хорошего певца дыхания хватает на длинную фразу, у плохого — не хватает и на ее половину. Происходит это не от плохого распределения дыхания (дыхательной мускулатурой) и не от недостаточного количества воздуха, забранного лег-

кими певца — утечка дыхания неизбежна, если неправильно смыкаются связки поющего¹.

Расходование дыхания регулируется правильным рабочим напряжением связок. В нахождении этого рабочего напряжения связок, их правильного смыкания основную роль играет атака. В атаке (начале звука) действуют и дыхание, и смыкание связок, причем их работа в момент атаки хорошо поддается мышечному контролю. Каждый обученный певец может энергично, мягко или с придыханием атаковать звук, а следовательно, создать тот или иной тип рабочего напряжения связок. Атака хорошо ощутима, она воздействует непосредственно на характер смыкания связок, а вместе с тем и на трату дыхания. Именно поэтому она и должна прежде всего привлекать внимание певца.

Поскольку расход дыхания регулируется тем или иным характером работы голосовых связок, дыхание, тренированное отдельно от звукообразования, еще не ведет к длинному выдоху в пении. Более того, выдох, тренированный отдельно от звука, может отрицательно повлиять на работу голосового аппарата. Если сильное дыхание направляется на слабо тренированные связки, певцу понадобится перенапрячь их, чтобы справиться с большим напором воздуха. Так может возникнуть форсировка, неприятная для слушателя и разрушающая голос певца.

В пении нужно не просто плавно выдыхать, но находить верное взаимодействие между связками и дыханием. Подобно тому как парусное судно при сильном напоре ветра может потерять управление, так и гортань со связками при сильном напоре дыхания может потерять свою устойчивость. Голос певца при аналогичных обстоятельствах также может потерять свою устойчивость и «сорваться»... Укрепляя работу связок постепенной тренировкой их и неизменно сохраняя устойчивое положение гортани и постоянное напряжение связок, певец тем самым одновременно тренирует и дыхание. Нельзя нарушать связь дыхания со звукообразованием, тренируя дыхание отдельно от звука.

Оба эти фактора (работа гортани и дыхание) равно необходимы для голосообразования и взаимодействуют при атаке. На каких же ощущениях певцу важнее фиксировать свое внимание? Здесь выбор несомненно падает на ощущения работы гортани.

В связи с этим надо сказать о боязни певцов концентрировать свое внимание на гортанных ощущениях. (Многие считают, что это ведет к «горловому» звучанию).

Горловое звучание есть результат неверной работы гортани, когда она еще не освобождена от «содружественных» напряжений.

¹ Научные исследования показывают, что чистых типов дыхания в пении практически не существует, что все певцы пользуются в пении смешанным типом дыхания с большим или меньшим включением в работу той или иной части дыхательного аппарата (Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. С. 377). Основное внимание педагога должно быть направлено на организацию выдоха и верное звучание голоса, а не на тип вдоха (там же. С. 383).

Как говорилось выше, процесс голосообразования у неопытного певца характеризуется тем, что мышечная работа в этом процессе недостаточно дифференцируется. Напряжение связок вызывает обычно одновременное напряжение мышц, глотки, зева, языка, нижней челюсти, губ. Чем менее опытен певец, тем «содружество» это более сильно выражено, захватывая часто лицо, шею, корпус, а иногда руки и ноги поющего. В процессе упражнений под контролем слуха певец постепенно освобождается от лишних напряжений, приобретает нужные навыки, верную координацию.

Как в процессе развития пианиста руки его становятся способными ко все более быстрому, точному и тонкому движению, так и в развитии певца должен происходить аналогичный процесс выработки тонкой, точной координации в работе голосового аппарата.

Если пианист играет без должной степени мышечной свободы, слишком напряженными руками, звук рояля неизбежно становится «жестким». Если певец поет с «зажатой» гортанью, то есть с неверной координацией работы мышц, то звук его голоса также становится «жестким», «горловым». Обычно такое звучание оценивается отрицательно и определяется как пение «горлом» (хотя в природе человека и не существует другого способа пения, кроме как горлом).

Свободное пение, однако, никогда не вызывает у слушателя такого определения. Если голос звучит полно и свободно, то роль механизма, производящего звук, как бы ступевывается, переставая восприниматься слухом. Высокое качество звучания (будь то скрипка, рояль или голос) уничтожает призвуки, характеризующие «материал», с помощью которого организован звук (стук молоточков в рояле, скрип смычка, ударяющегося о струны, напряжение голосовых связок поющего).

Когда слушатели говорят, что слышно «горло» поющего или что он «поет горлом», это значит, что у певца в процессе фонации неверно, с перенапряжением и включением содружественной близлежащей мускулатуры (глотки, шеи) работает гортань.

Упражнения, спетые певцом с зажатым «горлом», вредны для голоса, так как одновременно с тренировкой силы голоса и укреплением голосовых связок они укрепляют и сопутствующие напряжению связок мышечные зажимы. Слух наш требует, чтобы сила звучания голоса была пропорциональна свободе его звучания.

Если гортань свободна от «зажимов» и связки работают с должным рабочим напряжением, то никто не может заметить в подобном звучании ни «горла», ни «гортани»¹.

Певцам не следует бояться таких понятий, как «гортань» и «связки». Эти понятия вполне безо-

пасны при правильном осознании и использовании их рабочей функции в процессе фонации.

Свободное, красивое пение требует верного напряжения связок и освобождения гортани от всяческих зажимов. К свободному пению стремится каждый певец, ибо только оно и дает настоящий простор художественному творчеству. (Это прекрасно понимал К. С. Станиславский, говоривший на репетициях в своем оперном театре: «Через зажатое тело не может пройти чувство...»).

Подобно тому как Микеланджело отсекал от глыбы мрамора все, что казалось ему лишним, певец должен «отсекать» зажимы, мешающие организации свободного голосообразования.

М. Гарсиа говорит так о нерасчлененности мышечной работы певца: «Когда певец умеет заставить работать каждый аппарат в свойственной ему области, не мешая работе других органов, то голос как бы питает все части исполнения и соединяет различные детали мелодии в один полный и непрерывный ансамбль, который и составляет широту пения. Если же, наоборот, один из механизмов выполняет свои функции плохо: если грудь толкает или бросает дыхание, если голосовая щель работает недостаточно твердо и точно, то голос прерывается и слабеет после каждого слога»¹.

Для того чтобы связки смогли полноценно выполнять свою нагрузку по голосообразованию, гортань певца должна быть ограждена от всякого беспокойства, потрясений и «зажимов». Ее независимость и неприкосновенность должны быть сохранены всеми средствами. Стабилизация гортани — вот тот принцип, на основе которого должен формироваться голос. Этому принципу должна быть подчинена вся мышечная работа вокального аппарата.

Положение и стабильная работа гортани зависит от работы дыхания и артикуляционного аппарата.

Правильная и плавная подача дыхания зависит прежде всего от правильного положения корпуса, создающего благоприятные условия для работы дыхательной мускулатуры, которая должна подавать дыхание в тесной координации с работой гортани, без толчков и нажимов. Это сохраняет стабильность положения гортани.

«Грудь не имеет другого назначения, — говорит Гарсиа, — как питать голос воздухом, а не толкать и не выпихивать его»².

Доктор Левидов так рассказывает о своих занятиях пением в Италии: «В Италии преподаватели пения относятся к вопросу о специальной выработке дыхания достаточно индифферентно. Только в самом начале обучения в течение одного или двух уроков *maestri* объясняют учащимся те или иные основы дыхания, значение которых они считают для него необходимым (эти объяснения даются преимущественно в плане анатомо-физиологического разбора дыхательного аппарата), а в дальнейшем почти уже не говорят с ними о дыхании».

¹ Для освобождения гортани певец должен держать мягкое небо в активном состоянии (Голосовой аппарат певца. — М.: Музыка, 1964. Табл. XV. Рис.). На рисунке, изображающем гортань в разрезе, мышцы мягкого неба и глотки, ясно показано, как группа мышц поднимает мягкое небо и одновременно другая группа мышц автоматически освобождает гортань.

¹ Гарсиа М. Школа пения. — М.: Музгиз, 1957. С. 44.

² Там же. С. 21.

На вопрос о том, какой «тип» дыхания надо считать наилучшим, *maestri* ограничиваются ответом: «*Respirate bene*» («Дышите хорошо»). Броджи (Broggi), знаменитый певец и педагог, у которого я учился в Милане, высказывался о дыхании следующим образом: «Пойте хорошо, а дышите так, как это вам удобно»¹.

Не менее важное значение для сохранения стабильного, единообразного положения гортани имеет верная работа артикуляционного аппарата.

В бытовой речи, в процессе произнесения различных гласных и согласных, гортань смещается то вверх, то вниз, что легко можно установить, положив руку на кадык во время речи. Эти привычные речевые связи между работой артикуляционного аппарата и гортанью (если их не перестроить) будут в пении со словами все время выбивать гортань из ее спокойного певческого положения, то есть нарушать вокальные качества голоса.

Правильной певческой артикуляцией мы добиваемся не только чистоты произнесения гласных, но и их правильной певческой окраски, или, как мы говорим, «верного резонирования» певческого голоса.

Вокальная дикция, так же как и искусство пения, включает в себе два элемента: творческий и технический. Элементом творческим является художественное распределение смысловой содержательности (веса) слова в зависимости от художественных задач, на него возложенных, от идеи и смысла исполняемого произведения.

Техническим элементом дикции является умение чисто, полноценно петь гласные и четко произносить согласные. Поток гласных не должен нарушаться вклинивающимися в него согласными. Все гласные в пении должны звучать чисто, ясно, и их «вокальное ядро» не должно претерпевать заметных трансформаций при их смене.

Выработка правильной певческой артикуляции дает возможность плавно переводить один гласный в другой, не выбивая гортань из устойчиво спокойного положения, освобождая ее от зажимов сверху («снимает звук с горла»).

В процессе произнесения гласных гортань то поднимается (на гласных *и* и *е*), то опускается (на *а*, *о*, *у*). Слишком резкие колебания гортани по вертикали при произнесении гласных нарушают единообразие звучания голоса.

Смена гласных и согласных в процессе артикуляции не должна отражаться на единообразном и ровном звучании голоса (единообразном напряжении связок и устойчивости гортани). Чем виртуознее организована артикуляция певца, тем ровнее звучит его голос. Вокальный процесс — это как бы процесс приведения вокальных «дробей» к одному знаменателю. Числителем является бесконечно разнообразная артикуляция, знаменателем — единообразная энергичная атака звука связками.

Ровность звучания голоса есть результат правильного положения гортани и «постоянного» напряжения связок.

Чем ловчее и пластичнее работают артикуляционные мышцы певца, чем меньше зажата гортань

¹ Левидов И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии. — М.; Л.: Искусство, 1939. С. 146—147.

в процессе смены гласных и согласных, тем единообразнее напрягаются связки, тем энергичнее («металлическое») звучит голос, тем мягче он льется, тем совершеннее становится *legato*.

Можно заключить, что «оперативность» артикуляции прямо пропорциональна стабильности певческого звучания голоса (то есть устойчивости работы гортани).

Артикуляционный аппарат певца должен быть так тщательно вытренирован, чтобы работа его становилась все более автоматической (уже не требующей сознательных усилий поющего). Мышцы певца должны мгновенно принимать тот уклад и ту форму, которые обеспечивали бы правильное положение гортани на любом из звуков диапазона голоса.

Выработанный автоматизм такого рода, прошедший через слуховой «контроль» поющего, указывает на обладание певцом вокальной «школой» (в чисто техническом смысле).

Процесс овладения певческой артикуляцией гласных и согласных — один из самых трудоемких в вокальной педагогике. Речевые навыки чрезвычайно стойки, а их необходимо переработать для пения. Певцу необходимо точно осознать, каким образом должно артикулировать, что следует делать, как проследить и проконтролировать работу своего артикуляционного аппарата.

О необходимой расчлененности работы мышц поющего М. Гарсиа и И. Левидов так говорят: «Ученик должен дать себе отчет, в каком месте соединяются органы артикуляции... Некоторые певцы добавляют к нужным движениям лишние и пускают в ход, например, губы или челюсти, когда должен был бы действовать один язык»¹; «Чистота артикуляции — самое важное в пении. Раз звук образовался, он сейчас же подвергается влиянию наставной трубы, через которую проходит. Эта труба, способная удлиняться и укорачиваться, расширяться и суживаться, удерживать одну из многочисленных переходных форм, превосходно выполняет обязанности рефлектора или рупора»²; «Рот, благодаря подвижности своих стенок, может изменять по мере надобности свой диаметр, длину и внутреннее расположение; каждая из форм, получающаяся при этом, становится различной моделью, формой (*moule*), в которой голос получает при своем прохождении определенную звучность»³; «Форма глотки непременно должна подвергнуться изменениям, которые нужны во времени, чтобы сделаться прочными и нормальными... Только тогда, когда глотка приобретает гибкость, можно пытаться расширить грани (голоса. — Н. М.)»⁴.

Самый длительный, сложный, но практически особенно важный раздел певческой работы — это артикуляция. Гибкое и очень частое переформирование уклада мышц требует от них постоянной «боевой готовности» к перестройке.

В пении, как и в речи, артикуляция осуществляется мышцами языка, мягкого неба, глотки, ниж-

¹ Гарсиа М. Школа пения. С. 42.

² Там же. С. 15.

³ Левидов И. Певческий голос... С. 40.

⁴ Гарсиа М. Школа пения. С. 23.

ней челюсти и губ. Бесконечные комбинации гласных с согласными вызывают к жизни различные положения языка и соответствующие движения других артикуляционных органов. Эти органы должны быть постоянно наготове к перестройке. Мягкое нёбо должно быть постоянно в активном состоянии (оно «принимает вид вогнутого паруса, надутого ветром». — *Ф. Ламперти*)¹. Нижняя челюсть, будучи пассивна, все же не должна сильно откидываться вниз. Она должна удерживаться мышцами щек и углами губ («удаляющихся» друг от друга. — *М. Гарсиа*), равно как и самими губами, активно произносящими согласные и стремящимися лечь на зубы («губы должны лежать на зубах». — *М. Гарсиа*). Язык должен быть ненапряженным («держат язык расслабленным». — *М. Гарсиа*), чтобы постоянно быть готовым к формированию гласных и согласных. Свобода мышц языка позволяет ему постоянно менять свое положение, согласно требованиям самой «природы» звучания разнообразных гласных и согласных.

Лицо певца должно быть готово выполнить мимические задачи, выразить то или иное чувство. Для этого мышцы лица также должны быть свободными. Технология вокала не должна отражаться на лице поющего.

Для нахождения верного певческого положения гортани, освобождения глотки и удобства формирования гласных и согласных в пении большое значение имеет положение рта и нижней челюсти.

М. Гарсиа и Ж. Дюпре так высказывались о значении артикуляции (и тем самым о положении гортани) в процессе пения. «Слишком большое раздвижение челюстей в результате сжимает глотку и, следовательно, заглушает вибрацию голоса, отнимая у голосового аппарата его резонирующий свод. Если зубы чрезмерно сближены, голос получает горловой оттенок.

Если слишком выдвигают губы в форме воронки, то получаются только тяжелые и как бы лающие звуки.

Если открывают рот овально (как рыба), — это положение имеет то неудобство, что оно глушит голос, ассимилирует гласные, мешает артикуляции и, наконец, придает лицу грубое и некрасивое выражение.

Откройте рот не в форме овального о, но отделяя нижнюю челюсть от верхней, от которой она должна опуститься вниз вследствие своей собственной тяжести, немного отодвинув углы рта. Это движение прижимает губы к зубам, открывает рот в правильном разрезе и дает ему приятную форму»².

Ламперти говорил, что «в гласных а, е, и рот всегда принимает улыбающийся (непринужденный) вид, обнаруживая верхние зубы»³.

Дюпре писал: «Откройте рот горизонтально и наиболее непринужденно»¹.

Эти высказывания признанных мастеров-педагогов пения указывают на необходимость движения органов артикуляции (рта и губ) в ширину, то есть по горизонтали.

В старом издании «Школы пения» М. Гарсиа о движении губ говорится так: «Есть только один разумный способ движения губ: это сближать и удалять их конечности (*les extrémités*)»². Под «конечностями» здесь нужно понимать углы рта («отодвинув углы рта назад»), то есть рот должен раздвигаться по горизонтали. Важность этого указания очевидна, если принять во внимание, что горизонтальное положение рта влияет на положение гортани в процессе фонации. Углы губ, двигаясь по горизонтали, удерживают нижнюю челюсть от чрезмерного падения вниз и тем самым могут удержать гортань от смещения.

При произношении гласного и спинка языка поднята к передней части твердого нёба — это гласный звук переднего ряда. При переходе к а язык отходит назад. Рот при а раскрывается сильнее, чем при и. Если при и рот имеет «непринужденный, улыбающийся вид», то и при переходе к а рот также должен сохранить «непринужденную улыбку». Нельзя допускать, чтобы вредное содружество мышц вступало в силу и рот повторял бы движения, осуществляющиеся более глубоко во рту, движения «заднего плана», то есть раскрываясь вертикально и принимая о-образную форму»³.

Чем выше звук, тем сильнее открывается глотка, тем активнее формируется зевок. Но это движение должно сочетаться с активным стремлением удержать губы в их направленности по горизонтали.

Это движение артикуляционных мышц переднего и заднего планов является одним из основных затруднений в работе певца над артикуляцией. Между тем оно способствует спокойному, стабильному положению гортани.

Еще более сильное влияние на положение гортани оказывает тесно связанная с ней мускулатура глотки и зева. Правильная артикуляция глотки и зева помогает гортани сохранить свое естественное, свободное положение.

В процессе фонации гортань должна претерпевать сравнительно небольшие смещения, постоянно выдерживая свою равнодействующую по отношению к разнообразию гласных, согласных, также и музыкальных интервалов, стремящихся вывести ее из естественного спокойного положения. Для этого полезно воспользоваться движением мышц, имитирующих зевок.

Глотка и зев при зевке растягиваются не только вширь, но и по вертикали. Тем самым зевок удерживает

¹ Назаренко И. К. Искусство пения. — М.: Музгиз, 1948. С. 122.

² Гарсиа М. Школа пения. С. 21. Ср. у Ф. Ламперти: «Нижняя челюсть должна быть очень подвижной для того, чтобы горло не чувствовало никакого сжатия, так как от упругости подбородка зависит гибкость шеи и горла» (Назаренко И. К. Искусство пения. С. 115).

³ Назаренко И. К. Искусство пения. С. 123.

¹ Дюпре Ж. Искусство пения. — М.: Музгиз, 1955. С. 5.

² Garlcias Schule. Erster Teil. — Mainz.

³ Ф. Ламперти говорил: «Чтобы произнести гласный а, удаляется язычок, который принимает вид вогнутого паруса, надутого ветром» (Назаренко И. К. Искусство пения. С. 122).

живает гортань от ее подъемов и скачков вверх попутно с движением голоса вверх, особенно при пении больших интервалов. Корень языка, зевком увлекаемый назад, тем самым помогает гортани сохранить стабильное положение, удерживая ее от движения вверх.

Слишком глубокий зев способен приглушить голос. Отсутствие же всякого, хотя бы «потенциального» зевка вызывает плоский и напряженный звук голоса. Мышцы должны сформировать и сохранить ту степень зевка, которая необходима для достижения соответствующей высоты звучания голоса. Чем выше поднимается голос по музыкальной шкале, тем активнее должен стать зев. Каждому из звуков голосового диапазона певца сопутствует своя форма зевка, подчас лишь элемент зевка, порой лишь его потенция.

В процессе формирования зевка активизируются мышцы глотки, зева, мягкого нёба, разжимаются челюсти, освобождается язык.

Певцу необходимо выработать способность мгновенно осуществлять зевек той или иной степени (формы). Потенциально зевек должен быть постоянно наготове, чтобы «укрупниться» или «убавляться» в соответствии с художественной «окраской» звучания. Более мрачная окраска звука требует более глубокого зевка, светлое звучание, напротив, — более мелкой формы зевка.

Формировать гласные в пении следует с учетом интервалов, которые приходится петь, а также с учетом высоты звуков.

Слух певца должен определить степень зевка, соответствующую данному интервалу, необходимую для того, чтобы не сместить гортань с занятой ею прежде позиции. Правильная артикуляция должна стабилизировать гортань, избавив ее от резких движений по вертикали.

Возникает вопрос, каково же должно быть постоянное положение гортани, которое позволяет певцу сберечь ровность и стойкость звучания на всем диапазоне. Это одно из самых сложных и тонких решений для певца и для его педагога. Постоянное положение гортани теоретически не должно быть ни низким, ни высоким. Оно индивидуально для каждого певца и зависит от построения его вокального аппарата (форма гортани, длина связок, высота надставной трубы и т. д.). Основываясь на мысли Глинки, что певец в начале обучения должен петь «легко берущиеся звуки»¹, можно предположить, что эти звуки и должны определить среднюю линию положения гортани («пой, как говоришь»). И далее, с помощью артикуляции (акустической перестройки голоса) удерживать эту «среднюю арифметическую» голоса, приспособляя гласные один к другому и неуклонно следя слухом за единообразием звучания. Одновременно необходимо следить за активизацией мягкого нёба, которое, будучи поднято, **автоматически освобождает гортань от зажимов** (см. «Атлас», сделанный Л. Б. Дмитриевым, где показано, как мышцы, под-

нимающие мягкое нёбо, автоматически вовлекают в работу мышцы, освобождающие гортань).

Уровень, на котором стабилизируется гортань, позволяет певцу ощущать устойчивую работу связок и атаковать звук как бы в «фокусе» гортани. Атака звука должна ясно и твердо фиксироваться мышечным ощущением в связках. Следя за единообразием и верностью работы гортани, следует постепенно сделать «амплитуду» артикуляционных движений максимально экономной.

В нахождении верного положения гортани в пении большое значение имеет главный звук, на котором строят упражнение.

Как уже упоминалось выше, при произнесении гласных *и* и *е* гортань занимает высокое положение. На гласных *о* и *у* гортань опускается вниз. Гласный звук *а* позволяет гортани занять положение не слишком низкое, но и не слишком высокое. Правильно найденная певческая координация при произнесении *а* может быть без труда перенесена на произнесение гласных *о*, *е*, *и*, а через них и на *у*. Поэтому гласный *а* является как бы «зерном», в котором потенциально заключены остальные гласные.

По всеобщему признанию, гласный звук *а* является наиболее удобным для развития голоса, как бы «ведущим». Ламперти так говорит о природе гласного *а*: «Гласный *а* есть основа голоса». «Гласный *а*... устанавливается в глубине горла и, кроме того, неподвижен, так как никогда не меняет своего характера». Надо думать, что понятие неподвижности гласного в данном случае указывает на необходимость стабилизации гортани соответственно данному артикуляционному оформлению гласного *а*.

«...Основательное изучение его имеет особенное влияние на все остальные гласные... Этот гласный требует наибольшего раскрытия органов произношения и наибольшего объема голоса...»¹.

О том же говорит Гарсиа: «Со спокойствием и легкостью атакуйте звук очень точным, маленьким, быстрым, коротким ударом голосовой щели на очень ясный гласный *а*. Этот *а* нужно взять точно в самой глубине глотки (*au fond du gosier*)»². Глинка также советует: «Тянуть гаммы на литеру *а* (итальянское)»³.

Каков же «эталон» гласного *а*, и каким образом определить некое постоянное качество и полноту звучания гласного *а* при пении?

Для этого можно использовать совет Глинки петь гаммы на литеру *а* (итальянское), или совет Ламперти произносить *а*, как в итальянском слове *Ганіта*, или совет Эверарди находить ясный гласный *а* в словах *тапта тіа*, или вышеприведенный совет Гарсиа⁴.

К. С. Станиславский был убежден, что правильная «драматическая» задача помогает и лучшему звучанию голоса. Для звучания полного и

¹ Назаренко И. К. Искусство пения. С. 122—123.

² Гарсиа М. Школа пения. С. 22.

³ М. И. Глинка: Сб. материалов и статей. — М.: Музгиз, 1950. С. 322. «Самый способный из гласных есть *а* (Варламов А. Е. Полная школа пения. — М.: Музгиз. С. 15).

⁴ Назаренко И. К. Искусство пения. С. 123.

¹ Назаренко И. К. Искусство пения. С. 159.

глубокого а, следуя совету Станиславского, нужно произнести его с чувством радостного удивления.

Для произнесения полного и глубокого гласного а необходим зевка. Степень зевка определяется как степень художественных требований к данному звучанию, так и высотой звучания а. Так, темный (прикрытый) звук требует большей глубины зевка, светлый (открытый) звук — меньшей интенсивности зевка. Привычка мышц певца к своему определенному укладу дает ему возможность не производить лишних мышечных движений, но работать экономно, без особой затраты сил, а главное, времени на мышечное переформирование.

Если в упражнениях всегда следует добиваться чистоты и полноты звучания каждого гласного, его эталона, то в пении со словом не все гласные должны достигать своего артикуляционного предела. Яснее всего слышен тот гласный, который несет на себе музыкальную кульминацию или смысловое ударение. Остальные гласные не принимают своей полной артикуляционной формы и несколько затушевываются, редуцируются или, как говорят, «съедаются». Поэтому в пении со словом гласный звучит чисто не во всех слогах. «Число гласных, или, если угодно, оттенков гласных, безгранично»¹.

Степень яркости гласного, его подъема или падения определяется местонахождением гласного в пределах музыкальной фразы. Гласный звучит полностью, совпадая с опорой музыкальной фразы; еще ярче звучит он, совпадая с кульминацией музыкального периода, и, наконец, предельно ярко, совпадая с кульминацией всего исполняемого произведения. Чем мягче и постепеннее приобретает гласный свою яркость, чем гармоничнее его затухание, тем пластичнее фраза и совершеннее вокальная светотень.

Согласные в пении являются как бы одеждой гласных. Если певец умеет так произносить гласные, что они звучат в равной степени вокально, то есть если он имеет выравненные гласные, то согласные, будучи произнесены отчетливо, не нарушают вокального потока, а способны лишь усилить и украшать его.

Певцу необходимо отдельно от пения заниматься выработкой произношения согласных, от них зависит разборчивость слов. Для хорошей дикции певцу вовсе не нужно сильно ворочать губами, отрывая их от зубов. Напротив, даже крепко произнося гласный и согласный, певец должен по их произнесении немедленно отводить губы назад к зубам. Он должен действовать согласно правилу старых мастеров пения: «губы должны лежать на зубах» (стремиться к ним).

Нужно заметить, что постановка голоса — это элементарная «грамматика», вернее, «лексика» пения. Это как бы выученные отдельно слова иностранного языка. Необходимо также владеть и «синтаксисом» вокального языка — соединением звуков в звенья, фразы и периоды. Нужно понимать, какой звук в данном музыкальном звене является ведущим, который из звуков данной фразы обоб-

щает фразу, является ведущим звуком, «магнитом» фразы.

В процессе пения внимание певца должно быть направлено на поток и сцепление гласных между собой. Тем самым будет правильно организован и поток согласных, которые надо произносить быстро и четко, «спрессовывать» их. Если певец во время пения будет занят лишь своей дикцией, в грубом ее понимании, то есть будет «выстреливать» согласные в ущерб потоку гласных, он нарушит плавность звукового потока, разорвет кантилену, сделает пение скандированным. «Рваная» дикция вредна не только в вокальном, но и в художественном отношении.

Существует известный афоризм: «У хорошего певца хорошая дикция, у плохого певца и дикция плохая». Афоризм этот указывает на тесную связь хорошей дикции с правильным голосообразованием: у мастеров пения дикция и вокал идеально сочетаются и помогают одно другому.

Лучшими «друзьями» певца являются согласные сонорные: м, н, р, л, при произнесении которых связи вибрируют, как и в процессе произнесения гласных.

Непрерывность и ровность красивого звучания голоса — основа художественной ценности пения. Ровность певческого тембра создается единообразием работы гортани. «При переходе от одного слога к другому, с одной ноты на следующую нужно тянуть голос без толчков и ослабления, как будто все построение составляет только один ровный и продолжительный звук»¹. И далее: «Нужно строго сохранять на всех нотах одинаковый тембр, а также одинаковую силу и качество звука».

Единообразная энергичная работа связок при верной артикуляции звуков, не нарушаемая во время произнесения слов, позволяет гортани беспрепятственно выполнять работу по голосообразованию и обеспечивает экономную затрату дыхания. Экономия дыхания соблюдается в этом случае благодаря пластичному переходу гласных одного в другой, без перестройки в работе гортани (без толчков и нажимов на нее). Дыхание экономится также благодаря скорости произнесения согласных. В процессе произнесения глухих согласных связки размыкаются и происходит «утечка» воздуха. Чем быстрее их произносить, тем утечка воздуха меньше. «К «утечке» ведет всякая неточная, некордирированная перестройка в работе гортани.

Идеально звучащая кантилена — результат умения сохранять в пении спокойно лежащую гортань и одинаковую работу связок, не изменяющих характера своих вибраций ни от смены гласных и согласных, ни от преодоления музыкальных интервалов.

Подобно работе автомашины, где горячее излишне расходуется при смене скоростей, при торможениях на плохой дороге, дыхание в процессе фонации расходуется также главным образом от неровности пути, по которому движется голос, от сотрясений, перемещений гортани и грубой смены режима связок. Хорошее пение — это как бы бес-

¹ Гарсиа М. Школа пения. С. 40.

¹ Гарсиа М. Школа пения. С. 27, 44.

препятственное и энергичное движение голоса по гладкому и свободному пути.

Итак, высококачественное пение состоит в умении певца сохранять единое звуковое ядро при всем разнообразии препятствий, встречающихся на пути голоса (музыкальные интервалы или разнообразные комбинации гласных с согласными).

Способность певца преодолевать эти препятствия решает вопрос и о качестве его вокальной дикции.

Совершенной кантиленой можно назвать способ сцепления звуков мелодии, когда все звенья этой цепи насыщены вокальным звуком и когда каждое звено мелодии, исходя из предыдущего, увеличивается или уменьшается в силе либо сохраняет одинаковую силу с предыдущим звеном. С какой силой отзвучало предыдущее звено, с такой же обычно должно начинаться новое. Динамика мелодической линии вытекает из логического перехода одного звена в другое.

При усилениях или ослаблениях звука звенья мелодии соответственно усиливаются или затухают. Идеальная кантилена требует полноценного (в смысле длительности) звучания каждого гласного в отведенной ему музыкальной доле времени (будь то четверть, восьмая или шестнадцатая). Гласный должен отзвучать свое время, не укорачиваясь и не «засоряясь» преждевременно произносимыми согласными. В кантилене, в процессе движения мелодии гласные должны быть прочно соединены друг с другом, в звучании своем постоянно приспосабливаясь и подстраиваясь один к другому. Согласные не должны вырывать гласный из его вокального гнезда, они должны отнимать у гласного минимальное время на свое произнесение.

Владение кантиленой является венцом вокального мастерства. Кантилена предназначена решать различные исполнительские задачи. Но основа ее — выражение сильных и глубоких чувств.

Противоположной манерой пения является речитатив, который по характеру близок к разговорной речи.

Есть много видов вокальной техники, много форм вокализации. Все типы голосообразования в пении должны быть равно доступны певцу, желающему, как говорится у Пушкина в «Моцарте и Сальери», «ремесло» (пения) поставить «подножием искусству» (пения).

В практической работе с учеником необходимо обращать его внимание на те мышечные ощущения, развитие которых позволит ему уверенно управлять голосом. Это прежде всего ощущение верной атаки и владение мышцами артикуляционного аппарата. Поскольку роль дыхания сводится к подаче воздуха к вибрирующим связкам и тратится, распределяется оно в процессе «борьбы» со связками, постольку и основное внимание ученика следует направлять на процесс и результат этой «борьбы», то есть на атаку. Обращая основное внимание ученика на ощущение атаки, мы тем самым развиваем и певческое дыхание.

Придавая большое значение установке корпуса и головы, как моментам, позволяющим дыханию

и голосообразованию осуществляться полноценно, мы можем не заниматься выработкой у певца специального типа дыхания. Последние работы ученых о типах дыхания утверждают, что дыхание должно быть «смешанным».

Постановка корпуса может быть осуществима применением простого приема, которым пользовался К. С. Станиславский в своей работе над «постановкой тела» актера для сцены.

Прием этот состоит в следующем: нужно прислониться спиной к косяку двери (или к углу шкафа) и постараться расправить свой позвоночник вдоль косяка, стремясь, чтобы каждый позвонок соприкоснулся с косяком двери (практически все позвонки прислонить к косяку невозможно, но при такой попытке корпус приобретает как раз то положение, которое необходимо певцу для постановки голоса). Спина поющего выпрямится, плечи опустятся, шея станет длиннее и прямее, живот слегка втянется. Таким образом, дыхательный аппарат певца займет удобное положение, а гортань расположится как бы на прямой оси. Голова певца должна стоять гордо. Шея должна также выпрямиться, чтобы при движениях вниз челюсть не нажимала на гортань. Певцу очень полезно представить, что на голове он несет кувшин, который держится благодаря балансу мышц шеи с мышцами, поддерживающими голову. Важно почувствовать в себе как бы прямую «ось», на которой помещены корпус и голова.

Сформировав правильное положение корпуса и головы, нужно взять в правую руку зеркальце и, держа его на уровне головы (смотрясь в него), произнести чистый гласный *и*, улыбнуться, слегка разжать челюсти и притронуться кончиком языка к нижним зубам так, чтобы все движения мышц были отражены в зеркале.

Нужно «зафиксировать» наиболее активную работу связок, возникающую в процессе звучания гласного *и*, а также положение гортани. Это необходимо для последующего формирования гласного *а*.

Гласные *и* и *а* являются как бы «полярными» гласными: *и* — самым узким гласным, *а* — самым широким. Из работ Л. Б. Дмитриева, наблюдавшего работу певческого аппарата с помощью рентгена, мы знаем, что у хороших певцов гортань как бы «стабилизируется», становится спокойной, перестает испытывать разнообразные толчки и резкие смещения в процессе фонации.

Этому освобождению гортани от ненужных напряжений способствует эластичная и ловкая артикуляция при смене гласных и музыкальных интервалов. В то же время «атака» звука на *и* и на *а* должна сохранять свою единообразную активность.

После произнесения гласного *и*, не меняя положения ни корпуса, ни губ, нужно произнести гласный *а*, так же четко атакуя его, как и при произнесении *и*. Это делается для того, чтобы певец мог ясно ощутить смену артикуляционного уклада при единообразии в работе связок и положении гортани. В процессе смены *и* на *а* необходимо следить за изменением положения языка и за тем, чтобы

на лице певца сохранилась улыбка и рот не принял бы о-образной формы. Затем нужно проверить положение корпуса и, если он сместился, поправить его. Это следует делать после каждого выполненного задания.

Нужно попытаться сформировать несколько *а*, различных по глубине. Если первое *а* (произнесенное после *и*) будет «мелким», следующее *а* произносится глубже, с большим зевком. При этом челюсти разжимаются сильнее, а язык отходит еще дальше. Нужно уметь «укрупнять», «углублять», «затемнять» и «осветлять» гласные. Разнообразие форм *а* зависит от неисчислимых возможностей переустройства артикуляции.

Укрупняя, углубляя гласные, необходимо следить за сохранением улыбающегося рта, чтобы углы губ были направлены к ушам, а челюсти разжаты в той или иной степени, в зависимости от формы гласного. Чем крупнее зевок, тем энергичнее должна сохраняться улыбка. Нельзя вместе с зевком открывать рот по вертикали. Атака звука связками должна постоянно ощущаться как бы в одном постоянном «фокусе».

Затем те же гласные *и* и *а* нужно спеть, стараясь сохранить ту же четкость произношения, точность атаки, как и при речи. Корпус при этом должен неуклонно сохранять свою прямизну. Установка корпуса не отвлекает обычно внимания певца от атаки и артикуляции, так как корпус нужно установить прежде, чем атаковать звук. Дыхание, необходимое для голосообразования, будет автоматически регулироваться правильным положением корпуса и правильной работой связок, не требуя специального внимания поющего.

Одновременно с атакой (то есть первым моментом напряжения связок) у неопытного певца почти всегда излишне напрягаются мышцы глотки, языка и губ, вступая в «содружественное» напряжение со связками.

Для начала нужно добиваться полного и свободного звучания голоса, хотя бы на единственном звуке диапазона. До тех пор, пока не освободятся мышцы, оказавшиеся зажатыми, не следует переходить к соседним звукам. Лишь когда певец услышит, что голос его зазвучал естественно и полно, можно переходить к соседним звукам, перестраивая артикуляцию, соответственно их высоте. Нельзя переходить к пению трудных высоких звуков, пока не сформируются достаточно хорошо звуки среднего регистра. Гарсиа советовал не злоупотреблять пением в высоком регистре: «Злоупотребление высокими звуками разрушило гораздо более голосов, чем старость»¹.

Первый этап работы над голосом требует полной концентрации внимания поющего на своих мышечных ощущениях и на их связи с характером звука. Успех в работе начнет ощущаться лишь тогда, когда у певца выработаются устойчивые мышечные навыки, то есть когда, по выражению К. С. Станиславского, «трудное станет привычным».

Как только появятся верные навыки, верное звучание, следует связать их с музыкой, дать петь интервалы и музыкальные фразы из известных произведений, в удобной тесситуре.

С этого этапа занятия над голосом рекомендуется вести в двух планах.

Урок следует частично посвящать работе над техникой голосоведения, пению простейших элементов мелодии (интервалы, гаммы), частично — работе над музыкальными произведениями. Простейшие упражнения, с которых следует начинать, — это небольшие интервалы и гаммы.

Упражнения должны быть построены так, чтобы освоенный звук являлся верхним звуком пропеваемого интервала. При переходе голоса от нижнего звука к верхнему поющему нетрудно будет слышать, как «зажмется» верхний звук, если соответственно не перестроить для него артикуляцию, то есть не укрупнить в нужной степени зевка.

Если взять для примера звук *си* первой октавы (с этого звука чаще всего рекомендуется начинать занятия с сопрано), то упражнения нужно спеть так:

и а а а — большая терция

и а а а — 6. секста

и а а а а а — октава

и а а а а а а — трезвучие

и а а а а а а а — арпеджио

и а а а а а а а — гамма

и а а а а а а — отрезок гаммы сверху вниз

Все комбинации гласных *и* и *а* следует петь так, чтобы обе гласные сохраняли единообразную атаку, с ясным чистым произношением.

При переходе *и* в *а* необходимо следить за сменой положения языка. На *и* кончик языка лежит ближе к зубам, на *а* он отходит назад. *и* отходит он тем интенсивнее, чем больше интервал между

¹ Гарсиа М. Школа пения. С. 22.

и и а и чем выше по музыкальной шкале звучат гласные.

Эти музыкальные интервалы можно петь *martellato* (то есть на длинном *staccato*), каждый раз заново атакуя звук. Позднее следует петь их также и *legato*, чтобы ясно ощущать и слышать необходимость перестройки артикуляции. Вначале рекомендуется первый звук отделять от следующего (на скачке) с помощью новой атаки. Остальные звуки при спуске вниз нужно петь *legato*.

Подобные упражнения легче давать на звуки в среднем регистре голоса, то есть на звуки, удобные для поющего.

Если скачок на октаву затруднит певца, можно петь меньше интервалы (терцию, сексту), трезвучие, гамму. Гамму можно начинать с и, но следующие звуки петь уже на а, следя, чтобы соответственно каждой ступени гаммы изменялась и артикуляция (чтобы на а укрупнился зевок). При возвращении гаммы обратно к тонике все а должны принимать тот же артикуляционный уклад, что и при пении вверх, то есть зевок должен уменьшаться. В гамме особенно важно следить за вторым после тоники звуком, то есть за тем, как осуществляется переход и в а на расстоянии секунды. На малых интервалах, как секунда (большая или малая), мышцы обычно «ленятся» и не хотят сменить своего предыдущего уклада. Тем не менее и здесь необходимо добиться изменения уклада артикуляционных мышц, хотя бы в минимальной степени.

Одно из трудноосуществимых упражнений — это и и а, спетые на одной и той же ноте. Переход и в а, то есть изменение артикуляционного уклада, должен осуществляться плавно, без изменения певческого характера и энергичности звука, а также без какого-либо перерыва в звучании. Надо петь так, чтобы эти два гласных звука были абсолютно «склеены» друг с другом и, несмотря на артикуляционные изменения, звучали вместе с тем абсолютно чисто, ясно и одинаково энергично. Это упражнение нужно петь в среднем регистре, не утомляя им голоса на более высоких нотах. Комбинация а и и должна быть спета и *legato* (то есть совершенно слитно), и *martellato* (то есть каждый раз на новых атаках, формируемых как бы в едином «фокусе»).

При пении *martellato* необходимо следить, чтобы во время атаки не производить толчков гортани грудью, иначе говоря, корпус должен сохранять спокойствие, не «помогая» голосовой работе (то есть гортани) своими движениями.

В процессе пения и *legato* и *non legato* нужно следить за ясностью произношения гласного и энергичностью атаки. Твердая атака не должна сопровождаться толчками гортани, производимыми дыханием.

Упражнения с интервалами можно варьировать бесконечно, комбинируя гласные и и а, изменяя манеру исполнения.

Необходимо, чтобы поющий работал над голосом не механически, а сознательно и даже творчески, чтобы пропеваемые интервалы ощущались им не как механические упражнения, а как элементы мелодии. Целесообразно при самостоятельных занятиях не только повторять упражнения урока

с педагогом, но и самому искать комбинации, сочетания удобных интервалов и удобных гласных.

На первых же этапах следует давать отрезки музыкальных фраз, фрагменты из арий и романсов, которые нравятся ученику и которые построены на удобных, уже освоенных интервалах. Эти упражнения следует давать в комбинациях разных гласных, ориентируясь главным образом на а и и. Важно, чтобы в упражнениях ученик чувствовал отрезки мелодии, а во фразах музыкальных произведений — знакомые интервальные ходы.

Можно взять для упражнения отрывки песни или арии, хорошо знакомые поющему. В них он должен услышать и узнать уже освоенные им элементы и воспользоваться приобретенным опытом для их исполнения.

Вот маленький пример всем знакомой мелодии русской песни: «Вот мчится тройка удалая вдоль по дороге столбовой, и колокольчик, дар Валдая...»:



Здесь певец узнаёт повторение одной и той же ноты на разных гласных, спускающееся по звукоряду мажорной гаммы.

Он может спеть весь первый период песни *martellato* на и, также на а, чередуя и с а.

Подменив гласные, которые встречаются в песне, на знакомые певцу и и а, он должен постараться приблизить и и а к строю пения гласных в данной песне. Так, а должно приблизиться к о, и к е и т. д.

«Вот мчится тройка удалая» можно спеть, чередуя и с а таким образом: а-и-а-а-а-а-а-а; «вдоль по дороге столбовой: а-а-а-а-и-а-а-а. Следующая фраза — «И колокольчик, дар Валдая» — является трезвучием и в точности сходится своим строем с упражнением, показанным выше: и-а-а-а-и-а-а-а.

В известной песне «Над полями да над чистыми» мы имеем также трезвучие, но ломаное:



Здесь певцу также легко обнаружить уже знакомые по упражнениям элементы мелодии, так же как и освоенные гласные.

Итак, любое произведение, любой мелодический рисунок важно сначала превратить в своеобразный вокализ и укрепить на нем верную технологию звуковедения.

Пользуясь знакомыми интервалами, комбинируя гласные и и а, приспосабливая к ним другие

гласные, певец вырабатывает верную вокальную линию, голос приучается легко и свободно преодолевать технические и фонетические трудности (смены гласных).

Такая работа приучает смотреть на упражнения не как на механическое повторение какого-то мелодического хода, а вносит в них творческий элемент: заставляет ученика самого искать удобные комбинации гласных, верные приемы освоения трудных ходов и т. д.

При переходе к пению с согласными у певца снова произойдет мышечная «неувязка». Согласные разнообразием своих мышечных укладов (языка, губ и глотки) будут влиять на качество гласных, «выбивая» их из уже освоенного певческого уклада. Процесс объединения гласных с согласными не слишком сложен и обычно быстро завершается. Пусть только соответствующие согласные быстро и интенсивно произносятся губами, стремящимися «лежать на зубах» и лишь минимально отводимыми вперед от зубов. Тогда они не окажут вредного влияния на организацию и уклад гласных. Хорошая дикция у певца вырабатывается на основе должной уложенности, устроенности всех гласных и «спрессованности», то есть четкого и быстрого произношения согласных.

Привычка «держат губы на зубах», постоянно возвращать мышцы к этому положению, привычка удаления углов рта друг от друга (после необходимого их сближения, в процессе формирования разнообразных гласных и согласных), привычка к активизации глотки и мягкого нёба для формирования зевка, привычка держать челюсти разжатыми, а нижнюю челюсть свободной, наконец, привычка держать язык свободным для того, чтобы он мог принимать самые разнообразные положения при произношении гласных и согласных, — вот те полезные навыки, которые необходимы певцу для освоения правильной артикуляции.

Практика работы с певцами позволяет заметить, что процесс овладения правильной певческой артикуляцией отстает от развития мускулатуры гортани. В силу этого певцы начинают давать большой звук раньше, чем обеспечат его соответствующими условиями правильной артикуляции. Это ведет к нарушению верной координации, к форсировке звука.

Обучающемуся пению необходимо помнить, что сила голоса легко опережает свободное управление им. Создавая наилучшие условия для хорошего звучания, певец систематически как бы «растит» свой голос, а не «выгоняет» его силой.

На раннем этапе воспитания голоса певцу, по совету Ламперти, следует «учиться больше умом, а не голосом, так как, утомив его, никакими средствами не приведешь его опять в хорошее состояние»¹.

Подобно занятию физкультурой, помогающей человеку на долгий срок уберечь крепость мышц своего тела, приобретение верных мышечных привычек, их автоматизация помогают певцу надолго сохранить свой голос.

Занимаясь с неослабным вниманием техникой звучания, певцы, обладающие голосом даже среднего качества, могут достигнуть высокого певческого мастерства, а в старости передать свой опыт молодым певцам.

«Все голоса от природы несовершенны и требуют учения, цель которого исправить недостатки и усовершенствовать голос». Это высказывание М. И. Глинки может стать утешением и путеводной звездой для певцов, еще не вполне овладевших вокальным мастерством.

Занятия над музыкальным произведением рекомендуются вести в двух планах: с одной стороны, работая над художественным исполнением произведения, а с другой — работая над ним чисто технически, то есть как бы переконструировав данное произведение в вокализ.

Работая над произведением, можно его петь и в виде упражнения. Каждый не удающийся вокально интервал или отрезок произведения нужно «вынуть» из музыки и спеть его *martellato* и *legato* на *и* или на *а*.

Если тесситура неудачного интервала или отрезка музыки высока, нужно транспонировать его ниже. Постепенно повышая данный интервал или отрезок музыки, в конце концов певец должен освоить его уже в должной тональности.

Умея постоянно превращать музыкальное произведение в вокализ, так же как отдельные его фразы в упражнения, отпадает необходимость «распеваться» механически и тратить время на пение сложных упражнений или вокализов. Любое посильное музыкальное произведение должно стать для певца одновременно и вокализом. Параллельно певцом осваивается и музыкально-художественная сторона произведения.

После того как сформируется на *и* и *а* весь состав звуков данной пьесы, то есть певцом будет полностью укреплен вокальный «грунт» мелодии, можно переходить к пению пьесы на гласные, меняя их в соответствии с подтекстовкой. Когда все гласные зазвучат чисто, энергично и ровно на протяжении всей мелодии, следует переходить к пению с согласными. Проверив и укрепив таким образом верное звучание голоса в пределах данного художественного произведения, певец должен переключить все свои силы на художественную сущность музыки, переведя работу из области технического ремесла в область искусства.

Понятие «пения» есть прежде всего понятие движения, его непрерывности, когда каждый спетый звук подготавливает последующий. В музыке не существует отдельных звуков. По воспоминаниям учеников, два мировых пианиста так говорили о работе своих пальцев в процессе фортепианного исполнения. Падеревский говорил: «Один палец играет — два готовы». Гофман: «Один палец играет — все готовы». Каждый певец должен знать: один звук берется — остальные потенциально уже готовы, то есть «лежат» уже в его ухе и мышцах. Маэстро Masetti (учитель пения Неждановой) постоянно на уроках говорил своим ученикам слово «*avanti*» (аванти), то есть «вперед». Это значило: двигайтесь голосом вперед, чувствуйте, откуда и куда идете. «Ставить красиво» ноты еще не значит

¹ Назаренко И. К. Искусство пения. С. 127.

петь. Пение — это непрерывное и логическое движение голоса, определяемое смыслом музыкального произведения. Пение — это «непрерывность», преодолевающая препятствия тесситурные, регистровые, интервальные и пр.

Как во всяком искусстве, в пении сливаются и сосуществуют на равных правах две стихии: творческая и техническая.

Никакая творческая мысль не способна воплотиться в пении, если инструмент, то есть голос певца, технически не подготовлен к ее воплощению. Мы имеем большую литературу о том, как должно работать, чтобы стать артистом, то есть быть способным осуществлять внутренние творческие задачи. У нас есть громадное наследие К. С. Станиславского, пылливо изучившего пути творчества актера на сцене.

Мы должны знать, что нужно делать, чтобы сформировать культурного певца из каждого человека, имеющего голос. Но у нас еще нет единого

взгляда на методику воспитания певческого голоса, не созданы пути для сознательной работы по освоению основы пения, пути к вокально-техническому совершенству.

Пение — искусство, наиболее доступное для человека. Из всех существующих музыкальных инструментов голос имеет особую силу воздействия на человека. Являясь частью человеческого организма, этот вокальный инструмент способен с особой тонкостью отражать и воплощать самые сокровенные переживания человека. В нем изливается душа поющего.

Чем богаче духовный мир певца, чем совершеннее его способность воплотить это богатство в голосе, тем легче доходит пение до сердца слушателя.

Задача вокальных педагогов — добиться того, чтобы было больше прекрасных певцов, достойных продолжателей великих завоеваний русской национальной певческой школы.

ЗНАЧЕНИЕ ПРИНЦИПОВ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО ДЛЯ ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

К. С. Станиславский пишет: «Обязанность каждого артиста, все равно великого или малого, писать о своем искусстве, хотя бы потому, что наше искусство умирает вместе с нами и живет только для своих современников»¹.

Литература — это искусство самовыражения с помощью слова. Пение — это искусство самовыражения с помощью звуков голоса. Исполняя музыкальное произведение, певец способен выразить свои собственные мысли и чувства, но если он не хочет или не может вникнуть в то, о чем поет, то никакого «самовыражения» произойти не может. Порой певец получает известное удовольствие от производимых им звуков, но удовольствие это, лишённое внутреннего смысла, не приводит к художественному «самовыражению» как элементу искусства. Та или иная степень «самовыражения» тем не менее присуща каждому поющему человеку. Определить черту, за которой пение становится «искусством», трудно. Существуют различные жанры певческого самовыражения: эстрадное пение, народное, оперное, камерное и т. д. В любом из этих жанров есть мастера, то есть певцы, способные к самовыражению. В данной работе осуществляется попытка найти и определить способы «самовыражения» лишь в узкой области романсового творчества.

В последнее время среди слушателей вокальной музыки явно усиливается интерес к ее интерпретации, к исполнительскому искусству. Интерес этот выражается в обилии печатных, телевизионных интервью с исполнителями, в письменных запросах любителей музыки.

В мировой музыкальной литературе русский романс — явление единственное в своем роде. Он

поражает своим обилием, разнообразием стилей и жанров. Романс — это море прекрасного.

Зачинаясь из песни, пройдя в начале прошлого столетия стадию так называемого «старинного романса», он буйно расцветает в XIX—XX веках.

В период расцвета русской музыки романс развивается одновременно с нарождающимися течениями и разветвлениями музыкальных стилей: от Глинки и Даргомыжского, «Могучей кучки», песенного мелодизма Чайковского и Рахманинова до современного стиля советских композиторов — Прокофьева, Шостаковича, Шапорина, Свиридова и др.

Высокий художественный уровень музыкальной формы современного романса требует и от исполнителя соответствующего отношения к постижению этой формы. Однако не всегда исполнительская культура бывает адекватна уровню исполняемой музыки.

У исполнителей романса имеется широкое поле для истолкования музыкальной формы. Исполнение всегда зависит от степени таланта и культуры исполнителя. Качество звучания голоса поющего, его темперамент, способность использовать различные краски звука, различные манеры пения, дикционные оттенки — все эти элементы должны служить воплощению авторского замысла.

Возможны, конечно, разнообразные «прочтения» (как теперь говорят) музыкальных произведений. Но трудно не согласиться с тем, что лучшее истолкование музыки должно исходить от ее автора. Да и кому же лучше выразить смысл музыки, как не самому сочинившему ее композитору? По словам знаменитого дирижера Артуро Тосканини, всегда лучше избегать отсебятины, хотя бы и талантливой. Сам Тосканини требовал точного и тщательного соблюдения авторских указаний.

¹ Станиславский К. С. Собр. соч. — М.: Искусство. 1959. Т. VI.

С. В. Рахманинов писал: «По-моему, существуют два жизненно важных качества, присущие композитору, которые не обязательны в той же мере для артиста-исполнителя. Первое — это воображение. Я не хочу утверждать, что артист-исполнитель не обладает воображением. Но есть все основания считать, что композитор обладает большим даром, ибо он должен прежде чем творить — воображать. Воображать с такой силой, чтобы в его сознании возникла отчетливая картина будущего произведения, прежде чем написана хоть одна нота. Его законченное произведение является попыткой воплотить в музыке самую суть этой картины. Из этого следует, что когда композитор интерпретирует свое произведение, эта картина ясно вырисовывается в его сознании, в то время как любой музыкант, исполняющий чужое произведение, должен воображать себе совершенно новую картину. Успех и жизненность интерпретации в большой степени зависят от силы и живости его воображения. И в этом смысле мне представляется, что композитор-интерпретатор, чье воображение столь высоко развито от природы, можно сказать, имеет преимущество перед артистом только интерпретатором»¹.

Естественно также, что чисто формальное выполнение авторских ремарок немного внесет творческой жизни в исполняемое произведение, не насытит смыслом внутреннюю форму музыки. Для того чтобы данная форма ожила в устах исполнителя, ему необходимо пробиться к самому «зерну» музыки, проникнуть в сердцевину, понять, в чем выражается ее «сквозное действие», какому внутреннему импульсу соответствуют различные музыкальные показатели: ритм, темп, мелодическая направленность, динамические и ритмические нюансы, лиги, паузы, точки, порой даже словесные указания, как *espressivo*, *cantabile*, *dolce*, *grazioso*, *appassionato*, *tranquile*, *smorzando*, *rapide*, *risoluto* и т. д.

Каждое из указаний автора требует своей выразительной техники. Так для кантилены или пения *legato* необходимо понимать, каким образом соединяются вокальные слоги, как объединяются они в музыкальную фразу. Этой основной техникой вокального искусства певец должен владеть подобно тому, как ею владеют инструменталисты. Прежде всего певец должен самого себя почувствовать как бы «музыкальным инструментом». «Слова служат певцу лишь средством, усиливающим звуки души», — говорил Станиславский. Кантилена всего более располагает «усиливать звуки души», то есть петь одушевленно.

Не рекомендуется также слишком полагаться на вдохновение. Скульптор О. Роден писал в «Завещании»: «Вдохновения вообще не существует, единственная добродетель художника — мудрость, внимание, искренность, воля. Выполняйте Вашу работу, как чистый труженик».

I

Вокалисту следует овладеть приемами пения: *legato*, *staccato*, *martellato*, *marcato*.

¹ Рахманинов С. В. Письма. — М.: Музгиз, 1955. С. 560.

Пение *legato* требует слитности вокальных звеньев и непрерывности звукового потока, *staccato* — короткого, отрывистого звука на каждом вокальном слоге, *martellato* — отрывистого, но немного более длительного звучания, чем при пении *staccato*, *marcato* — резкого акцентирования звука. Как при пении *legato*, так и при *staccato* певцу необходимо овладеть кантиленой и различными формами речитатива.

Кантилена — это поэзия вокала. Звучание ее должно быть протяженным и динамически оформленным.

Речитатив сближает пение с речевыми интонациями. Он имеет множество градаций: от «сухого» речитатива (*secco*) до мелодического, который является промежуточным между пением *legato* и «сухим» речитативом. Речитатив сближает вокальную речь с речевыми интонациями и представляет как бы более прозаическую манеру пения.

В кантилене воплощается глубина душевных переживаний, возрастает сила эмоций. Речитатив, ослабляя эмоциональную силу кантилены, продвигает сюжетную линию действия, заторможенную кантиленой. Эти перемещения эмоционального содержания, их сгущения и ослабления легко можно наблюдать в опере.

Оперная ария всегда останавливает развитие сюжета, сосредоточивая всю силу выразительности на какой-нибудь одной страсти или чувстве героя. Речитатив, который следует за арией, обычно возвращает сюжету его исходное движение.

Эти сюжетные «швы» в романсе менее заметны, чем в опере. В силу этого романс для исполнения неизмеримо труднее, чем оперная ария. Романс, исполняясь в течение нескольких минут, требует строгого и выпуклого воплощения музыкальной формы. Чем ближе музыка к современности, тем сильнее стираются в ней грани между кантиленой и речитативом. Чем элементарнее музыкальная фактура произведения, тем больше требуется от исполнителя артистизма, то есть внутренних ресурсов для одухотворения данной формы.

Помимо овладения различными приемами пения, певцу необходимо владеть также и вокальными красками. Звучание голоса должно быть гибким. Голос может звучать мягко, подобно струнному инструменту (скрипке, виолончели), мощно и твердо, подобно «меди», порой походить на светлое и как бы внеэмоциональное звучание деревянных инструментов (флейта, кларнет, гобой) и т. д.

Певец должен творчески использовать основные элементы музыки: мелодию, гармонию, ритм, метр. Станиславский говорил: «Искусство начинается с того момента, как создается непрерывная линия». Само понятие «пения» несет в себе представление о непрерывности звучания, о льющейся мелодии. Пение *legato* наиболее трудно. *Legato* требует прочной слитности и согласованности потока звучания с логически развивающейся динамикой музыкальной фразы. Яркость и полнота звучания гласных в пении зависит от построения музыкальной фразы и диктуется внутренним смыслом музыкального произведения.

В пении со словом гласные органически сращены с согласными. Протяженность каждого во-

кального звена на гласном должна точно соответствовать отпущенному для него музыкальному времени, будь то целая нота, половина, четверть, восьмая или шестнадцатая. Гласные должны выстраиваться в звуковой ряд, не перебивая и не борясь друг с другом. Полнее и ярче они произносятся в кульминационном моменте музыкального произведения. Тоньше и бледнее — в опорных местах музыкальных фраз, соответственно месту этих фраз в общей музыкально-смысловой концепции.

Леонардо да Винчи так говорил своим ученикам о живописной светотени (и этот совет можно отнести к построению гласных у певцов в вокальной фразе): «Заметьте, что краски переходят друг в друга без очертаний и контуров, наподобие дыма...».

В процессе фонации согласные, перемежающие гласные, должны произноситься с максимальной быстротой, не укорачивая длины гласного, не прерывая потока звучания. Недопустимо, например, вставлять как бы небольшой гласный между двумя рядом стоящими согласными: «Ког(ы)да я сплю...», «Ус(ы)ни, безнадеж(ы)ное сер(ы)це...» и т. д.

Выработав на всем диапазоне чистый эталон гласного, певцу не следует при пении музыкальной фразы на каждом слоге пользоваться полно звучащим гласным. Ему нужно выделять гласный, учитывая требования музыки и слова, затушевывая и нейтрализуя другие гласные. Предварительная выработка полноценного гласного на всем диапазоне голоса даст певцу возможность хорошо произнести гласный в любом месте разучиваемой им музыкальной фразы. Ему не понадобится менять гласный в трудных тесситурных местах произведения и подчас уродовать рифму, подобно тому как уродуется она, например, в «Письме Татьяны» лишь из-за неумения певицы спеть на верхнем *фа-диез* гласный *е*. Вместо:

Кончаю, страшно перечесть,
Стыдом и страхом замираю,
Но мне порукой **ваша честь**
И смело ей себя вверяю...

поют «**честь его**».

В «Алеко» Рахманинова тенора подчас меняют рифму в песне Молодого цыгана из-за боязни спеть гласный *и* на верхнем *си-бемоле*. Вместо:

Кто место в небе ей укажет,
Промолвя, там остановись,
Кто сердцу юной девы скажет:
Люби одно, не изменись...

поют «**не изменись, люби одно**».

В процессе пения особенно важно приравнять гласные друг к другу и, главное, к выделяемому слогу музыкальной фразы. Используя технику пения полярных гласных *и* и *а* (как гласного самого узкого и самого широкого), можно добавлять их в поток звучания пропеваемых гласных и тем самым выровнять общую вокальную линию.

У хороших певцов мы слышим сильную примесь гласного *и* на верхних звуках при произнесении гласного *е*. Шаляпин, например, в арии Кончака поет на верхнем звуке фразы: «Если хочешь, любую из них выбирай» — вместо *е* ясно слышимый гласный *и*. В конце арии Иоанны («Орлеанская

дева») во фразе «И не приду к вам вечно, **вечно**» верхнее *ля* на слоге **в** у хороших певиц звучит обычно с сильной примесью широкого гласного *и*.

Постоянное добавление к разнообразному потоку гласных *и* и *а* позволяет певцу не слишком заглублять гласные *о* и *у*. При пении звука *о* можно подмешивать к нему некоторую дозу гласного *а*, и наоборот, к *а* для его затемнения нужно примешивать *о*.

Певец должен ясно и чисто произносить гласный, но лишь в тех местах музыкальной фразы, где этот гласный является опорой фразы, смысловой или музыкальной.

Возьмем для примера фразу из романса Н. А. Римского-Корсакова «О чем в тиши ночей...». Романс начинается двумя музыкальными фразами, расчлененными паузой. Это начало музыкального периода: «О чем в тиши ночей таинственно мечтаю». Естественно, что гласный *а* в этом слове должен звучать ярче, чем все остальные гласные *а*, здесь встречающиеся. И далее, в развивающемся музыкальном периоде («О чем при свете дня всечасно помышляю») самым осветленным гласным также является гласный *а* в слове «помышляю». И наконец, в завершении периода («то будет тайной всем») гласный *а* приобретает самую яркую окраску.

Смысл всего романса (на слова А. Н. Майкова), его «сквозное действие» заключены в желании лирического героя скрыть от всех, сделать тайным объект своей любви. Таким образом здесь совпадают оба смысловых акцента: словесный и музыкальный. Следовательно, исполнителю этого, да и всякого другого, романса необходимо размещать гласные звуки таким образом, чтобы они, будучи ясно слышимы, не затеняли бы основного смыслового гласного. Ведя голосом гласные, необходимо уложить их в музыку так, чтобы ни один ненужный гласный не «выскочил» из фразы и все гласные выровнялись бы в своем стремлении к художественно «ударному» гласному. Таким образом, гласные и должны «переходить друг в друга без очертаний и контуров, наподобие дыма».

Что касается хорошей дикции, то есть ясного произнесения слов, то достигается это быстрым и четким произнесением согласных, отнимающих минимальное время от звучания гласных. Исключением являются сонорные согласные *м*, *н*, *р*, *л*, в процессе произнесения которых связки колеблются в той же степени, что и при звучании гласных. Эти согласные — «друзья» вокалистов. Их можно удаивать и усиливать в зависимости от художественных задач, заложенных в музыку и слове.

Согласные, так же как и гласные, должны выполнять художественные функции, а не выщелкиваться механически. Подчас они должны усиливаться, как, например, во время исполнения романса Римского-Корсакова «Анчар», смысл которого требует чрезвычайно крепкого и четкого произнесения согласных. Подчас они должны смягчаться, в зависимости от смысловой фактуры романса. Естественно, что произнесение их ослабевает в таких кантиленах, как «Нам звезды кроткие сияли...» или «Уж гасли в комнатах огни...» П. И. Чайковского.

О речитативной манере пения уже было сказано, что она приближается к разговорным интонациям. Взяв хотя бы, для примера, речитативы Любаши из «Царской невесты» Римского-Корсакова. Любаша разыскивает дом, где живет ее соперница; она как бы **«говорит»**: «Разведала, так вот где гнездо голубки. Посмотрим на красавицу твою...». Также **«говорит»** она после своей сделки с Бомелием: «Вот до чего я дожила, Григорий». Но вслед за этими речитативными фразами манера Любаши должна измениться и перейти в **пение legato**, так как дальше начинается собственно ария Любаши: «Господь тебя осудит, осудит за меня...». В ней выражается весь комплекс горестных переживаний Любаши.

В иных романах встречается речитатив, похожий на «сухой» речитатив (*secco*). Например, в романе А. С. Даргомыжского «Мне все равно», в последней фразе первого музыкального периода («Мне все равно, страдать или наслаждаться, к страданиям я привыкла уж давно. Готова плакать и смеяться — мне все равно, **все равно!**»). Последнее **«все равно!»** звучит уже совершенно сходно с разговорной интонацией. В его же романсе «Безумная, я все еще его люблю», в конце первой части есть фраза, где после большой паузы (ферматы) слово **«безумная»** (во фразе: «безумная, я все еще его люблю, я все еще его люблю!») звучит будто произнесенное с простой житейской интонацией.

Конечно, нужна некоторая артистическая сноровка для различения этих тонких интонационных разветвлений. Пение Шаляпина может служить образцом тончайших расчленений вокальных манер, от идеального *legato* до «сухого» речитатива.

Можно привести пример, также требующий от исполнителя идеальной кантилены: это ария Гренина из оперы Чайковского «Евгений Онегин». Первая и третья части арии («Любви все возрасты покорны») насыщены спокойной, благородной и нежной кантилой. Но средняя часть арии (*piu mosso*) должна петься в более быстром темпе, с заметным уклоном к речитативной манере. «Среди лукавых, малодушных, шальных балованных детей, злодеев и смешных и скучных, тупых привязчивых судей, среди кокеток богомольных, среди холопов добровольных, среди всенедневных модных сцен, учтивых, ласковых измен, среди холодных приговоров жестокосердой суеты, среди досадной пустоты расчетов, дум и разговоров» — весь этот набор отрицательных понятий и образов, окружающих светлый облик Татьяны, выражается в музыке (которая лишена кантиленной распевности) восходящими секвенциями. В своем мелодическом подъеме, гармоническом разнообразии, динамическом усилении они доходят до интонационной вершины, как бы нагромождая целую гору ничтожных человеческих характеров, человеческого «хлама», и после этого неожиданно трансформируются в яркую и светлую гармонию на ре-мажорном аккорде при словах: «Она мерцает, как звезда во мраке ночи, в небе чистом», где снова возникает кантилена.

Эта гармоническая кульминация венчает образ Татьяны: он как бы возносится на пьедестал недосягаемой высоты.

Вся последующая музыка арии насыщена кантилой и возвращает слушателя к повести Гренина о его благородной и непоколебимой любви к Татьяне. Тем самым и раскрывается музыкальное «зерно» всей арии. В ней проецируется пушкинский поэтический образ идеальной русской женщины.

Одним из важных элементов исполнения являются также паузы. Паузы, наполненные активным внутренним действием, «помогают превращать отдельные фразы короткого монолога в целые полосы или периоды человеческой жизни»¹.

«В США недавно появилась новая отрасль науки — паузология. Она изучает паузы в человеческой речи, их частоту, продолжительность, смысл. По мнению первого паузолога страны профессора О'Коннара, паузы могут сказать о человеке не меньше, чем его слова. Как всякая наука, паузология начинается с классификации. Оказывается, паузы бывают **соединительными** (это паузы между фразами) и **подготовительными** (во время таких пауз оратор лихорадочно подыскивает слова и выражения). Кроме того, паузы можно разделить на **пустые** (безмолвные) и **заполненные** («э-э-э...», «кх-м-мм» и так далее). Между заполненной паузой и пустыми словами нет четкой границы: к паузам относят такие выражения, как «видите ли...», «так сказать», «в общем...». Заполненные паузы могут использоваться не только для размышления, но и для того, чтобы пресечь попытки слушателя вставить свое слово.

Обычная продолжительность пауз — от одной пятой до целой секунды. В разговоре на них уходит 40—50% времени. Чем новее для говорящего предмет речи, тем чаще он замолкает»².

В дальнейшем будут приведены примеры художественного использования пауз в музыке. Кроме владения различными вокальными манерами или способами пения необходимо распознавать, где и в каких случаях должно использовать и применять эти художественные средства.

II

Для правильного вокального исполнения необходимо установить связь музыки и слова. Музыка углубляет и расширяет содержание словесного текста, являясь «подтекстом» к слову. Внутренний смысл произведения в музыке и в слове проявляется по-разному. Порой смысловую нагрузку несет музыка, порой слово. Подчас смысловая нагрузка их равноценна.

Очень тонко разрабатывается переход от конкретного значения слова к его скрытому подтексту в романсе Чайковского «Погоди». В тексте первой части романса слово целиком совпадает с музыкальным подтекстом:

Погоди! Для чего торопиться!
Ведь и так жизнь несется стрелой.
Погоди! Погоди! — ты успеешь проститься,
Как лучами восток загорится!..

¹ Станиславский К. С. Режиссерский план «Отелло». — М.; Л., 1945. С. 229—230.

² Наука и жизнь. 1973. № 10. С. 89.

Здесь в слове и в музыке настойчиво выражена одна задача лирического героя — остановить, не отпустить от себя любимого друга.

В следующем отрывке также происходит полное слияние словесного и музыкального содержания. Лирическому герою удалось убедить своего друга *остаться* (Fis-dur). Его новая задача — заставить друга почувствовать поэзию ночи, услышать «шепот берез» и «стук юного сердца в пылкой груди».

Но дождемся ль мы ночи такой?
Посмотри, посмотри, как чудесно
Убран звездами купол небесный!
Как мечтательно смотрит луна!

Как темно в этой сени древесной,
И какая кругом тишина!
Только слышно, как шепчут березы
Да стучит сердце в пылкой груди...
Воздух весь полон запахом розы...

Неожиданная смена гармонии (внезапная модуляция) раскрывает новые сферы счастья в жизни героев. И это счастье в их мироощущении граничит с чудом. Слова стихотворения («Милый друг, это жизнь, а не грезы») еще соприкасаются своим содержанием с музыкой:

Жизнь летит! Погоди!
Жизнь летит... Погоди!

Слова второй строфы уже вовсе не выражают той задачи, которая заключалась в действии героя в первой строфе романа: удержать, остановить. Теперь уже не нужно никого удерживать («Погоди!»). Музыкальный подтекст здесь иной: «Я с трепетным изумлением ввожу тебя в мир чудес, в мир высоких чувств, мы оба поднимаемся туда». Постепенный подъем мелодии вверх с изменениями гармонии рисует, как все сильнее душа наполняется изумлением перед глубиной открывающегося ей счастья. Слова: «Жизнь летит... Погоди!» — теперь несут иное значение, содержат другой подтекст: «Прислушайся к чуду, которое происходит в твоём сердце...».

К. С. Станиславский говорит: «Музыка — что, слово — как, то есть музыка выражает внутреннее состояние, подлинные «хотения» героя. Слово определяет, как он действует, как протекают эти действия в «предлагаемых обстоятельствах». Слово — это как бы «программа» вокального произведения. Его смысловая насыщенность (подтекст) выражается элементами музыки: мелодией, гармонией, ритмом, метром, темпом. Все они рисуют ту или иную эмоциональную окраску слова. В вокальном произведении — слова в музыке не существуют. Эту направленность эмоциональной нагрузки музыки и слова заметил Ф. И. Шаляпин. Он писал: «Иной раз певцу приходится петь слова, которые вовсе не отражают настоящей глубины его настроения в данную минуту. Он поет одно, а думает о другом. Эти слова как бы только внешняя оболочка другого чувства, которое бродит глубже и в них прямо не сказывается»¹.

Вот примеры драматического подхода к слову, тонко подмеченные писательницей Эльзой Триоле

¹ Федор Иванович Шаляпин. Т. I: Литературное наследство. Письма И. Шаляпина. Воспоминания об отце. — М.: Искусство, 1959. С. 265.

в ее романе «Великое никогда»: «Язык вынуждает нас лгать, он слишком беден, чтобы выразить все наше внутреннее и внешнее кипение; тем не менее некоторым удается это хотя бы приблизительно: романистам, поэтам. Но как бы ни буйствовали в смирительной рубашке языка, они не могут окончательно освободиться от нее, и сходство между тем, что они говорят, и тем, что хотят сказать, всегда будет лишь приблизительным, как рассказ о сне, который с трудом припомнишь поутру...»¹.

Для формирования единого художественного сплава музыки и слова певцу постоянно приходится соблюдать баланс между ними. Для этого необходимо научиться слышать и видеть музыкальную «партитуру» исполняемого произведения. Музыкальная ткань таит в себе все секреты исполнения. Необходимо соответственно распределить вокальные и эмоциональные ресурсы поющего. Каждый отрезок музыки, как и все произведение, развивается постепенно, имеет, по определению Станиславского, свое «дно» (как и свою кульминацию). Р. Вагнер, например, говорит, что *crescendo* — это прежде всего *piano*. Такое понимание пропорций музыкального подъема можно сопоставить с пониманием Станиславским «дна» и кульминации музыкальной формы. Для того чтобы подняться к кульминации, нужно начать подъем как бы с «нуля», со «дна».

Все вокальные манеры должны служить построению «сквозного действия» романа, развитию его частей, их объединению в общий поток внутреннего действия романа. Нет ни одной детали в музыке романа, которая не служила бы выявлению его сущности, его внутреннего смысла. Необходимо понять «действенные» («драматические», говорит Станиславский) задачи, заложенные в музыку.

Подчас драматическим движением романа является развитие и борьба эмоций лирического героя. Оно определяется драматическими задачами («хотениями», по Станиславскому), заключенными в словах и музыке романа. Развитие этих задач имеет свою закономерность и динамику. Они могут быть трактованы различно, в зависимости от воображения и темперамента исполнителя. Но «логика чувств» или спайка, связывающая эти задачи, должна быть строго закономерной. Эта же закономерность развития драматической линии определяет и композицию романа. К. С. Станиславский пишет: «И прежде чем выполнить этот сложный процесс, надо развернуть всю жизнь (действующего в данном романе лица. — Н. М.), отойти от нее на расстояние и с высоты птичьего полета обобщить все в метком слове, характерном образе, действии...»².

Получив представление о едином «сквозном действии», скрытом в музыке романа, необходимо расчленил его формальную структуру. «Психологические краски, контрастирующие и выделяющие друг друга, раскладываются с большим умением и четкостью... Лишний раз я убедился, — говорит Станиславский, — что главное отличие гения от посредственности именно в этой четкости, ясности, полноте и законченности рисунка и выдержанности

¹ Иностранная литература. 1966. № 7. С. 19.

² Станиславский К. С. Собр., соч. Т. VI. С. 132.

техники его выполнения. Посредственность смазывает, перепутывает краски, не отчеканивает рисунка, неточно определяет границы психологических кусков».

И далее: «Хороший талантливый артист, с надлежащей техникой играет... так, как выдающийся дирижер ведет оркестр. Как он отделяет друг от друга отдельные большие части симфонии, как он разрабатывает и заканчивает отдельные составные куски каждой из больших частей! Вспомните, как он вытягивает до конца последнее пиано-пианиссимо от какого-нибудь гобоиста, альтиста или скрипача. Как он четко ставит финальную точку после шумливой победоносной торжественной части с медными возгласами трубы и фанфар. Как он четко выдерживает паузу между каждой из больших частей симфонии. Он опускает палочку, сам перерождается, точно меняя валик в своей душе...». «Совершенно так же четко, выдержанно, закончено и выпукло должен играть артист, а художник писать картины, скульптор — лепить, танцовщик — танцевать, а архитектор — строить дома»¹.

Также должен и певец исполнять романс. Романс меньше симфонии, скромнее его тембровая палитра, но тем острее и глубже должна быть разработана исполнителем музыкальная форма. В ней отчетливо и скульптурно должны выступить ее структурные элементы, и также порой «оркестрово» и разнообразно по тембрам должен звучать голос певца и сопровождающая его партия рояля.

Смешение различных манер пения ведет подчас к тому «смазыванию» музыкальных красок, о котором говорит Станиславский.

«Артист подобен мастеру, должен знать строение пьесы... Он должен уметь сразу угадывать главные двигательные центры... организма пьесы, в котором узлом завязаны все нервы поэтического создания...

Надо хорошо знать не только строение пьесы, но и технику письма. Механик учится управлять механизмом, изучает его отдельные части и функции. Для этого он разбирает, вновь собирает механизм по его составным частям, которые он изучает в отдельности и в целом. Артист, подобно мастеру, должен знать строение или механизм (романса. — Н. М.)... и его действие, и развитие. Но самое важное, чтобы артист умел сразу угадывать главное в центре пьесы, ее нервные узлы, которые питают и двигают все произведение... и дают ему тон. Познав и изучив их, артист сразу хватается в руки ключи и разгадку пьесы и творчества...»².

«Познав структуру пьесы и цель творчества, артист не заблуждается при составлении плана роли и не разойдется с автором в конечных целях творчества... **Необходимо пойти за автором по проложенному им пути для того, чтобы не только понять, но и пережить задачи и намерения (автора)**»³.

Вспомним здесь слова Шерлока Холмса, героя рассказов Артура Конан Дойля: «Я ставлю себя на место действующего лица и, прежде всего уяс-

нив для себя его умственный уровень, пытаюсь вообразить, как бы я сам поступил при аналогичных обстоятельствах»¹. Так Холмс характеризует свой метод проникновения в природу человеческой психики, в духовную сущность «подследственных». И этот метод сопоставим с законами, о которых говорит Станиславский, раскрывая сущность создания актерского образа. Известна его парафраза из Пушкина: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах».

Трудность художественного пения, то есть пения, где главной задачей является создание музыкально-вокально-словесного образа, заключается в том, что певцу приходится решать одновременно множество задач.

Подлинный артист, работая на сцене, должен совмещать в себе как бы два лица: одно — действующее, другое — наблюдающее за своими действиями. Он одновременно и певец, и режиссер.

Прежде чем приступить к технической проработке художественного произведения, нужно иметь «проект», план его построения. Необходимо наметить его общую форму, определить различные манеры пения, которые должны быть использованы для воплощения данной формы. Нужно понять, от чьего лица действует певец, каков характер изображаемого лица, каковы его внутренние задачи («хотения»).

Для воплощения роли в опере певец имеет несколько актов, в течение которых он может разносторонне проявить характер персонажа. Романс берет от певца меньше сил физических, так как длится лишь минуты, но в этот короткий промежуток времени певец должен воплотить в художественном образе отрезок «жизни человеческого духа» (Станиславский) с присущим ей разнообразием переживаний. Романс возникает перед слушателем без всякого предварительного сюжетного развития. Тем не менее он имеет определенную и тонко построенную форму, с ее развитием и кульминацией. Он должен быть спет так, чтобы навсегда остаться в памяти и в сердце слушающего. Исполнение романса требует от певца высокого артистизма, высокой вокальной техники, точного восприятия и воплощения музыкальной формы. И если слушатель остается равнодушен к исполняемому романсу, значит, романс был спет бесформенно и внутренне бездейственно.

Ярчайшее впечатление на слушателей производило пение романсов Шаляпиным. Все жанры и стили музыки, от комического до трагического, воплощались им с такой остротой и силой, что время не имеет власти над тем впечатлением, которое вызывало его пение. Шаляпин идеально использовал все разнообразие вокальных манер и стилей. Он с легкостью поднимался на высоты кантитены и мгновенно «планировал» в речитатив, причем границы этих переходов уловить подчас было невозможно. Виртуозная артикуляция позволяла ему мгновенно менять окраску голоса, осветляя или затемняя его звучание. Более того, он мог вдруг вырвать из общей вокальной линии одно какое-нибудь

¹ Там же. С. 147—148.

² Станиславский К. С. Собр., соч. — М., 1958. Т. V. С. 462.

³ Там же. С. 461.

¹ Дойл А. К. Собр. соч. В 8 т. — М.: Правда, 1966. Т. 2. С. 107.

слово, произнести его с необычайной значимостью и снова вернуться в предшествующую манеру пения (кантилену). Так, например, в «Пророке» Римского-Корсакова Шаляпин почти выкрикивал слово «жги» во фразе «Глаголом жги сердца людей». В «Ночном смотре» Глинки он выделял с необычайной выпуклостью слово «Франция» («И... Франция... тот их пароль»). То же слово он выделял в «Двух гренадерах» Шумана («Во... Францию... там схорони...»). В арии Алеко он почти проговаривал: «Но, боже, как играют страсти моей послушною душой!». Слово «душой» он произносил отрывисто и с какой-то внутренней досадой. И сейчас же следом за этим речитативом неожиданно и контрастно возникала нежнейшая, светлая кантилена: «Земфира, как она любила...».

Прежде всего Шаляпин находил сущность воплощаемого образа, определял главную черту, главную страсть воплощаемого характера. Все развитие данного образа возникало на основе этого понимания, было им «просквозжено» в процессе его формирования. Стоит вспомнить, как быстро перестроил Шаляпин образ Мельника в «Русалке» после замечания, сделанного ему артистом М. Дальским. Тот сказал: «Ты неверно понимаешь характер Мельника. Это — не вертлявый, бойкий мужичонка, а солидный, степенный мужик». И Шаляпин пишет: «Я тотчас понял мою ошибку». И перестроил образ Мельника, согласно замечанию Дальского.

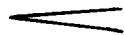
То же произошло и с ролью Грозного в «Псковитянке». Роль у Шаляпина, по его выражению, «не шла». Он изорвал ноты и плакал от огорчения, что выход Грозного со словами «Войти аль нет?» получался у него скучно и бесцветно... «Пришел С. И. Мамонтов, — вспоминает Шаляпин, — похлопал меня по плечу и посоветовал дружески: «Бросьте нервничать, Феденька! Возьмите себя в руки, прикрикните хорошенько на товарищей да делайте-ка немножко посильнее первую фразу!».

Я сразу понял свою ошибку. Да, Грозный был ханжа, но он был Грозный. Выскочив на сцену, я переменял тон роли и почувствовал что взял верно. Все оживилось...»¹.

Необычайным по тонкости расчета было пропеваемое им знаменитое crescendo в последних тактах арии Алеко из оперы Рахманинова: «Моя Земфира охладела». В конце арии, в слове «охладела» слог «де» звучал, усиливаясь в течение четырех тактов попутно с усилением оркестрового сопровождения. Шаляпин начинал этот слог *pianissimo*, с примесью гласного и на слоге «де». Постепенно он расширял гласный, приводя узкий и к широкому э. Одновременно усиливалось и звучание его голоса. Усиливая звук, попутно расширяя гласный, Шаляпин доводил силу голоса почти до возможного предела (приберегая немного силы к самому концу фразы) и как бы «кропил» им весь зал, по кругу сверху донизу. В последний момент перед окончанием фразы он делал легкий шаг вперед, слегка отводил руки от туловища (не сгибая их в локте), отводил также слегка кисти рук, как бы

приготавливаясь к полету и пробуя кистями рук сопротивление воздуха. Наконец, в последнее мгновение с наивысшей силой звучания завершал он это crescendo слогом «ла». К этой гласной а он постепенно подводил свою звуковую светотень. Эффект такого усиления был необычайным. Казалось, что разбухал зал, и стены должны раздаться под напором голоса Шаляпина.

Наблюдая Шаляпина в течение этого crescendo, можно было заметить, что нагнетание силы звука достигалось им благодаря координированному и равномерному усилению звука, расширению и осветлению гласной. Графически его можно изобразить так:



охладиеэла

Это блистательно отработанное звучание было насыщено и «оправдано» беспредельною скорбью и отчаянием Алеко.

Подчас музыка и слово находятся в равновесии. Порой музыка затопляет своей силой слово, особенно в местах ариозных, где слово дает лишь первоначальный толчок музыкальному движению. Такова всем известная ария Елецкого в «Пиковой даме» («Я вас люблю, люблю безмерно...»). Словесный текст этой арии стереотипен и лишен оригинальности. Тем не менее ария звучит с необычайной силой чувства, слова арии не мешают наслаждаться светлой кантиленой Чайковского, понимать ее внутреннюю направленность.

Наблюдая драматическое неравновесие слова и музыки, К. С. Станиславский в своей Оперной студии гениально разрешил проблему их равнодействия в первом квартете оперы «Евгений Онегин». Квартет этот был разграничен различными манерами пения, различным воплощением смысла словесного и музыкального. Дуэт «Слыхали ль вы?» был слышен через открытое в сад окно. Ольга играла на клавесине, Татьяна стояла возле. Обе пели. Дуэт этот несет в себе основную музыкальную тему квартета «Слыхали ль вы». Он пелся манерой кантиленной, с «измятыми» словами, по требованию Станиславского. Внутренней задачей квартета являлось выражение неясного любовного девичьего томления, еще не оформившегося в конкретное действие. На фоне этого «поющего» дуэта разговор няни и Лариной, происходивший на террасе, на авансцене, велся в речитативной манере, отчетливо дикционно. Все произносимые слова были насыщены конкретным содержанием («Корсет, альбом, княжну Полину, стихов чувствительных тетрадь...»).

Таким образом уравнивался смысл музыкального и словесного текстов. Слушатель спокойно мог следить за движением сценического действия, не боясь пропустить необходимые слова, пропеваемые обычно с одинаковой силой всеми четырьмя персонажами квартета.

В работе над оперой и романсом Станиславский осуществлял сценическое воплощение музыки. В начале работы он слушал музыку, стараясь охватить весь комплекс ее элементов.

Например, прослушав первый акт «Онегина» Станиславский разбил его на две крупные части:

¹ Федор Иванович Шаляпин. Т. I: Литературное наследство, 1959. С. 121.

первая часть — «Сонное царство», потом — «Приезд молодых людей», после чего, говорил Станиславский, «все пошло вверх дном». В дальнейшем, согласно этому пониманию, им разрабатывались и остальные, более мелкие, драматические задачи этого акта оперы. Станиславский говорил, что оперу ему в пять раз легче поставить, чем драму. В опере уже дана вся «партитура чувства», а в драме актер должен создать ее своими силами. Главной задачей для Станиславского в опере было услышать музыку, ее подлинное содержание, ее внутреннюю действенность, ее подтекст. Использование элементов системы приводило исполнителей к реализации сценического образа. Неустанная и терпеливая работа, тренировка в «чувстве правды» развивали актеров, подводя к творческому формированию роли.

Станиславский говорил певцам на репетициях: «Играйте только то, что для вас важно, выбросьте «плюсики», не показывайте публике: «Вы, публика, постарайтесь лучше меня понять, вот какой задачей я сейчас занят». Также и певец не должен показывать публике, что голос его звучит интенсивнее, чем позволяют его подлинные данные. Подобно драматическому артисту, на сцене певец не должен терять своего вокального «я», своего природного тембра. Он должен петь своим естественным звуком, не стараясь внушить публике: «Ей-богу, я бас, или тенор, или меццо-сопрано». Чем даровитей певец, то есть чем глубже он поглощен слиянием голоса со сценическим действием, тем более он забывает убеждать публику в достоинствах своего голоса. Голосовой штамп («звучок», по Станиславскому) возникает тотчас же вслед за потерей подлинной драматической задачи, за потерей своего сценического «я». Первокласного певца отличишь по первым звукам его голоса, благодаря отсутствию в нем вокального «штампа». К примеру, назовем снова Шаляпина, которого сразу выделишь из множества вокалистов, поющих басом. Его голос нельзя строго охарактеризовать как «бас». Можно лишь заметить, что голос его — низкого тембра и голос этот целиком подчинен «артисту», никогда не выявляясь как самоцель, как «звучок». Это качество пения, то есть полное слияние голоса с внутренней жизнью артиста, и должно стать основой и главным качеством **русской школы пения**.

Если о Шаляпине можно говорить как об идеальном певце русской школы пения, то прежде всего нужно заметить, что голос его нельзя было квалифицировать как героический, лирический или характерный. В молодости, по определению Усатова, «это был небольшой баритон». Тем не менее этот голос со временем стал «универсальным» и способным владеть всеми специфическими вокальными тембрами — от нежного тенора до героического баса. Порой звук его голоса становился так нежен, что действительно походил на лирический тенор: например, припев в «Персидской песне» А. Г. Рубинштейна («Ах, если б навеки так было...») или окончание романса Кенемана «Как король шел на войну» («И звенел, летя дубровами, колокольцами лиловыми»). Также и песня «Эй, ухнем» начиналась и кончалась в исполнении Шаля-

пина звуком легчайшего и нежного *pianissimo*. Краски его голоса неисчерпаемы. Блеск звучания его гласных, его дикция лучезарны и порой буквально «пронзают» слушателя.

Среди публики существовало представление о голосе Шаляпина как о громоподобном. Между тем он чаще пел негромко, и некоторые музыканты с удивлением отмечали, как много он пользовался пением *piano*. Однажды кто-то спросил его, правда ли, что, когда он поет, дрожат в окнах стекла. Шаляпин шутливо, с наигранным пафосом ответил: «Нет, когда я пою, дрожат сердца...». И когда он пел, сердца слушающих действительно дрожали. Понять, в чем заключалась сущность неслыханной магии его пения, анализировать техническую сущность его дикции, поражающую легкость смены манер пения и бесконечное разнообразие красок его звучания, постигнуть хотя бы в самых элементарных чертах технику формирования им музыкального образа является заботой потомства и требует тщательного изучения оставшегося нам великого наследия.

Все сценические средства служили ему для полного и окончательного, с его собственной точки зрения, воплощения создаваемого образа. Бесконечное разнообразие голосовых тембров (красок голоса) отражало тончайшие душевные движения действующего персонажа. И если певец Титта Руффо выработал, по его же определению, четыре краски в своем голосе (белую, черную, голубую и красную), то голос Шаляпина включил в себя весь красочный спектр, со всей тонкостью и мягкостью его переходов. Сам Шаляпин считал свое пение больше всего похожим на живопись Рембрандта, художника, в своих картинах с особой силой исполняющего свет и тень. Самый рисунок музыкального образа, воплощаемого Шаляпиным, был не только четок, но и рельефен. Динамика звучания развивалась им до точности математической. Стоит вспомнить его смех в арии Кончака после слов: «Сознайся, разве пленники так живут? Так ли? А?». И дальше — смех, равномерно затухающий (подлинное *ritardando* и *diminuendo*).

Совершенство художественного замысла, пластичность воплощения, звучание голоса, сценическая ритмичность, неслыханное «личное обаяние», техника всех элементов творчества, доведенная до совершенных пределов, — вот качества, которыми восхищался Станиславский, обожавший Шаляпина.

Для Станиславского Шаляпин явился той «натурой», тем «идеалом», наблюдая который строил он свою работу над оперой.

Вокальная и драматическая техника в пении Шаляпина сливались настолько органически, что было невозможно отделить то, что он делал на сцене, от того, как он это воплощал. Об этой слитности внутренней и внешней техники сам он говорил так: «Я не знаю, в чем дело. Просто, когда пою Варлаама, я ощущаю, что я Варлаам, когда Фарлафа, — что я Фарлаф, когда Дон-Кихота, — что я Дон-Кихот. Я просто забываю себя, вот и все. Я владею собой на сцене. Я, конечно, волнуюсь, но слышу музыку, как она льется... Музыку надо чувствовать!.. Когда я пою, то я сам слушаю себя.

Хочу, чтобы понравилось самому. И если я себе нравлюсь — значит, пел хорошо...

В опере есть музыка и голос певца, но еще есть фраза и ее смысл. Для меня фраза — главное. Я ее **окрыляю** музыкой...»¹.

В «Маске и душе» Шаляпин уже сам и более точно говорит о воплощении сценического образа. То, что написано им в главе «Вдохновение и труд», нужно знать каждому певцу. Не пересказывая всю главу, приведем некоторые высказывания Ф. И. Шаляпина о формировании им сценического образа.

«...Но вот, от чего ему (певцу. — Н. М.) оттолкнуться в его творческом порыве, это он должен знать твердо. Именно знать. То есть сознательным усилием ума и воли он обязан выработать себе взгляд на то дело, за которое он берется. Все последующие замечания о моей манере работать относятся исключительно к сознательной и волевой стороне творческого процесса...

...Мне приносят партитуру оперы, в которой я должен петь известную роль. Ясно, что мне надо познакомиться с лицом, которое мне придется изображать на сцене. Я читаю партитуру и спрашиваю себя: что это за человек? Хороший или дурной, добрый или злой, умный, глупый, честный, хитрюга? Или сложная смесь всего этого? Если произведение написано с талантом, то оно мне ответит на мои вопросы с полной ясностью.... Прежде всего, не зная произведения от первой его ноты до последней, я не могу вполне почувствовать стиль, в котором оно задумано и исполнено, — следовательно, не могу почувствовать вполне и стиль того персонажа, который меня интересует непосредственно. Затем полное представление о персонаже я могу получить только тогда, когда внимательно изучил обстановку, в которой он действует, и атмосферу, которая его окружает...

Нет такой мелочи, которая была бы мне безразлична, если только она не сделана автором без смысла, без надобности — зря.

Если персонаж вымышленный, творение фантазии художника, я знаю о нем все, что мне нужно и возможно знать из партитуры, — он весь в этом произведении. Побочного света на его личность я не найду. И не ищу. Иное дело, если персонаж — лицо историческое. В этом случае я обязан обратиться еще к истории...

...Под внешностью я разумею не только грим лица, цвет волос и тому подобное, но манеру персонажа **быть**: ходить, слушать, говорить, смеяться, плакать.

Как осуществить это? Очевидно, что одного интеллектуального усилия тут недостаточно. В этой стадии созидания сценического образа вступает в действие воображение — одно из самых главных орудий художественного творчества.

Вообразить, что значит — вдруг увидеть. Увидеть хорошо, ловко, правдиво. Внешний образ в целом, а затем в характерных деталях.

Конечно, и воображение должно питаться жизнью, наблюдениями.

¹ Коровин К. Шаляпин. Встречи и совместная жизнь // Федор Иванович Шаляпин. Т. II: Статьи. Высказывания. Воспоминания о Ф. И. Шаляпине. — М.: Искусство, 1958. С. 275—276.

Движение души, которое должно быть за жестом для того, чтобы он получился живым и художественно ценным, должно быть и за словом, за каждой музыкальной фразой. Иначе и слова, и звуки будут мертвыми. И в этом случае, как при создании внешнего облика персонажа, актеру должно служить его **воображение**. Надо вообразить душевное состояние персонажа в каждый данный момент действия. Певца, у которого нет воображения, ничто не спасет от творческого бесплодия — ни хороший голос, ни сценическая практика, ни эффектная фигура. Воображение дает роли самую жизнь и содержание.

Важность воображения я полагал в том, что оно помогает преодолевать в работе все механическое и протокольное.

...Актеру надо прежде всего самому быть убежденным в том, что он хочет внушить публике. Он должен верить в создаваемый им образ твердо и настаивать на том, что вот это, и только это — настоящая правда... Если у актера не будет этого внутреннего убеждения, он никогда и никого ни в чем не убедит; но не убедит он и тогда, если при музыкальном, пластическом и драматическом расказе не распределит правильно, устойчиво и гармонично всех гажестей сюжета. Чувство должно быть выражено, интонации и жесты сделаны точно — по строжайшей мерке, соответствующей данному персонажу в данной ситуации.

Соблюдение чувства художественной меры предполагает контроль над собой.

...Когда я пою, воплощаемый образ предо мною всегда на смотру... Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует...

Я ни на минуту не расстаюсь с моим сознанием на сцене. Ни на секунду не теряю способности и привычки контролировать гармонию действия.

...Непринужденность, ловкость и естественность физических движений — также необходимые условия гармонического творчества, как звучность, свобода и естественность голоса»¹.

Основой работы К. С. Станиславского было воспитание правдиво, искренне и свободно действующего актера. Сам он являлся «мерой» сценической правды. Есть люди, обладающие абсолютным слухом. Станиславский обладал «абсолютным» режиссерским слухом, «абсолютным чувством сценической правды». И если на репетиции гремело знаменитое «не верю» Станиславского, поиски сценической правды с актерами продолжались снова и снова. Но лишь только актер обретал сценическую правдивость и его дальнейшие действия становились естественными и искренними, система переставала быть ему нужной. Она являлась лишь путем для обретения правильного сценического самочувствия. Ведь элементы системы необходимы актеру как помощь для освобождения сценической личности. Терпение Станиславского было неистощимо в борьбе с актерской неискренностью, с «наигрышем», «штампами», «штампиками» и «штам-

¹ Федор Иванович Шаляпин. Т. I: Литературное наследство, 1959. С. 269.

пищами». С какого бы элемента системы ни начал он работу с актером, он приводил актера к обретению сценической правды. Все элементы системы находятся в тесном родстве. Внимание к «объекту» рождает правильное «общение» на сцене. «Общение» помогает осуществлять логически развивающиеся сценические «задачи». Правильные «задачи» рождают «логику чувств». Эта логика в свою очередь ведет к осуществлению «сквозного действия» и т. д. Элементы системы являлись результатом наблюдений Станиславского за игрой великих мастеров сцены — в первую очередь Шаляпина (слово и музыка), Ермоловой, Сальвини, Дузе. Споры о системе в ее применении к музыкальной форме едва ли могли бы возникнуть, если бы желающие понять систему решились глубже вникнуть в метод и открытия Станиславского в области толкования им музыкальной формы произведения.

Основой творческого метода К. С. Станиславского являлось проникновение во внутренний мир музыки и его воплощение в сценическое действие. Выражаясь языком системы, это проникновение в музыку можно назвать «действенным оправданием» музыки, то есть артист, читающий музыкальный текст, должен «оправдать» его соответствующим сценическим действием. Например, в «Евгении Онегине», в последнем действии, когда Гремин задает Онегину вопрос о его знакомстве с Татьяной («Ты ей знаком?»), мелодия опускается вниз. В ответе Онегина она поднимается вверх (вместо естественного для ответа хода ее вниз): «Я им сосед». Задача певцов состоит здесь в том, чтобы «оправдать», сделать живой и убедительной непривычную интонацию этого вопроса и ответа. Это можно «оправдать». Гремин спрашивает Онегина с глубоким изумлением: «Ты ей знаком?» (неужели? откуда ты с ней знаком?). Мелодия падает вниз. Ответ Онегина может звучать полувопросительно, с таким подтекстом: «Что же тут особенного, если мы соседи по имению? В этом нет ничего необыкновенного».

Основой работы актера является направленность внимания на первоочередные сценические задачи. Нужно действовать правдиво, то есть делать то, что необходимо в данной сценической задаче. Если актеру нужно пройти по сцене и открыть окно, он должен идти в том ритме, в каком этого требует действие и «предлагаемые обстоятельства» роли. Ни в коем случае артист не должен показывать при этом публике: «Смотрите, вот я иду, вот я открываю окно, вот как я для вас стараюсь».

В Оперной студии при постановке «Онегина» Станиславский говорил исполнителю роли Ленского перед его выходом в первом действии: «Не говорите себе: ей-богу, я Ленский, ей-богу, я Ленский! Забудьте, что вы Ленский. Вы (такой-то) выходите на сцену, чтобы представить семейству Лариных своего друга. Выйдя на сцену, вы должны в первую очередь увидеть хозяек дома, установить с ними «общение», потом указать им на Онегина, которого вы тоже должны по-настоящему увидеть, и тогда уже спеть: «Медам, я на себя взял смелость привести приятеля. Рекомендую вам, Онегин, мой

сосед». Такова должна быть линия поведения Ленского на сцене. Если же артист, играющий Ленского, забудет подлинные свои задачи, будет суетиться, показывать публике, что он *поэт Ленский*, убеждать ее в том, что он молод и прекрасен, то есть сыграет «штамп», фальшивое действие, то в результате и публика ему не поверит».

Станиславский говорил артисту, поющему Ленского: «У вас пустые глаза, вы не держите «объекта» (то есть артист не фиксирует своего внимания на том, что ему в первую очередь необходимо). Артист должен увидеть (а не сделать вид, что увидел) Ларину, Ольгу, Татьяну, и лишь тогда он имеет право пропеть свою первую фразу — это и называется «держать объект»¹».

Станиславский добивался от певцов необходимого освобождения мышц, считая, что «через зажатое тело не может пройти чувство». Он учил, что тело артиста не может быть разъединено с музыкой, что оно должно точно и гибко следовать ее ритму и мелодическому движению. Постоянно напоминая певцам о пластическом совершенстве сценических движений Шаляпина, он считал, что голос певца не может проявиться полноценно, если тело его зажато, и особенно, если зажато горло.

Закон освобождения мышц — это закон любого исполнительского искусства. Он необходим как пианисту, так и драматическому артисту. Певец должен отработать «независимость» своих мышечных групп, так же как и пианист должен выработать «независимость» своих пальцев, кисти и т. д.

Однажды, в обычном разговоре, Шаляпин бросил такую фразу: «У меня сегодня на сцене напряжен первый палец, и я уже не тот».

Вспоминается случай на юбилее МХАТа в 1961 году. Приехавший из Нью-Йорка директор Студии имени Станиславского произносил приветственную речь. Он говорил по-английски, отчетливо и ясно. Рядом с ним находился переводчик, который волновался и иногда, видимо, не вполне точно переводил слова директора. Вдруг директор прервал свою речь, обратился к переводчику и сказал ему отчетливо и с юмором: «Первое правило Станиславского — ослабление мышц». Это значило: переводчик должен ослабить мышцы, тогда он успокоится и будет переводить более толково. Зал взорвался от смеха.

Нельзя не изумляться великому мужеству и терпению Станиславского в его поисках законов сценического действия. Теперь каждый ученик любого драматического училища, изучая принципы, открытые Станиславским, воспринимает эти открытия как нечто давно известное (подобно открытому Ньютоном закону тяготения, теперь известному каждому школьнику). Сам же Константин Сергеевич, начиная свою деятельность, не зная никаких законов сценического действия. Он играл в любительском кружке Алексеевых (то есть в собственном доме, со своим братом, сестрой, двоюродными братьями, со служащими фабрики и прислугой дома). Это была подлинная самостоятельность. Здесь Станиславский (Костя Алексеев) проверял себя, искал сценическую «правду», здесь начина-

¹ Станиславский К. С. Собр. соч. Т. III. С. 355.

лись его поиски законов сценического действия. И через много лет эти поиски отлились в ту систему, равной которой пока еще ничего в мире не создано.

В Оперной студии Станиславский требовал от певцов занятий танцами, пластикой, ритмикой, для того чтобы тело артиста могло свободно подчиняться исполняемой музыке. Следуя музыке, голос и тело певца должны осуществлять ту «непрерывную линию», которая, по определению Станиславского, является началом любого искусства.

Подобно тому как редко встречаются певцы с голосом, поставленным от природы, так редко появляются и артисты с врожденной сценической культурой. О них Станиславский говорил, что система им не нужна.

И если для певца необходима высокая слуховая культура, которая позволяет ему тонко различать голосовые зажимы и форсировку голоса, то у драматического артиста так же тонко должно быть отработано «чувство правды» (для того, чтобы не впадать в актерский «штамп» и не форсировать сценических чувств). Любые элементы системы могут быть использованы для освоения сценического образа, подобно тому как полезны любые вокальные «приспособления», если их использование порождает у поющего свободное голосоведение.

Сам Станиславский побаивался слишком прилежных и рьяных вызубривателей системы, считая, что система требует живого, творческого подхода к себе. Однажды певцы Оперной студии, беседуя с Константином Сергеевичем о системе, заговорили о «сквозном действии». Хитро улыбнувшись, он сказал: «Сквозное действие... — Улыбка, неопределенное похмыкивание, пальцы слегка барабанят по столу... — По правде сказать, у меня сквозное действие было разве что в одной роли — доктора Штокмана...».

И здесь весь великий Станиславский! Полное отсутствие догмы, параграфов!

В своих мемуарах писатель А. Арго вспоминает: ««Приезжий артист говорил Станиславскому: «С тех пор, как я, Константин Сергеевич, изучил вашу систему...». — «Позвольте, — перебил Станиславский. — Вы, говорите, изучили мою систему?» — «Я три года работал неустанно и...» Станиславский снова перебил: «Странно! Я над ней быюсь сорок лет и все-таки имею довольно смутное представление...».

И дальше Арго пишет: «Система Станиславского имеет два адреса — во-первых, она представляет собой замечательный тренаж для актерского мастерства; во-вторых, она дает ключ для реалистического воплощения сценических образов. В первом случае она важна для артиста, во втором — для зрителя. Артисту она предоставляет возможность легчайшим образом приводить себя в творческое состояние для того, чтобы безошибочно действовать от имени действующего лица...»¹.

О системе Станиславского существует большая литература не только в России, но и во всем мире. Хочется сказать лишь самое существенное об элементах и тезисах системы для тех певцов, которые

ошибочно считают, будто система — это сложная наука для драматических актеров, а для пения она неприменима и не нужна.

Очень убедительно звучат высказывания того же писателя А. Арго о системе: «Наивно было бы и даже кощунственно думать, что система может бездарного исполнителя сделать талантливым, нет, ее назначение облегчить и облагородить труд артиста, возвести его на более высокий уровень.

Может быть, можно добиться таких же результатов более кустарным, бессистемным способом, но это так же нелепо, как кушать руками, имея возможность пользоваться вилок и ножом. Представьте двух пешеходов, которые прошли одно и то же расстояние, возможно даже в один срок, но один из них шел по системе, то есть регулируя шаги, экономя дыхание и пользуясь научными данными по этому делу, а другой — шел, с ними не считаясь. В результате хотя цель и достигнута обоими, но первый, кончив путь, отдохнет полчаса и обратится к своим нормальным функциям, а второй будет совершенно разбит и завалится до утра спать»¹.

Многих пугает само слово система. На самом деле это лишь «внутренняя гигиена артиста», как писал об этом в «Вечерней Москве» профессор-психиатр Банщикова. «Сквозное действие» самой системы — это освобождение личности актера, действующего на сцене.

В своей Оперной студии К. С. Станиславский разрабатывал элементы творческих достижений Шаляпина. Он добивался от актеров точного следования ритмомелодическому рисунку музыки в их сценических движениях, постоянно указывая, как пользовался движением тела на сцене Шаляпин. Шаляпин был для Станиславского идеалом оперного артиста. Любовь и восхищение Шаляпиным были основными творческими импульсами в работе Станиславского над оперой. И Шаляпин отвечал ему той же мерой любви, уважения и восхищения. Однажды Шаляпин приехал в Оперную студию смотреть репетицию знаменитого «Ларинского бала» в «Евгении Онегине». На репетиции этой сцены часто приходили и артисты МХАТа В. И. Качалов, О. Л. Книппер и другие. В тот вечер, прощаясь в вестибюле со Станиславским, Шаляпин поцеловал у него руку. Станиславский смущенно задержал рукой, бормоча: «Что ты, что ты, Федя!...». Шаляпин успокоил его: «Ничего, Костя, это я не каждому...».

Можно рассказать одну характерную историю, услышанную от дочери Шаляпина, Ирины Федоровны. Однажды приехал давний знакомый Федора Ивановича, который много лет не видел его на сцене. Его пригласили на «Бориса Годунова». По окончании спектакля Шаляпин спросил его: «Ну, как вам понравилось мое пение?». Тот очень смутился и сказал: «Простите меня, Федор Иванович, но я не слыхал, как вы пели». (Он был так поглощен сценическим действием, что не услышал самого «пения» Шаляпина). Шаляпин пришел в восторг от его ответа и сказал: «Большого комплимента вы мне сделать не могли».

¹ Арго А. М. Своими глазами. — М.: Сов. писатель, 1965. С. 131—134.

¹ Там же.

Ф. И. Шаляпин пишет: «Всякая музыка всегда так или иначе выражает чувства, а там, где есть чувство, механическая передача оставляет впечатление страшного однообразия. Холодно и протокольно звучит самая эффектная ария, если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживаний...»¹.

«Артист-певец должен вылепить роль так, как ваятель статую, заботясь и о художественном целом, и о деталях. Он должен в музыке, в тексте и в сценической ситуации произведения найти все черты образа, а затем, используя свое знание жизни и интуицию, воплотить характер, то есть найти его реальное выражение...

Чем это достигается? Какими средствами?.. Сценической правдой. Если воображение — мать, дающая роли жизнь, практика — кормилица, дающая ей здоровый рост...

В концертном ли зале, или на театральных подмостках — основой исполнения является сценическая правда, которая заключается в полной искренности выражения и безграничном единстве всех средств творческой изобразительности. Ведь искусство артиста-певца ставит своей целью пробудить в зрителях и слушателях представления, образы и чувства, из которых состоит жизнь с ее удивительным сплетением реального и конкретного с фантазией и мечтой поэта...»².

Каждое слово здесь — откровение для певцов. Творческий процесс объясняется с предельной простотой. И все созвучно высказываниям Станиславского о работе **актера-певца над ролью**. Невольно память воскрешает фразы, **«окрыленные музыкой»**, из арии Алеко в опере Рахманинова, петой Шаляпиным в Москве в Большом зале консерватории.

Начиная со слов «Как нежно преклоняюсь ко мне, в пустынной тишине, часы ночные проводила. Как часто милым лепетаньем, упоительным лобзаньем задумчивость мою в минуту разогнать умела...», слушатели погружались в поток чарующей кантилены с просветленно замирающими мелодическими звеньями. Неожиданно эта мелодическая линия разрывалась произнесением слова «лепетаньем» (с короткой, воздушной паузой перед этим словом). Слоги «ле-пе-та...» буквально имитировали бессвязный любовный лепет Земфиры, вызывавший в ответ восторженный трепет Алеко. Это было поистине «окрыленное» слово. Далее фраза «упоительным лобзаньем задумчивость мою в минуту разогнать умела» звучала томно и слитно. Перед словами «в минуту» Шаляпин делал *portamento* вверх, рисуя как бы затрудненность, с которой Земфире все же удавалось рассеивать душевный мрак Алеко. И дальше мелодия то и дело прерывалась паузами, рисующими восторг, все глубже и глубже охватывающий душу Алеко: «Я помню... с негой полной страсти... шептала мне она тогда: люблю тебя, в твоей я власти, твоя, Алеко, навсег-

да...». В последующем ускорении музыки (*ritu mosso*) голос Шаляпина как бы взрывался на *fortissimo* могучим и страстным взлетом, со словами: «И все тогда я забывал, когда речам ее внимал, и как безумный целовал...». Далее полуречитативом: «ее чарующие очи, кос чудных прядь темнее ночи...». И почти в экстазе, с замирающим гласным **а** в первом слове: «уста Земфиры...».

Далее музыкальная тема любви Алеко, ширясь и поднимаясь, переходит к оркестру. Слова Алеко произносятся как бы в любовном безумии: «А она, вся негой, страстию полна, прильнув ко мне, в глаза глядела...». Неожиданно волна этой музыки, поднявшись до своего гребня, разбивается — «И что ж?..». В наступившей паузе, после огромного душевного подъема, Алеко как бы не в силах понять значение случившегося. После этой паузы вновь повторяющиеся слова «И что ж?» проговариваются Шаляпиным сухо, коротко и сурово — действительность раскрылась перед Алеко. Фраза «Земфира неверна» пелась Шаляпиным недоумевающе, каждым слогом он как бы оценивал происшедшее, выделяя особо слово «**неверна**». Повторение фразы «Земфира неверна» звучало у него с великим изумлением. Здесь выделялось слово «Земфира» (та самая Земфира, которая, «прильнув ко мне, в глаза глядела»). Наконец, последняя фраза «Моя Земфира охладела» звучала со всей глубиной и с полным осознанием несчастья. Здесь особо выделялось и драматически оценивалось словом «моя». Дальше, после мгновенной паузы, перед последним словом («охладела») звучало знаменитое *crescendo*, в котором выливалась беспредельная горечь Алеко.

Благодаря различному драматическому насыщению слов в последних пропеваемых фразах слагался единый драматический смысл не только последнего вокального абзаца. Суммировалось внутреннее содержание и всей арии Алеко: **«Моя Земфира охладела...»**.

Если попытаться снова вернуться к анализу чисто вокальной техники Шаляпина, то можно охарактеризовать ее так: использование динамических ресурсов голоса, использование окраски звука, художественное использование гласных и согласных, использование различных вокальных приемов.

Если говорить о том, как Шаляпин проносил гласные, то нельзя не удивляться виртуозности его артикуляции, то есть способности произносить гласные **а** и **о** с громадной амплитудой их затемнений и осветлений. Эта способность произносить гласный в его разных ракурсах: темнее, светлее, глуше, ярче, глубже, более плоско и т. д. — обеспечивала ему огромное богатство голосовых красок. Гласные в его пении обретали как бы разное измерение и различную перспективу. Для затемнения звука он пользовался более «вертикальным укладом» стенок зева и глотки, для светлых звуков — более «горизонтальным». Губы его постоянно были готовы к произнесению звуков гласных и согласных. При всей виртуозности артикуляционной перестройки голос его никогда не был сжатым или горловым. Слушатели наслаждались одновременно интенсивностью, металличностью и свободой его звучания. Сила голоса, динамика достигались не

¹ Федор Иванович Шаляпин. Т. II: Статьи. Высказывания. Воспоминания. — М.: Искусство, 1958. С. 375.

² Там же. С. 360.

форсировкой звука, а пропорциональным распределением силы звучания. Слово он произносил совершенно естественно, «пел — как говорил». Его гласный **а** был подобен солнцу, стоящему то в зените, то на восходе, то на закате. Например, в песне «Эй, ухнем!» гласный **а** звучал различно в разных куплетах. Зенита своего он достигал в центральных куплетах: «Разовьем мы березу, разовьем мы кудряву. Ай-да, да ай-да — разовьем мы кудряву...».

Блеск и лучезарность его широких гласных **а** и **о** вызывались всегда внутренней необходимостью, драматическими задачами, таящимися в текстах словесном и музыкальном. Гласный и Шаляпин произносил всегда естественно и чисто без призвучивания **ы**. В арии Алеко гласным **и** характеризовалась любовь Алеко: «Земфира! Как она любила...». И здесь звучало с необыкновенной нежностью и как-то продленно. Согласные в пении Шаляпина никогда не служили хорошей «дикцией» в ее упрощенном понимании (то есть лишь бы было понятно произносимое слово). Гласные и согласные использовались им всегда лишь в целях художественных. Порой он удваивал сонорные согласные для того, чтобы сообщить вокальной картине большую глубину и яркость: «Там-м-море движется роскошной пеленой» («Ненастный день потух» Римского-Корсакова).

В заботе Шаляпина о точном произнесении слова, всех гласных и согласных звуков ощущалась любовь его к русскому языку, к русской национальной культуре, любовь к литературе, преклонение перед Пушкиным, которого, по собственному выражению великого певца, он любил больше всего на свете.

Владение различными манерами пения позволяло ему охватывать все разнообразие исполнительского жанра. Он воплощал образы «высокие» (Борис Годунов, Сусанин, Руслан), «низкие» (Варлаам, Фарлаф), смешанные образы высокого комического характера (Дон-Кихот), песенный народный жанр, наконец, тончайшее романсовое творчество русских и западных композиторов. И все в его пении было прекрасно, поднято на высшую ступень художественного воплощения.

Бисерная четкость и легкость исполнения им мелких нот в ариях (рондо Фарлафа) или в романсах, где голос его порой звучал притушенно, одевался как бы в темный бархат («Ода Сафо» Брамса), исполнение трагического «Двойника» Шуберта или романса «О, если б мог выразить в звуке» — все служило воплощению «жизни человеческого духа на сцене».

«Телесная свобода, отсутствие всякого мышечного напряжения и полное подчинение всего физического аппарата приказам воли артиста», — так писал о Шаляпине Станиславский, считавший, что Шаляпин может свободно и беспрепятственно выражать телом то, что чувствует душа. Вот те качества, которые оценила Россия и весь мир, наблюдая сценическую жизнь этого «окрыленного» артиста.

III

Язык и голос едва ли достаточны для наших мыслей...

А. С. Пушкин.
Письмо к Н. И. Кривцову,
вторая половина июля —
начало августа 1819 г.¹

Система как метод поисков «жизни человеческого духа на сцене» применялась Станиславским с присущей ему тонкостью не только в опере, но также и в его работе над романсом. Весь комплекс музыкальных элементов служит для обнаружения драматической сущности романса. Романс — это единый и неделимый мир художественного переживания, в котором сливаются музыкальный и словесный тексты.

Перспективный охват общей композиции романса, проникновение в его музыкально-драматическую структуру, драматическое «оправдание» элементов музыки — необходимый творческий процесс при освоении исполнителем романса.

К. С. Станиславский считал, что в основе творческого процесса должна лежать развитая творческая способность возвращать музыке, застывшей в виде нотных знаков, ее первородную художественную сущность. Исполнитель, воспринимающий музыкальный материал, должен пройти путь, обратный пути, совершенному композитором. Осваивая музыкальную ткань произведения, вникая в смысл музыкальной формы, во все ее детали, исполнитель проникает все глубже к истокам, породившим эту музыку. Во время исполнения романса личность артиста полностью сливается со сценическим ликом или образом, заключенным в тексте романса. Сюжет лирического романса — это движение и борьба эмоций его героя.

Порой в романсе исполнитель проходит как бы через ряд разнообразных сценических воплощений, объединяя и сливая их, как в фокусе, в своем артистическом лике. Это происходит, когда в романсе заключено как бы несколько «ролей» («Блоха» Мусоргского, «Кукушка» Чайковского и т. п.). Сценическая личность исполнителя романса выступает в различных образах, как бы сквозит через них. Исполнитель романса должен освоить технику создания нескольких образов, сходящихся на одном осевом стержне — личности исполнителя. Это скольжение из образа в образ или из «роли в роль» должно происходить с большой легкостью, почти мгновенно, в силу малого количества времени, отводимого для этого музыкой. Можно привести в качестве примера воспоминание А. М. Горького об исполнении Шаляпиным «Блохи» Мусоргского, где проявилась эта мгновенная перестройка образов.

«Вышел к рампе огромный парень, во фраке, перчатках, с грубым лицом и маленькими глазами. Помолчал. И вдруг улыбнулся — и — ей-богу! — стал дьяволом во фраке. Запел негромко так: «Жил-был король когда-то, при нем блоха жила...», спел куплет и до ужаса тихо захохотал: «Блоха? Ха,

¹ Пушкин А. С. Собр. соч. В 10 т. — М., 1962. Т. 9. С. 15.

ха, ха!». Потом властно — королевски властно! — крикнул портному: «Послушай, ты! Чурбан!». И — это невозможно передать — с иронией, поражающей как гром, как проклятие, он ужасающей силы голосом заорал: «Король ей сан министра и с ним звезду дает, за нею и другие пошли все блохи в ход». И снова негромко, убийственно иронично: «И самой королеве и фрейлинам ея от блох не стало мо-о-чи, не стало и житья». Когда он кончил петь, кончил этим смехом дьявола, — публика — театр был битком набит — публика растерялась. С минутой — я не преувеличиваю! — все сидели молча и неподвижно, точно на них вылили что-то клейкое, густое, тяжелое, что придавило их и задушило...»¹.

Громадная актерская интуиция Шаляпина помогла ему мгновенно перевоплотиться из образа актера в образ короля, из короля в портного и сквозь все повествование провести еще иронический и грозный образ дьявола, главного героя романа Мусоргского.

Чаще драматическим действием романа является развитие и борьба эмоций одного героя. Оно (действие) определяется драматическими задачами («хотениями»), заключенными в словах и языке романа. Развитие этих задач имеет свою закономерность и динамику. Они могут быть трактованы различно, в зависимости от воображения и темперамента исполнителя. Но «логика чувств», или спайка, связывающая эти задачи, должна быть строго закономерной. Эта же закономерность развития драматической линии определяет и композицию романа.

Одним из важных элементов, раскрывающих драматическую сущность романа, является, по определению Станиславского, темпоритм. Организующим моментом темпоритма в понимании Станиславского является, несомненно, метр: «Метр всегда одинаков, его не изменишь». Под метром мы все понимаем равномерность уходящего времени («тик-так, тик-так» часового маятника). Этот метр «всегда одинаков». Наш слух делит его, независимо от нашей воли, на четное или нечетное количество ударов (раз-два! или раз-два-три!). Иных делений в природе не существует. Либо чет, либо нечет. Но ритм — это бесконечное разнообразие сменяющихся временных музыкальных рисунков на основе метра. Метр — канва, ритм — рисунки, вышиваемые по ровно сотканной канве.

К. С. Станиславский пишет, что темп ускоряет или удлиняет действие, ускоряет или замедляет речь. Мы разбиваем промежутки времени, занимаемые тактом, на дробные части разных величин. Из них комбинируются неисчислимы сочетания, которые создают бесконечное количество различных ритмов «при одном и том же счетном размере такта».

Не говоря уже о ритме, постоянно отображающем внутреннюю действенность музыки, метр также может явиться мощным средством художественного воздействия. Метру свойственны различные степени художественного проявления. Порой он ярко сквозит через музыкальную ткань, порой едва

уловим, порой появится и исчезнет для осуществления художественных замыслов автора или исполнителя. Метрическая схема наиболее ощутима в музыкальных жанрах, отображающих то или иное физическое действие (ходьба, езда, танец, работа и т. п.).

Народная песня является той первичной формой, где художественная роль метра обнаруживается наиболее ярко, вероятно в силу непосредственной связи народной песни с трудом и отдыхом. Рождаются песни: колыбельные, за прялкой, песни пахарей, за косой, за греблей, бурлацкие, военные и т. п. Песни, сопровождающие отдых народа: застольные, плясовые, хороводные, частушки, песни обрядовые. Песня может сопутствовать любому физическому и душевному действию человека. Песня может помогать тому или иному действию, может быть и его следствием, когда уже само однообразие метра порождает мысли и эмоции, протекающие на фоне «физического действия».

Н. В. Гоголь так охарактеризовал связь песни с «физическим действием»: «Покажите мне народ, у которого бы больше было песен. Наша Украина звенит песнями. По Волге, от верховья до моря, на всей веренице влекущихся барок заливаются бурлацкие песни. Под песни рубятся из сосновых бревен избы по всей Руси. Под песни мечутся из рук в руки кирпичи, и как грибы вырастают города. Под песни баб пеленается, женится и хоронится русский человек. Все дорожное, дворянство и недворянство, летит под песни ямщиков. У Черного моря безбородый, смуглый, с смолистыми усами казак, заряжая пищаль свою, поет старинную песню; а там, на другом конце, верхом на плывущей льдине, русский промышленник бьет острой кита, затягивая песню»¹.

Куплетная песня, перерастая в романс или питая его своей стихией, передает ему и некоторые свои стилистические свойства. В романсах XVIII века, сохранивших родство с народной песней, темпометрическая схема проявляется наиболее отчетливо. Во многих романсах М. И. Глинки в той или иной степени также проявляется метрический стержень, выявляющий жанр данного романа: «К ней» — мазурка, «Признание» — вальс, «В крови горит...» — вальс, «Адель» — полька, «Ходит ветер у ворот» — полька, «О, дева чудная моя» — болеро, «Уснули голубые» — баркарола, «Венецианская ночь» — баркарола, «Кто она и где она» — полька, «Рыцарский романс» — марш, «Спи, дитя, спи, усни» — колыбельная, «Победитель» — болеро и т. д. и т. п. У А. С. Даргомыжского «Шестнадцать лет» и третья строфа «Ночного зефира» — менуэты. «Средь шумного бала» и «Простые слова» П. И. Чайковского, «Давно ль под волшебные звуки» А. С. Аренинского, «Маска» и «Не ветер, вея с высоты» С. И. Танеева, «В альбом» Ан. Александрова, «Как мальчик кудрявый, резва» Н. Я. Мясковского — вальсы.

Сила метра проявляется в романсах, где музыка рисует то или иное движение, на фоне которого протекают различные переживания лирического

¹ Янковский М. Шаляпин и русская оперная культура. — М.: Искусство, 1947. С. 16.

¹ Гоголь Н. В. Собр. соч. В 6 т. — М., 1953. Т. 6. С. 144.

героя. Например, в романах Ф. Шуберта «Куда», «Мельник и ручей», «Баркарола», «Отъезд», в «Финском заливе» Глинки — это колеблющиеся волны. В романсе Даргомыжского «Скрой меня, бурная ночь» — ночная буря, перекликающаяся с бурными переживаниями героя. У Римского-Корсакова в романсе «Редет облаков летучая гряда» — движение облаков на небе, созерцание которых напоминает герою светлые картины его жизни. В «Спящей княжне» А. П. Бородина — ритм колыбельной, прерывающейся появлением лесных чудовищ. У Чайковского в романсе «Хотел бы в единое слово» рисуются порывы ветра, на крыльях которого герой посылает возлюбленной свое любовное заклинание. Можно привести много таких примеров.

Метр в романсе Танеева «Бьется сердце беспокойное» — это биение сердца во время подъема душевных сил, когда в тревожном любовном порыве звучат призывы возлюбленной к новой прекрасной жизни («розы там цветут душистее, там лазурней небеса»). Сердце бьется сильно и беспокойно, оно готово вырваться из груди, порой замирая в сладкой надежде на возможное счастье (изменяется лишь сила биения сердца, а не его скорость; *forte* сменяется *piano*, но ритм, метр и темп сохраняют свою устойчивость).

В романсе Бородина «Для берегов отчизны дальней» устойчивая метрическая схема скрепляет разнородные эмоции лирического героя. Метр характеризует здесь его могучую целеустремленность, несгибаемость, внутреннюю неуступчивость ни перед судьбой, ни перед самим фактом смерти возлюбленной. Исполнение этого романса требует соблюдения строгого темпо-метра без заметных и ослабляющих замедлений и ускорений, а также точного соблюдения динамических нюансов. Они имеют большую амплитуду колебаний, от *pianissimo* до *fortissimo*, и в то же время закованы в строгую устойчивую схему метра. Это почти траурный марш.

В романсе Шапорина «Заклинание» метрическая схема проявляется в рисунке фортепианной партии, где равномерно повторяющаяся фигурация шестнадцатых изображает неослабное душевное волнение лирического героя. Оно вызвано пароксизмом тоски по умершей возлюбленной: «Приди как дальняя звезда, как легкий звук иль дуновение, иль как ужасное виденье, мне все равно, сюда! сюда!..». Любящему не нужно ни узнать тайны загробной жизни, ни успокоить возникающие порой сомнения в былой верности возлюбленной. Им владеет одно желание — выразить свою неослабевающую любовь к умершей. Тоска, подобно волнам, поднимается в его душе. Разражается как бы эмоциональная буря, не стихающая на протяжении трех частей романса, вырастающая под конец в кульминацию: «Хочу сказать, что все люблю я, что все я твой, сюда, сюда!..». Темпо-метро-ритм романса остается почти неизменным. Минимальное замедление темпа (*rochissimo* *tempo mosso*) в средней части романса не останавливает бури, бушующей в душе героя. Это лишь новый приступ ветра, когда в морском просторе как бы издалека движутся новые могучие и суровые валы.

В романсе Рахманинова «У моего окна черемуха цветет» метрическая схема, напротив, как бы нарочито разрушается композитором. Здесь ритм музыки выражает беспокойное состояние души. Это любовное томление «вообще», весеннее «кружение сердца» (Герцен). Ритм романса как бы разъедает схему метра. Триоли аккомпанемента, сочетаясь с синкопированными вступлениями вокальной партии, подобно выходящему растению оплетают метрический костяк романса, делая его почти неощутимым. Эта намеренная «ползучая» неустойчивость ритмо-метра создает впечатление затуманенности сознания, хмельного весеннего головокружения, вызванного ароматом цветущей черемухи.

Порой метр, как основа драматического содержания, обнажается лишь на короткое время, чтобы затем снова утонуть в ритмомелодической стихии музыки.

Например, в романсе Н. А. Римского-Корсакова «На холмах Грузии» четкий метр в полной мере обнаруживается лишь во второй части романса, в *tempo mosso* («унынья моего ничто не мучит, не тревожит»). В музыке этого *tempo mosso* слышится восточный напев. Метр сквозит с подчеркнутой ровностью и однообразием.

В эти мгновения душа героя погружается в состояние глубочайшего покоя. Он как бы ощущает ритм дыхания окружающей его природы. Вслед за этим душевным успокоением начинается прилив новых сил: сердце «вновь горит и любит оттого, что не любить оно не может». Этот душевный подъем разрушает метрическую скованность предшествующей музыки, рисовавшей душу героя, которая как бы на миг ощутила «нирвану». Четкий ритмо-метр поглощается возникшей в музыке мощной волной любовных эмоций.

IV

Исполнитель романса должен выработать способность представить себя тем лицом, от которого поется романс (да и едва ли существуют иные реальные способы сделать исполнение живым и доходчивым). Он (исполнитель) должен установить равновесие частей романса, развить логическое движение чувств, заключенных в музыку, наконец, выразить «внутренний образ» романса каким-либо параллельным образом, какой-либо метафорой, которая помогла бы ему мгновенно охватить «план» романса в его художественном комплексе. Найденный образ стал бы для исполнителя ключом или кодом к творческому освоению романса.

В главе «Перспектива артиста и роли» третьей части «Работы актера над собой» К. С. Станиславский так говорит о постижении актером общей схемы драматического произведения: «Условимся называть словом «перспектива» расчетливое гармоническое соотношение и распределение частей при охвате всей целой пьесы и роли»¹.

По существу, это и есть «проект» исполняемого произведения. Этот общий «проект» может запечатлеться в сознании как синтетический образ, объеди-

¹ Станиславский К. С. Собр. соч. — М., 1955. Т. III. С. 135.

няющий и обобщающий «план» романса. Тогда исполнитель никогда не сойдется с пути, не израсходует понапрасну своего эмоционального заряда. В нужных местах он поставит шлюзы для своего чувства, и шлюзы эти он откроет лишь в момент наивысшего накопления чувства.

Этот «план» романса может созерцаться исполнителем как бы с высоты его творческого сознания, как некий синтетический образ, обобщающий конкретный материал музыки.

Однажды Глинка заметил Серову, изумлявшемуся тем, как исполнил Глинка романс Виельгорского «Любила я»: «Это не так трудно, как вы себе воображаете. Один раз когда-нибудь, в особенном вдохновении мне случается спеть вещь совсем согласно моему идеалу. Я уловляю все оттенки этого счастливого разга, счастливого — если хотите — «оттиска» или «экземпляра исполнения» и стереотипирую все эти подробности раз навсегда. Потом уже каждый раз только отливаю исполнение в заранее готовую форму...»¹.

Строго следуя созданному плану или «стереотипу» исполнения, певец сможет постоянно управлять своими эмоциями. Для него исчезнет необходимость петь романс, ожидая вдохновения или, как говорят, настроения.

Артист М. С. Щепкин по поводу сценического воплощения роли говорил: «Ты можешь сыграть иногда слабо, иногда сколько-нибудь удовлетворительно (это часто зависит от душевного расположения), но должен сыграть верно».

Так же и исполнитель романса или театральной роли может спеть хуже или лучше (это часто зависит от состояния его вокального и нервного аппарата), но должен спеть и исполнить произведения верно, то есть «согласно внутреннему плану», последовательно решая внутренние задачи, плодотворно расходуя голос и эмоции. Если исполнителю удастся подыскать параллельный образ, совпадающий с общим «планом» романса, найти свой «секрет», свой «стереотип» исполнения, это будет его творческим достижением, его «ключом» к индивидуальному истолкованию романса. «План» романса может ассоциироваться с любыми реальными образами: зрительными, геометрическими, слуховыми, обонятельными. Лишь бы они помогали быстрому охвату художественных средств исполнения.

К. С. Станиславский говорит в первой части «Работы актера над собой», в главе «Куски и задачи»: «Верное название, вскрывающее сущность куса, вскрывает заложенную в нем задачу». «Знаете ли вы, что представляет собой хорошо угаданное название, определяющее внутреннюю сущность куса? Оно является его синтезом, экстрактом. Чтобы получить его, необходимо настоять кусок, как настойку, и выжать из него полученную сущность, кристаллизовать ее и полученному кристаллу подыскать соответствующее наименование»².

Параллельный образ может быть предельно далеким от исполняемого произведения. Все художественные метафоры порой кажутся странными, но

своей неожиданностью они-то именно и оживляют восприятие предмета.

Н. А. Римский-Корсаков, говоря о трудностях характеристики музыкальных тембров, предлагает заимствовать характеристики из области зрительной, осязательной и даже «вкусовой».

Метафорическое мышление — удел писателей. В своих художественных обобщениях они широко пользуются метафорой. Она почти всегда и остается в памяти крепче всяких других описаний.

Можно привести интересное высказывание на эту тему ученого А. Лука, который говорит о значении понятий для «продуктивного мышления» в научном процессе. «Экономное символическое обозначение понятий и отношений между ними — важнейший фактор продуктивного мышления... Четкое и сжатое символическое обозначение не только облегчает усвоение материала... Экономная запись уже известных фактов, лаконическая форма изложения уже разработанной теории — это необходимая предпосылка дальнейшего продвижения вперед, один из существенных этапов прогресса науки. Ввести новый элегантный способ символизации, изящно изложить уже известную теорию — такая работа тоже носит творческий характер и требует нестандартности мышления».

Когда-то известный советский режиссер, народный артист СССР Ю. А. Завадский сказал, что всю систему Станиславского можно уложить в высказывания Лауры из «Каменного гостя» Пушкина: «Да, мне удавалось сегодня каждое движение, слово. Я вольно предавалась вдохновенью. Слова лились, как будто их рождала не память рабская, но сердце...».

Я позволю себе прибавить, что система Константина Сергеевича Станиславского вмещается не менее удачно в пушкинское стихотворение «Цветок». В этом стихотворении почти «анкетно» изложены основы системы, начиная с ее первейшего элемента, «воображения»: «И вот уже мечтою странной душа наполнилась моя».

Возникает живой образ Станиславского с его обычными вопросами к артистам: где, кто, когда, каковы «предлагаемые обстоятельства» роли, каково развитие чувств, «логика чувств» данного персонажа и т. д. и т. п.

Цветок засохший, безуханный,
Забывший в книге вижу я;
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя:

Где цвел? когда? какой весною?
И долго ль цвел? и сорван кем,
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?

На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой,
Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной?

И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?

В конце своей жизни, во время болезни Станиславский по просьбе Н. В. Тихомировой, артистки МХАТа, навестившей его, написал несколько коротких и мудрых слов. (Эти слова он написал на

¹ Серов А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. — М.: Музгиз, 1952. С. 27.

² Станиславский К. С. Собр. соч. Т. II. С. 161.

бумаге, в которую были завернуты цветы, принесенные ему Ниной Васильевной.)

«Долго жил. Много видел. Был богат. Потом обеднел. Видел свет. Имел хорошую семью, детей. Жизнь раскидала всех по миру. Искал славы. Нашел. Видел почести, был молод. Состарился. Скоро надо умирать. Теперь спросите меня: в чем счастье на земле?

В познании. В искусстве и в работе, в постигновении его. Познавая искусство в себе,

познаешь природу, жизнь мира, смысл жизни, познаешь душу — талант.

Выше этого счастья нет.

А успех? Бренность.

Какая скука принимать поздравления, отвечать на приветствия, писать благодарственные письма, диктовать интервью. Нет, лучше сидеть дома и следить, как внутри создается «новый художественный образ»...»¹.

МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПЯТНАДЦАТИ РУССКИХ РОМАНСОВ

Вводные замечания

В публикуемом анализе классических образцов русского романса дается их разбор не в плане чисто музыкальном, но в плане музыкально-драматическом, на основе их музыкальной структуры. Исполнителю необходимо расшифровать и оправдать музыкальную «партитуру» романса, воплотить его форму вплоть до малейших деталей, заданных композитором. Необходимо вникнуть во внутренний смысл музыкальных знаков, понять их внутреннюю действенность.

В своей Оперной студии К. С. Станиславский начинал занятия с певцами с истолкования понятия «драматический». Он говорил: «Драма — слово греческое, от глагола «драо» — «действую».

Драматическая задача — это «действенная» задача. Она выражает «хотение» лирического героя в заданных ему сценических обстоятельствах («сквозное действие» по Станиславскому).

Он использовал и перефразировал высказывание А. С. Пушкина о драматическом действии: «Истина страстей, правдоподобие чувствования в предлагаемых (у Пушкина — «в предполагаемых») обстоятельствах».

Музыка передает «истину страстей». Страсти выражаются в напряженности музыкального языка. Слово и музыка находятся в постоянном взаимодействии. Музыка является «подтекстом» к слову (Станиславский). Порой слово становится «подтекстом» к музыке. «Слово — что, музыка — как», — говорил великий режиссер.

Необходимо установить взаимосвязь, как бы баланс между музыкой и словом. В воплощаемом романсе должен родиться сценический образ или (по Станиславскому), должна возникнуть «жизнь человеческого духа на сцене». Романс — это единый и неделимый мир художественного переживания. Станиславский нашел метод проникновения в музыкальную форму путем ее творческого освоения.

Тот драгоценный материал, который в своем опыте и своих работах оставили нам Ф. И. Шаляпин и К. С. Станиславский, должен быть воспринят и разработан для углубления музыкально-режиссерской работы над романсом или оперой.

¹ Станиславский К. С. Собр. соч. — М., 1961. Т. VIII. С. 324.

Адель

М. И. ГЛИНКА

А. С. ПУШКИН

В стихотворении Пушкина «Адель» образ девушки дан как бы в период ее весеннего расцвета. Жизнь Адели, взлелеянная «Харитами и Лелем», должна пройти светло и радостно, постоянно сохраняя заданный ей отзвук поэтической «сви-рели».

Романс Глинки отличается своим смысловым рисунком от стихотворения Пушкина. У Глинки жизнь Адели проходит перед слушателем как бы от колыбели до совершеннолетия.

Романс написан в метре польки. Уже в первых тактах музыки беспечно «порхают» и, едва возникнув, исчезают отрывки польки. Они как бы сдуваются ветром, обрываясь на доминантной гармонии. Вслед за растаявшим обрывком польки возникает долгая пауза (фермата). После паузы вступает голос певца:

Играй, Адель,
Не знай печали;
Хариты, Лель
Тебя венчали
И колыбель
Твою качали...

Последние строчки стиха в романсе повторяются трижды. Дважды с одинаковой музыкой, в третий раз со взлетом мелодии вверх на последних звуках фразы. Это Хариты и Лель качают и подкидывают вверх маленькую Адель, которая сейчас находится почти в колыбельном возрасте.

Мелодический характер польки как бы овеян античными реминисценциями. В ней звучит свирель Леля и Харит, напевающих Адели счастливые напутствия в ее будущую жизнь.

И все вокруг радуется, поет, танцует и пестует маленькое дитя, взлелеянное любовью и музами.

На протяжении всего романса тончайшим сплавом мелодии, гармонии и ритма создается воздушно-легкий, полный счастья образ Адели.

Но если в стихотворении Пушкина поэт выступает лишь в роли жизнерадостного наставника Адели, то в романсе Глинки образ наставника приобретает новые черты. Сам наставник стареет и изменяется по мере подрастания Адели. Он радостен, весел и беспечен во время ранних пестований ребенка. В начале музыки ничем не нарушена беспечная веселость польки, но затем полька трансформируется и в последующем «куске» музыки иссякает. Возникает легкая и светлая кантилена в прежнем ритме польки. В ней исчезают свирельные напевы. Слышатся наставительно убеждающие интонации руководителя Адели.

Твоя весна
Тиха, ясна;
Для наслажденья
Ты рождена;
Часы упоенья
Лови, лови!
Младые дни
Отдай любви.

И здесь последние строчки повторяются трижды — два раза с одинаковой музыкой и в третий

раз с особой настойчивостью на одном и том же звуке: «отдай люб-ви» (действуй так, как я тебе велю!). Вся эта строфа звучит в мажоре. После паузы-ферматы в музыке совершается возврат к первоначальному («свирельному») рисунку польки.

Подтекст для паузы-ферматы такой: пока же радуйся и наслаждайся жизнью...

Играй, Адель,
Не знай печали;
Хариты, Лель
Тебя венчали
И колыбель
Твою качали.

Снова, как и в начале, дважды повторяется фраза: «и колыбель твою качали», с тем же мелодическим взлетом вверх.

Но в последующем музыкальном отыгрыше происходит гармоническое изменение — совершается модуляция из мажора в минор. Характер музыки трансформируется. Изменяется и самый характер наставлений. Если в начале романса тон наставлений был убеждающий и внушающий, теперь этот тон поколеблен. Адель выросла и превратилась в барышню. Скоро она станет совершеннолетней и вовсе покинет своего любящего «учителя» (что и произойдет в последнем куплете романса). В тоне «учителя» Адели появляется грусть и некоторая неопределенность, как бы неустойчивость. Мелодический рисунок теряет свою упрямую жизнерадостность. Теперь тон первых фраз его как бы размышляющий:

Твоя весна
Тиха, ясна;
Для наслажденья
Ты рождена.

Слова эти звучат как бы с сомнением, вопрошающе (так ли это в действительности?).

И далее:

Часы упоенья
Лови, лови!
Младые дни
Отдай любви.

Из утверждающей интонация становится вопросительно-грустной. При трехкратном повторении последних строк в прежней мажорной музыке мелодия утверждающе спускалась вниз («отдай люб-ви»). Теперь мелодия на тех же словах поднимается вверх, застывая в растаивающей на терции тонике. Первая мажорная интонация звучала с подтекстом: «непременно, во что бы то ни стало отдай любви!». Теперь подтекст другой: «Неужели ты в самом деле меня покинешь?».

Повторения этой фразы звучат, замедляясь все более к своему концу. В последний раз эта минорная гамма замирает ферматой на терции: «Теперь для меня несомненно, что ты уйдешь от меня...».

Расставание неизбежно. Адель уже невеста. Ее былой наставник и ментор должен примириться с разлукой со своей любимицей.

Музыка изначальной польки трансформируется. Сохраняется лишь ее ритм. В ней в различных мелодических вариациях звучат отрывки свирельных фраз. Наставник Адели напутствует ее, раставаясь с нею. Она уходит от него, мудрого и состарившегося, вдаль, в «шум света», в ту жизнь,

где уже не будет с ней ее любящего наставника. Полька звучит теперь в новой ритмомелодической конфигурации. Сначала настойчиво повторяется:

И в шуме света
Люби, Адель,
И в шуме света
Люби Адель.

Но следующие фразы:

Люби, Адель,
Мою свирель...

звучат как бы слегка торопливо, как будто произносящий эти слова торопится скорее внушить их своей питомице.

Эта строфа повторяется снова с прежней музыкой, с той лишь разницей, что союз и звучит здесь на синкопе. Наставник Адели как бы старается врезать в ее память свои заветы. Эти повторяющиеся фразы звучат, наслаиваясь, нагромождаясь одна на другую. Высказывающий их человек хочет, чтобы слова эти никогда не были забыты Аделью. Этот и дальнейший, последний «кусочек» музыки напоминают прощание на вокзале, когда провожающие близкие люди много раз твердят одни и те же слова, напутствуя отъезжающих. И

вот поезд трогается. Но Адель должна услышать знакомый голос и знакомые слова из толпы провожающих. Они звучат уже издали, но звучат настойчиво, на одном высоком звуке: «Люби, Адель, мою свирель!...». И этот звук должен выделяться из толпы провожающих, он должен долететь до слуха Адели. И в последний раз так, чтобы голос донесся вдаль, посылается к Адели примиренно и облегченно звучащий знакомый лейтмотив романса:

Люби, Адель,
Мою свирель.

Теперь он звучит уже издали на задержанной длинной и постепенно стихающей ноте: «Мою...у...у сви...рель». В музыкальном отыгрыше романса слышны отрывки темы свирели, с тончайшими контрапунктическими ее перестройками, в новых мелодико-гармонических вариациях. Иссякла веселая и беззаботная полька. Адель выросла и уходит в новую жизнь. Но внушенные с детства наставления должны сформировать в ее душе твердое художественное ядро — любовь к поэзии.

«Сквозным действием» романса и является неуклонное внедрение и укрепление в душе девушки этой любви, выраженной в музыке поэтически напевами свирели.

АДЕЛЬ

Слова А. ПУШКИНА

Музыка М. ГЛИНКИ

Allegretto (Tempo di Polka) ♩ = 84
Semplice e grazioso

dolce

Ф - п.

Голос

И_грай, А_дель, не знай пе_ча_ли; Ха_ри_ты, Лель те_

legato

бя вен ча ли и ко лы бель тво ю ка ча ли. И ко лы бель тво

ю ка ча ли. И ко лы бель тво ю ка ча ли.

dolce e

Тво

pp

legato

- я вес - на ти - ха, яс - на; для на - слаж - де - нья ты рож - де - на; ча -

ritard. poco a poco

- сы у - по - е - ний ло - ви, ло - ви! Мла - ды - е дни от - дай люб - ви. Мла -

calando a tempo

- ды - е дни от - дай люб - ви, от - дай люб - ви. И - грай, А - дель, не

знай пе - ча - ли; Ха - ри - ты, Лель те - бя вен - ча - ли и ко - лы - бель тво -

ю ка ча ли. И колыбель тво ю ка ча ли. И колыбель тво

ю ка ча ли.

Тво я вес на ти ха яс на; для

на_ слаж_ де_ ня ты рож_ де_ на; ча_ сы у_ по_ е_ ний ло_

_ви, ло_ви! Мла_ ды_ е дни от_ дай люб_ ви. Мла_ ды_ е дни от_

pp

a tempo

_ дай люб_ ви, от_ дай люб_ ви. И в шу_ ме све_ та лю_ би, А_ дель,

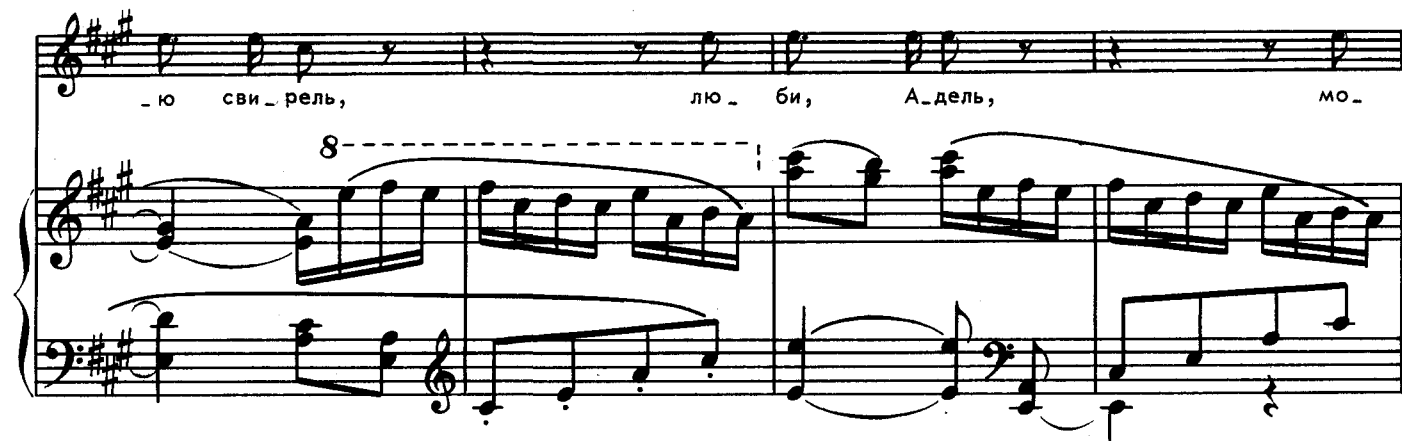
и в шу_ ме све_ та лю_ би, А_ дель, лю_ би, А_ дель, мо_



First system of the musical score. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The lyrics are: _ ю сви _ рель. И в шу _ ме све _ та лю _ би, А _ дель,



Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: и в шу _ ме све _ та лю _ би, А _ дель, лю _ би, А _ дель, мо _



Third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: _ ю сви _ рель, лю _ би, А _ дель, мо _



Fourth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: _ ю сви _ рель, лю _ би, А _ дель, мо _ ю сви _ рель.



Жаворонок

М. И. ГЛИНКА

Н. В. КУКОЛЬНИК

Знаменитый «Жаворонок» М. И. Глинки.

Едва ли найдется в русской музыкальной литературе романс более популярный и «запетый». Всеобщая любовь к нему вызывается, по-видимому, чертами наивной прелести и душевной простоты его напева.

В романсе заключены два резко разделенные элемента музыки: программно-тематический (песня жаворонка) и субъективно-лирический (переживания героя). Во вступлении, интерлюдии и заключении романса звучат фиоритуры и трели жаворонка. В них пение птицы изображено Глинкой сугубо реалистично. Это не символ, а подлинные, натуральные трели жаворонка, «который в безумном упоении чувства бытия — то мчится вверх стрелою, то падает с неба, то трепеща крыльями, не двигаясь с места, как будто купается и тонет в голубом эфире» (В. Г. Белинский).

Дальнейшая музыка и слова рисуют уже переживания героя на фоне звенящей в воздухе песни жаворонка. Песня эта то слышится совсем близко, то удаляется, то снова приближается, то издали доносится ветерком, который «песенку несет, а куда, не знает». Песня жаворонка до слуха лирического героя доносится волнами ветра. В музыке все время рисуется колебание воздуха. То песня ширится, звучит громко, то внезапно стихает, то Глинка требует от певца полного голоса (*pieno* во-

се), то крошечная пауза во фразе «Ветер песенку несет, а куда? (пауза) не знает» изображает, как звучание голоса относится ветерком и становится едва слышным.

Динамические нюансы, указанные композитором, должны быть выполнены с абсолютной точностью, иначе разрушится все тончайше задуманное изображение песни жаворонка, льющейся совместно с любовными эмоциями лирического героя. Возлюбленная героя, услыша донесшуюся до нее песню, должна «украдкой» вздохнуть о любимом.

В интерлюдии, наступающей вслед за лирической песней героя, звучат конкретные трели жаворонка. Они должны напомнить слушателю, что в романсе главным действующим персонажем все же является жаворонок. Именно песня жаворонка побуждает лирического героя к активному выражению чувств к своей возлюбленной.

Темпоритмическая схема романса должна быть строго соблюдена исполнителем, равно как и точность динамических нюансов. Секрет исполнения романса заключается в непрерывающемся слышании песни жаворонка. Романс теряет свою художественную действенность, лишь только поющий забудет слушать жаворонка, а займется только своими любовными эмоциями. Точное выполнение авторских ремарок и оправдание их действительными задачами создает и параллельный образ этого романса.

Назовем его «воздушной лестницей».

В «Сорочинской ярмарке» Н. В. Гоголя этот образ появляется при описании пения жаворонка в

жаркий летний украинский полдень. «Вверху только, в небесной глубине дрожит жаворонок, и серебряные песни летят по воздушным ступеням на влюбленную землю...».

А. Н. Серов так описывает исполнение М. И. Глинкой этого романса: «Между небом и землей песня раздается», — русская заунывность и простодушие русских народных напевов.

От ритурнеля, где прелестно переданы трели жаворонка, до последней фразы пения, как будто замирающей вдалеке, в исполнении Глинки все было необыкновенно колоритно и грациозно; все было

свежо, как весенний воздух. В искусстве перемежать фразы пения маленькими паузами, в искусстве постепенно усиливать звуки в течение целого периода музыкального и в искусстве делать кое-где чуть заметные *ritardando*, необыкновенно важные для цельности эффекта, — в этих иногда микроскопических «тонкостях» исполнения Глинка едва ли имел себе равного между певцами романсов»¹.

¹ Серов А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. — М.: Музгиз, 1952. С. 20—21.

ЖАВОРОНОК

Слова Н. КУКОЛЬНИКА

Музыка М. ГЛИНКИ

Moderato ♩=116

Голос

Ф-п.

mf

semplice e molto con anima
p

Меж ду не бом

sf

и землей пе сня раз да ет ся, не ис ход но

mf *p*

-ю стру- ей гром- че, гром- че лет- ся. Не ви- дать пев-

a piena voce *p*

-ца по- лей, где по- ет так гром- ко над по- дру- жень-

mf

-кой сво- ей жа- во-ро- нок звон- кий. Над по- дру- жень-

mf

-кой сво- ей жа- во-ро- нок звон- кий.

8 Ве-тер пе-сен-ку не-сет,

а ко-му, не зна-ет. Та, ко-му о-на, пой-мет,

от ко-го, у-зна-ет. Лей-ся, пе-сен-ка мо-я,

a piena voce

p

песнь на _ деж _ ды слад _ кой... Кто - то вспо _ мнит про ме _ ня

mf

и вздох _ нет у _ крад _ кой. Кто - то вспо _ мнит про ме _ ня

mf

и вздох _ нет у _ крад _ кой.

mf

8-

sf

О, дева чудная моя

Болеро

М. И. ГЛИНКА

Н. В. КУКОЛЬНИК

Романс этот — единственная в своем роде гениальная «шутка» Глинки. Композитор показывает здесь, как с помощью одного и того же музыкального материала можно решить не только разные, но прямо противоположные, контрастные драматические задачи. Первая строфа романса поется legato, нежно, с выражением ничем не нарушаемой страсти и с отметкой Глинки *amoroso e dolce* (любовно, нежно):

О, дева чудная моя!
Твоей любовью счастлив я.
Припав челом к моей груди,
В немом восторге таешь ты.

В музыке последующего четверостишия углубляется любовный экстаз героя. Пламень его страсти выражается в отрывистых синкопах, в отрывистости звуков мелодии и скачках ее на терции вверх (*dolcissimo* — наинейнейше).

Так много пламени в очах!
Так много неги на устах!
Трепещет грудь... ты вся дрожишь...
Без слов ты клятвы мне даришь!

Дальше длинными легатированными фразами, с *crescendo* при движении мелодии вверх, передается беспредельное упоение любовью, безмятежно длящееся «в невозмутимой тишине».

Лобзание длится без речей,
Я пью восторг любви твоей
В невозмутимой тишине...

Мелодия то поднимается вверх, то падает вниз на долгих фразах, звучащих legato (отметка Глинки — *lusingando* — ласково). Последняя строка звучит тихо, в замирающем *piano* — любовь героев достигла невозмутимого покоя и счастья. Но дальше, внезапно, без всякой психологической и музыкальной мотивировки, без всякого логического перехода — ревнивое подозрение **вспыхивает** в душе героя:

Но если ты изменишь мне?

Мелодия как бы срывается на легком стаккато после предлога **но** и спускается вниз горячим потоком звуков. И при вторичном повторении мелодия эта звучит еще яростней, открывая музыкальную интерлюдия, где в резком ритме болеро изображается ревнивое бешенство, охватившее душу героя.

И вот происходит удивительная перекартка музыкальной выразительности. В последующей части романса полностью повторяется музыка первой части. Но теперь в ней звучит ярость и бешенство ревнивых чувств героя.

Вместо отметки автора *amoroso e dolce* стоит *risoluto e con furore* — решительно, яростно. Мелодия из мягкой и нежной становится резкой, акцентированной и отрывистой, изображая ревнивую свирепость.

О, дева бедная моя!
И дик, и мрачен буду я
И бурю смерти подыму
Тебе и другу твоему!

Последний куплет рисует картину убийства двух персонажей драмы — изменницы и соперника.

Дымится кровь, не-сет-ся крик!
А я к устам твоим при-ник.
Я рву последний звук речей,
Последний взор твоих очей.

Слова героя звучат здесь уже как бы в апогее ярости. Отрывистые слоги: «**дымится** кровь, не-сет-ся **крик!**» — резко акцентированы. Слово «**крик**» отмечено особым акцентом. Это момент удара ножа, вонзаемого в сердце возлюбленной или соперника героя.

А я к устам твоим при-ник...

Слог «-ник» также акцентирован. (Подтекст к слову «приник» — впиваюсь с яростью в твои уста). Две последние строчки — это прощание героя с убиваемой им возлюбленной:

Я рву последний звук речей,
Последний взор твоих очей.

В последующих фразах выражается безграничное отчаяние героя, потерявшего и бывшее счастье, и самую возлюбленную. *Con dolore e passione* — с печалью и страстью:

Любви крылатые мечты,
Надежды, счастье — все прости!
Я видел вас в коварном сне...

Последняя фраза этой строфы звучит как воспоминание об исчезнувшем счастье. Оно было лишь обманчивым сном героя.

И дальше совершенно неожиданно происходит полная перестройка в его душевном состоянии. Оказывается, он не верит в возможность измены своей возлюбленной. Он просто шутил, нагромождая ужасы измены лишь в своем воображении. Светло и беззаботно улыбается он, произнося:

Но нет, ты не изменишь мне!

И снова повторяет ту же фразу окончательно с веселой и твердой уверенностью в незыблемости своей счастливой любви:

Но нет, ты не изменишь мне!

Фраза звучит в последний раз, сливаясь с ритмом болеро, с музыкой неудержимой, огненной веселости. В ней изливается бурное и безграничное счастье влюбленного героя.

О, ДЕВА ЧУДНАЯ МОЯ

Болеро

Слова Н. КУКОЛЬНИКА

Музыка М. ГЛИНКИ

Allegro moderato

Голос

Ф-п.

f

p amoroſo e dolce

О, де - ва чуд - на -

p

- я мо - я! Тво - ей лю - бовь - ю сча - стлив я.

При_ пав че_ лом к мо_ ей гру_ ди, в не_ мом во_ стор_ ге

dolcissimo
та_ ешь ты. Так мно_ го пла_ ме_ ни в о_ чах!

pp

Так мно_ го не_ ги на у_ стах! Тре_ пе_ щет грудь... ты

mf

lusingando
вся дро_ жишь... Без слов ты клят_ вы мне да_ ришь! Лоб_

mf

за - нье дли - ся без ре - чей, я пью во - сторг люб -

(dolcissimo) risoluto e con

ви тво - ей в не - воз - му - ти - мой ти - ши - не... Но ес - ли

pp *f*

furore

ты из - ме - нишь мне? Но ес - ли ты из -

ме - нишь мне?

f

risoluto
mf

О, де-ва бед-на-я мо-я!

mf

И дик, и мра-чен бу-ду я. И бу-рю смер-ти

по-ды-му те-бе и дру-гу тво-е-му!

p

Ды-мит-ся кровь, не-сет-ся крик! А я к у-

mf

— стам тво — им при — ник. Я рву по — след — ний звук ре — чей, по —

con dolore e passione

— след — ний взор тво — их о — чей. Люб — ви кры — ла — ты —

(dolce)

— е меч — ты, на — деж — ды, сча — стье — все про — сти! Я

p

dolcissimo e legato

ви — дел вас в ко — вар — ном сне... Но нет, ты не из —

pp

— ме — нишь мне, но нет, ты не из — ме — нишь мне!

Ночной зефир струит эфир...

А. С. ДАРГОМЫЖСКИЙ

А. С. ПУШКИН

В «Ночном зефире» Даргомыжского можно наблюдать, как образ повествователя постепенно исчезает и поглощается все явственней проявляющимся образом лирического героя. В повторяющихся отрывках с-*moll* (рефрене) изображаются одновременно картина природы и безотчетное томление героя. В них звучит, по характеристике В. Г. Белинского, «тот голос без слов, который сильнее всяких слов... В гармонической музыке этих дивных стихов слышно, как переливается эфир, струимый движением воздуха, как плещут серебряные волны бегущего Гвадалквивира. Что это — поэзия, живопись, музыка? Или то, и другое, и третье, слившиеся в одно, где красками выются образы, звучат гармонией и выражают разумную речь. Что такое первый куплет, повторяющийся в середине пьесы и потом замыкающий ее? Не есть ли это рулада — голос без слов, который сильнее всяких слов?»¹.

Первое проведение рефрена более эпично, чем последующие. Образ повествователя проявляется в нем наиболее конкретно. В последующих проведениях образ этот все более стусшевывается, и все ярче проявляется любовное волнение лирического

героя.

В первом проведении рефрена лирический герой предстает в состоянии неопределенного любовного томления, оно не обрело еще «объекта». Это томление «вообще» (термин, так нелюбимый К. С. Станиславским). «Предлагаемые обстоятельства» этого куска такие: «Ночь прекрасна, она пахнет лимоном и лавром» («Каменный гость» А. С. Пушкина). Волны Гвадалквивира своим шумом волнуют душу, все зовет к любви. Но где та, кого будет любить молодой идальго? Шум волн сливается с взволнованными вздохами томящегося героя. «Кусок» музыки с-*moll* замирает в басу на длительно звучащей тонике (фермата на звуке *до*). Темп и размер следующего раздела (первого эпизода) меняются. Неожиданно возникают отрывистые аккорды C-*dur*. Они воспроизводят звуки гитары, которые разносятся в «струящемся эфире» испанской ночи. Герой весь превращается в слух и зрение. «Вот взошла луна золотая. Тише, чу! гитары звон!». Он мгновенно переключается на новую «задачу», обретая цель и «объект»² своих стремлений. «Вот испанка молодая оперлася на балкон!». Усиливающиеся гитарные переборы передают нарастающие

¹ Белинский В. Г. Статьи и рецензии. — М.: ГИХЛ, 1948. Т. II. С. 10.

² «Объект» — один из элементов системы Станиславского.

волнение и восторг героя, его внутреннюю уверенность в любовной победе. Когда восторг его достигает вершины, появляются стремительные и бурные аккорды в ритме испанского болеро.

Затем повторяется рефрен, но теперь он звучит уже не «вообще» взволнованно. Нарастающее волнение в музыке передает душевное состояние героя, занятого новой «задачей» — обрести любовь «молодой испанки» — здесь, сейчас увидеть ее неподалеку опершуюся на «перилы» балкона. «Что предпринять?» — этим заняты мысли героя, одновременно с охватившим его волнением. Молодая испанка, так же как и герой, по-видимому, наслаждается южной ночью, слышит звуки гитары и шум Гвадалквивира. Герой не сомневается, что она переживает то же любовное томление, что и он, также полна ожиданием «объекта» любви. Однако открыто герой еще не обнаруживает себя. Он скрыт во мгле ночи и собирает душевные силы для выступления перед «молодой испанкой», прекрасной, как ему кажется, подобной «майскому дню». Она — «милый ангел». На ней накинута мантилья, скрывающая ее прелесть. И вот герой выступает из тени, являясь перед балконом, на который оперлась прекрасная испанка. Герой «собрал», силой воли он умиротворил свое волнение. В умеренном, «галантном» темпе и ритме начинает он свое «выступление». Вначале оно звучит как любезный и сдержанный «менуэт», в темпе *moderato*, в тональности

Es-dur, сменившей предшествующий c-moll:

Скинь мантилью, ангел милый,
И явись как майский день!
Сквозь чугунные перилы
Ножку дивную продень!

Эта фраза повторяется еще раз: «Ножку дивную продень!». И здесь происходит неожиданный «срыв» в сдержанной галантности героя. Темп увеличивается (*un poco più mosso*) и от темпа менуэта не остается и следа. Снова несутся гитарные звоны, предвосхищающие бурный отыгрыш. Как только воображение героя дошло до «ножки» испанки, страсть его разгорелась в такой мере, что галантный менуэт оборвался, перейдя в отчаянно-страстное болеро.

В последнем, третьем проведении рефрена композитором указывается сильное ускорение темпа (*più mosso*). Теперь музыка передает волнение героя, достигшее наивысшего предела; он близок к исполнению своих мечтаний. Это ускорение темпа — бурная реакция на сдержанность, проявленную героем в предыдущем «куске» музыки Es-dur. Теперь желание обоих, и героя и испанки, должны объединиться в обоюдном любовном порыве. Ему должен сопутствовать шум реки, аромат эфира, свет «золотой луны», звуки гитары — все чудотворное окружение испанской ночи...

НОЧНОЙ ЗЕФИР СТРУИТ ЭФИР...

Слова А. ПУШКИНА

Музыка А. ДАРГОМЫЖСКОГО

Allegretto non troppo lento

Голос

Ф-п.

Ноч - ной зе - фир стру -

First system of the musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "ит э - фир. Бе -". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

Second system of the musical score. The vocal line has lyrics: "жит, шу - мит Гва -". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the left hand. A forte (*f*) dynamic marking appears in the right hand starting in the second measure.

Third system of the musical score. The vocal line has lyrics: "дал кви - вир, бе - жит, шу -". The piano accompaniment features a continuous eighth-note pattern in the left hand. The right hand has chords, with forte (*f*) dynamics marked in the second and third measures.

Fourth system of the musical score. The vocal line has lyrics: "мит Гва - дал - кви -". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the left hand. The right hand has chords, with forte (*f*) and piano (*p*) dynamics marked.

— вир.

f

Allegro moderato

p

Вот взо —

— шла лу — на зла — та — я, ти — ше... чу... ги — та — ры

animato

звон...

Вот ис —

- пан - ка мо - ло - да - я о - пер - ла - ся на бал -

- кон. Вот ис - пан - ка мо - ло - да - я

о - пер - ла - ся на бал - кон, о - пер - ла - ся на бал -

- кон.

Ноч_ ной зе_ фир стру_ ит э_

p

This system contains the first four measures of the piece. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three flats and a 6/8 time signature. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble. Dynamics include a piano (*p*) marking in the second measure.

_ фир. Бе_ жит, шу_ мит Гва_

f

This system contains measures 5 through 8. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. A forte (*f*) dynamic marking appears in the sixth measure of the piano part.

_ дал_ кви_ вир, бе_ жит, шу_

f

This system contains measures 9 through 12. The vocal line continues. The piano accompaniment features a forte (*f*) dynamic marking in the tenth measure.

_ мит Гва_ дал_

p

This system contains measures 13 through 16. The vocal line concludes with the lyrics. The piano accompaniment features a piano (*p*) dynamic marking in the fourteenth measure.

— кви — вир!

f

This system contains the first two staves of music. The vocal line is on a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The vocal line has a melisma over the words "кви" and "вир!". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble.

p

This system contains the next two staves of music. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern in the bass. The vocal line has a melisma over the word "вир!". The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Moderato

Сбрось ман_ти_лю, ан_гел

This system contains the next two staves of music. The tempo is marked "Moderato". The piano accompaniment changes to a more active eighth-note pattern in the treble. The vocal line has a melisma over the words "ман_ти_лю" and "ан_гел".

ми_лый, и я_вись, как май_ский день! Сквозь чу_

This system contains the final two staves of music. The piano accompaniment continues with the active eighth-note pattern. The vocal line has a melisma over the words "ми_лый" and "и я_вись". The system ends with a double bar line and a repeat sign.

- гун - ны - е пе - ри - лы нож - ку див - ну - ю про -

poco più mosso

- день! Нож - ку див - ну - ю про - день!

Сквозь чу - гун - ны - е пе - ри - лы нож - ку

див - ну - ю про - день, нож - ку див - ну - ю, нож - ку

div - ну - ю про - день!

ten.

f

f

Più mosso che la 1^{ma} et 2^{da} volta
[Более оживленно, чем в 1^й и 2^й раз]

Ноч - ной зе - фир стру -

p

- ит э - фир. Бе -

- жит, шу_ мит Гва_

- дал - кви_ вир, бе_

- жит, шу_ мит Гва_

- дал - кви_ вир.



Я все еще его люблю!

А. С. ДАРГОМЫЖСКИЙ

Ю. ЖАДОВСКАЯ

Примером того, как одна и та же музыка таит в себе различный внутренний подтекст, может служить романс Даргомыжского «Я все еще его люблю!».

Романс распадается на две крупные части с музыкальной прелюдией, интерлюдией и постлюдией. Уже в прелюдии мы слышим как бы отдельные звенья будущей темы романса — «Я все еще его, безумная, люблю». Каждая из двух крупных частей романса в свою очередь расчленяется на две неравные части, на два долгих куса (будем называть их кантиленами) и два коротких (речитативы).

Кантилены совпадают между собой количеством музыкальных построений, но разнятся по словесному тексту и соответственно по гармоническому и темповому укладу. Речитативы совпадают полностью (и в слове, и в музыке).

Обе крупные части романса начинаются одной музыкальной темой с одинаковым словесным текстом: «Я все еще его, безумная, люблю».

Прослушав романс целиком, сопоставив его «куски», проследив за внутренней логикой действия, можно убедиться, что «подтекст» этой темы в обеих частях романса различен. Первая фраза героини должна звучать не вполне уверенно, в ней как бы затаен вопрос: «Неужели я все еще его люблю?». Последующая линия текста возникает на таком «подтексте»: «Похоже, что это действительно так, ведь «при имени его душа моя трепещет, тоска по-прежнему сжимает грудь мою, и взор горячею слезой невольно блещет...». (Форшлаг в вокальной партии на словах «сжимает грудь мою» почти натуралистически рисует как бы внезапное сжатие сердца героини.)

Дальнейшее течение мыслей героини может быть таким: «Все, что со мной происходит, мучит и томит меня и, кроме того, выдает окружающим мои чувства». Последующий речитатив «Безумная, я все еще его люблю!» является реакцией («контр-

действием») на предыдущую линию внутреннего действия героини. Его подтекст: «Боже мой, что я делаю, нужно найти в себе силы преодолеть эту любовь...».

После этого небольшая интерлюдия рисует как бы некоторый отдых встревоженной души героини. И вот героиня наедине с собой (вторая часть). Нет опасности выдать себя кому-нибудь. Не нужно метаться в поисках выхода из создавшегося невыносимого положения. В одиночестве она более спокойно может заглянуть в глубину своей души. Все дальнейшее развитие музыки говорит об успокоенности, наступившей в душе ее. Теперь тема «я все еще его, безумная, люблю» по логическому ходу действия должна звучать уже не вопросительно, а утверждающе. И дальше, вместе с изменением словесного текста, трансформируется музыка, сплавляясь со словом. Минорная гармония, окрашивавшая весь романс, светлея, переходит в мажор, ускоряется темп музыки.

Отрада тихая мне в душу проникает
И радость ясная на сердце низлетает,
Когда я за него создателя молю!

Мелодия теплеет, постепенно опускаясь вниз. Внутренний свет озаряет душу героини. Последующий речитатив «Безумная, я все еще его люблю» звучит просветленно и радостно, завершая развитие «логики чувств» героини. Любовь ее как бы освобождается от гнета привходящих обстоятельств, очищается от примеси эгоистических желаний. Страдание перерастает в радость. Душа обретает новое сокровище — самоутвержденное чувство к любимому человеку. Подтекст последующего речитатива наполнен глубоким и радостным чувством. «Как я счастлива, что могу именно так любить его. Я буду любить его всегда!..».

К музыке Даргомыжского, всегда в своем творчестве стремившегося сблизить речевые интонации с музыкальными, исполнителю особенно легко подойти с «ключом» системы Станиславского. Поиски драматического смысла и подтекста романса здесь несложны.

Я ВСЕ ЕЩЕ ЕГО ЛЮБЛЮ!

Слова Ю. ЖАДОВСКОЙ

Музыка А. ДАРГОМЫЖСКОГО

Moderato assai

Ф-п.

Голос

Я все еще его безумна, люблю, при

и мне его душа моя трепещет... Тоска по

прежнему сжигает грудь мою. И взор горячую слезой не

ad lib. *accel. e cresc.*

— воль — но бле — щет. Без — ум — на — я, я все е — ще е — го люб —

cresc.

rit. *ten.*

— лю, я все е — ще е — го люб — лю!

ff *ten.* *mf*

Я все е —

— ще е — го, без — ум — на — я, люб — лю! О — тра — да ти — ха — я мне

p

un poco più mosso

в ду- шу про-ни- ка- ет, и ра- дость яс-на-я на серд- це низ-ле-

a tempo

- та - ет, ког- да я за не- го соз- да- те-ля мо- лю! Без-

dim. *p*

accel. e cresc.

- ум-на-я, я все е-ще е-го люб-лю, я

rit.

ten.

все еще е-го люб-лю!

ff *ten.*

На холмах Грузии

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ А. С. ПУШКИН

Первый минорный аккорд непосредственно вводит слушателя в атмосферу устойчивости, определенности и душевной ясности героя.

Аккорд этот монолитен. Он то ли начинает, то ли заключает какое-то важное переживание героя. Он как бы «база», из которой родятся последующие, более мелкие отрывки музыки.

Вслед за аккордом в той же тональности возникают речитативные отрывки, рисующие горную природу Грузии: «На холмах Грузии лежит ночная мгла»; «Шумит Арагва предо мною». Вторая фраза звучит с аккомпанементом, передающим усиливающийся и смолкающий шум реки.

Минорный аккорд как бы «распался» на эти полуречитативные отрывки. И дальше тихо и задумчиво возникает вокальная кантилена, сопровождаемая и скрепленная мягкими синкопами аккомпанемента. Музыка эта предельно спокойна, светла и окутана грустью. Она выражает печаль, застывшую в глубоких пластах души задумавшегося героя. Темп и ритм музыки ровны, метричны. Эта синкопированная метричность характеризует постоянство и неизменяемость душевной печали героя — печали разлуки с любимой. Разлука эта, быть может, длительна. Любовь героя — многолетняя.

Мне грустно и легко: печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою...

На слове «светла» в музыке звучит светлая мажорная гармония. Она передает как бы изумление героя перед устойчиво светлой и животворной силой его любви. Но завершение этого периода нарушается неожиданным взлетом любовных чувств героя, переполнивших его душу:

Тобой, одной тобой...

Слова эти, разорванные паузой, звучат громко и страстно, нарушая спокойствие предыдущей кантилены. Они заканчивают своим неожиданным взлетом первую часть романса. Это как бы пробуждение лирического героя.

Музыка второй части романса возникает по контрасту с предыдущим страстным взрывом чувств героя. Душа его как бы освободилась от волнения, внезапно переполнившего его душу. Он снова спокоен и светло грустен. Но теперь он называет свое душевное состояние новым словом. Это уже не грусть, а унынье. Значение этого слова не вполне созвучно привычному его пониманию в поэзии Пушкина. Унынье, которым проникнута душа героя, — состояние самоуглубленного внутреннего покоя, исполненного бескорыстной любви, лишено эгоистических желаний (см. «Как пламень жертвенный чиста моя любовь»).

Медленно, ритмично колеблющиеся восьмые в темпе *tempo mosso*, слегка акцентуруемые на каждой сильной доле такта, своим метрическим образом вносят в музыку некий восточный колорит, напоминают как бы ритуальный жреческий танец. Это герой ощущает в своей душе магическое воздействие природы Грузии. В его сердце угасают желания. Душа его как бы оторвана от внешнего

мира. В своей одинокой отрешенности она как бы соприкасается с ритмом космоса, ощущает дыхание вселенной. Любовь его и страсть переплавлены в новую сферу любви «и без надежд, и без желаний».

Унынья моего

Ничто не мучит, не тревожит...

Но эта душевная отрешенность продолжается недолго. После пережитого затишья и отдыха в душе героя просыпаются прежние силы. И в новом подъеме душа его готова излить потоки любовных эмоций. Ритм становится беспокойным, пунктирным. Темп ускоряется, мелодический рисунок оживляется, возникают интонации, близкие к речитативу. Динамика усиливается (*crescendo accelerando* — усиливаясь и ускоряясь). Возникает кульминационный момент романса. Темп снова становится сдержанным. Слова приобретают особую значительность и вес во фразе «горит и любит оттого».

И сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может.

На последних словах в музыке наступает динамический спад. Ритм становится снова спокойным. Музыка как бы иссякает, растворяясь в первоначальном синкопированном ритме, первоначальной, но в конце мажорной гармонии.

Нельзя не вспомнить исполнения этого романса Ф. И. Шаляпиным. Он переносил музыкальную кульминацию на такт вперед по сравнению с кульминацией, указанной Н. А. Римским-Корсаковым. У Римского-Корсакова кульминация падает на слова «горит и любит». У Шаляпина она падает на слова «оттого, что не любить оно не может». Он усиливал голос на слове «оттого», доводя его до *forte* к словам «не любить оно...». Тем самым изменялся смысл стихотворения. И если у Римского-Корсакова смысл был в том, что сердце героя снова ожило для любви его к той женщине, которой посвящено стихотворение, то у Шаляпина смысл становился более обобщенным. Сердце героя создано так, что «не может жить покоем» — кого-нибудь он постоянно должен любить. В музыкальном отыгрыше, заканчивающем романс, тихо, мягко и в мажоре звучит имитация последней фразы стихотворения «не любить оно не может». Эта фортепианная фраза как бы подтверждает примиренность души героя с невозможностью не любить, пока жизнь теплится в его сердце. Для более углубленного понимания этого романса необходимо ознакомиться с текстом стихотворения А. С. Пушкина, печатавшегося рядом со стихотворением «На холмах Грузии» и являющегося как бы его «двойником». Текст этот прочтен при изучении рукописей Пушкина известным пушкинистом и знаменитым исследователем его рукописного наследия Сергеем Михайловичем Бонди.

Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла,
Восходят звезды надо мною.
Мне грустно и легко — печаль моя светла,
Печаль моя полна тобою —
Тобой, одной тобой...

...Я твой по-прежнему, тебя люблю я вновь
И без надежд и без желаний.
Как пламень жертвенный, чиста моя любовь
И нежность девственных мечтаний¹.

¹ Бонди С. М. Черновики Пушкина. — М.: Просвещение, 1971. С. 11, 25. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. — М.: Изд. Академии наук СССР, 1949. С. 722, 724.

НА ХОЛМАХ ГРУЗИИ

Слова А. ПУШКИНА

Музыка Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Moderato ♩ = 80

Голос

На хол_мах Гру_зи - и ле_жит ноч_на_я

Ф-п.

f

p

Red.

мгла; шу_мит А_раг_

ва пре_до мно_ю. Мне

f

p

sf

pp

груст_но и лег_ко; пе_чаль мо_я свет_ла; пе_

m. s.

mf *f*

- чаль мо-я пол-на то- бо- ю, то- бой, то-бой од-ной...

mf *sf*

Poco meno mosso

p *z*

У-нынъ- я мо-е- го ни-что не му- чит, не тре-

pp

f poco string. *rit.* *p*

- во- жит, и серд-це вновь го-рит и бьет- ся от- то- го, что

f

Tempo I

не лю-бить о- но не мо- жет.

p *pp* *morendo*

Редеем облаков летучая гряда...

Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ А. С. ПУШКИН

Текст этого знаменитого стихотворения Пушкина загадочен. Какую звезду в небе искала «дева юная»? И как звали эту юную деву, если звезда носила ее имя? Загадка имеет свою историю.

Известно, что Пушкин был недоволен изданием полного текста стихотворения в «Полярной звезде» за 1824 год. Он писал 12 января этого года из Одессы в Петербург А. А. Бестужеву: «Ты напечатал именно те стихи, об которых я просил тебя: ты не знаешь, до какой степени это мне досадно»¹. В письме от 29 июня он снова упрекает Бестужева: «...ты острамил меня в нынешней «Звезде» — напечатал три последние стиха моей элегии [...] Вообрази мое отчаяние, когда увидел их напечатанными. Журнал может попасть в ее руки. Что ж она подумает, видя, с какой охотой беседую об ней с одним из петербургских моих приятелей». И далее: «Признаюсь, одной мыслию этой женщины дорожу я более, чем мнениями всех журналов на свете и всей нашей публики»².

В пушкинистике, как известно, высказывалось предположение, что в жизни поэта существовала тайная любовь, которую он пронес до конца дней своих. Что касается имени женщины, внушившей это чувство, — мнения пушкинистов расходятся. Упоминалась ими и та, кому Пушкин посвятил элегию: Мария Николаевна Раевская, в будущем жена декабриста С. Г. Волконского, за которым она последовала в Сибирь.

Приняв эту версию, исполнитель романса воспримет созданный поэтом женский образ как конкретный и осязаемый. Уместно вспомнить, что образ Марии Раевской-Волконской появляется у Пушкина и в других произведениях: в стихотворении «Не пой, красавица, при мне...», на текст которого написан романс Глинки («...и степь и ночь — и при луне черты далекой, бедной девы», «призрак милый, роковой»), и в черновике посвящения к «Полтаве» («Сибири хладная пустыня, последний звук твоих речей одно сокровище, святыня, одна любовь души моей»).

В 1820 году Пушкин провел три недели в Крыму, в Гурзуфе, в семействе прославленного героя 1812 года генерала Н. Н. Раевского. Гуляя в горах вместе с одной из дочерей Раевского, юной Марией, он наблюдал восход «вечерней звезды» — Венеры. Одно из латинских названий Венеры — *Stella Magia* («Звезда Мария»). Вот почему «дева юная» в пушкинском стихотворении называла звезду «именем своим». Вот почему Пушкин так встревожился, узнав о публикации элегии вместе с ее заключительными строками.

Трудность исполнения этого романса заключается в том, что необходимо пронести через весь романс образ звезды, а тем самым и образ любимой девушки. В романсе одиннадцать страниц нотного текста. Музыка романса от начала до конца

волнообразна. Волны то усиливаются, то ослабевают, то гармонически сгущаются, то разрежаются, звучат то меланхолично, то взволнованно-радостно. Характерен ритм музыки романса, его равномерное движение шестнадцатыми, их единообразная фигурация. Если исполнитель установит смысловой центр романса, то до слушателей будет донесен его основной «образ». Если же певец, забыв «магнитную» схему романса, будет петь о своих счастливых переживаниях или о красотах Крыма, романс рассыплется на более или менее красивые «куски», ничем, однако, не связанные между собою. Связать же их способен лишь образ созерцаемой героем *вечерней звезды*, то скрывающейся, то снова сверкающей в редееющей гряде облаков («сквозное действие»).

Из одиннадцати страниц музыки романса Н. А. Римского-Корсакова две последние страницы как бы «открывают» образ *юной девы*. Девять предыдущих страниц — описание вечернего неба, созерцаемого героем, который вспоминает в связи с этим о счастливых днях, проведенных в Крыму. Значительность и чистота образа девушки выявляются тем яснее в конце романса, чем дольше нагнетаются и сгущаются поэтические краски, предшествующие возникновению этого образа. Они и создают тот возвышенный пьедестал, на котором возникает в конце романса образ *юной девы*. Эти последние строки и являются эмоционально-кульминационным моментом романса:

И дева юная во мгле тебя искала
И именем своим подругам называла.

Н. А. Римский-Корсаков гениально угадал смысл *утаенности* образа девы в стихотворении Пушкина. Казалось бы, что самым эффектным моментом романса и должны были стать последние его строки. К ним тянулись и поднимались все гармонические ступени и мелодические ходы музыки. И вот в момент самый значительный неожиданно иссякло богатство музыкальных красок, и вместо того возникли знакомые арпеджио первичного минора в своей первичной ритмической фактуре. Этот музыкальный спад передает предельный эмоциональный подъем в душе героя. На долю исполнителя выпадает задача открыть для слушателя всю сокровенную глубину и силу утаенных чувств поэта.

Романс начинается мягкими арпеджио. Они рисуют ровное и грустное настроение героя. Темп спокоен и нетороплив. В романсе как бы «размыты» музыкальные скрепы между частями («драматическими кусками»). Музыка романса изливается в едином ритмическом потоке, неуклонно стремясь к кульминации.

...Осень. День дождливый и ветреный. К вечеру ветер стих. Поэт вышел на прогулку. Присел на высокому берегу. Увидел, что небо проясняется: «Редеем облаков летучая гряда». В разрывах летящих облаков видна первая *вечерняя звезда* — Венера. Таковы «предлагаемые обстоятельства» первого «куска» музыки. Вокруг все контрастирует с роскошной природой Крыма. Луч звезды «осеребрил увядшие равнины, и дремлющий залив, и черных скал вершины...».

¹ Пушкин А. С. Собр. соч. В 10 т. — М., 1962. Т. 9. С. 87.

² Там же. С. 104.

Уже первые строки стихотворения говорят о том, что действие романа происходит как бы в небе, не внизу, не на земле. Облака летят, а звезда порою ярко, порою слабо, но неуклонно сияет в вечернем небе. Все думы поэта неотрывно связаны с мерцанием звезды. Равномерные минорные арпеджио легко колеблются, не вызывая в душе поэта никаких взволнованных чувств. Ему просто грустно. Но свет знакомой звезды пробуждает в его душе «уснувшие думы», и далее ритм и фактура музыки становятся более взволнованными:

Люблю твой свет в небесной вышине:
Он думы разбудил, уснувшие во мне.
Я помню твой восход, знакомое светило,
Над мирною страной, где все для сердца мило...

Мелодия дважды поднимается вверх и падает. В дальнейшем мелодическое движение становится еще горячее и взволнованней. Теперь арпеджио поднимаются все выше и выше:

Где стройны тополя в долинах вознеслись,
Где дремлет нежный мирт и темный кипарис...

Мелодия поднимается еще выше:

И сладостно шумят полуденные волны.

Поэт погружается в сладостные воспоминания. Музыка как бы качает его своими волнами:

Там некогда в горах, сердечной думы полный,
Над морем я влачил задумчивую лень...

Слова «там» и «над» звучат в верхнем музыкальном регистре. Они произносятся на самой верхней ноте данного мелодического рисунка: упоение блаженными воспоминаниями достигло своей высшей точки. Но конечное напряжение мелодического рисунка доходит до предела в словах:

Когда на хижину сходилась ночи тень...

Это эмоционально-динамическая кульминация романа. Счастливые воспоминания достигают наивысшего предела. Но этот динамический подъем выражает лишь силу чувств, охвативших душу поэта, но не их глубину. Подлинная кульминация возникает в последних строках стихотворения:

И дева юная во мгле тебя искала
И именем своим подругам называла.

Лишь здесь выдает поэт тайну своей любви. Музыка этой строфы как бы снижена в своей выразительности, в своем мелодико-гармоническом богатстве. Происходит ее возврат к первоначальному темпу, к первоначальной гармонии. Но чувства поэта не ослабевают. Напротив, усиливается его трепетная взволнованность, когда с предельным целомудрием открывает он свою «утаенную» любовь. Романс заканчивается иссякающими волнами минорных арпеджио. Они звучат все тише и тише и как бы растворяются в бесконечности. Облака плывут в вечернем небе. Взор поэта устремлен к вечерней звезде...

РЕДЕЕТ ОБЛАКОВ ЛЕТУЧАЯ ГРЯДА...

Слова А. ПУШКИНА

Музыка Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Largo $\text{♩} = 48$

Голос

Ф-п.

p

Ре.

- де - ет об - ла - ков ле - ту - ча - я гря - да;

с 8452 к

звез_да пе_чаль_ на_ я, ве_ чер_ ня_ я звез_да, твой

луч о_ се_ реб_рил у_ вяд_ ши_ е рав_ни_ ны,

дрем_ лю_ щий за_ лив и чер_ ных скал вер_ши_

- ны; люб - лю твой сла - бый свет в не -

- бес - ной вы - ши - не; он

ду - мы раз - бу - дил, ус - нув - ши - е во мне. Я

espress.

по - мню твой вос - ход, зна -

- ко - мо - е све - ти - ло, над

мир - но - ю стра - ной, где

с 8452 к

все для серд - ца ми - ло, где

строй - ны то - по - ли в до - ли - нах воз - нес - лись, где

дрем - лет неж - ный мирт и тем - ный ки - па - рис, и

сла _ дост _ но шу _ мят по _

- лу - ден - ны - е вол - ны .

espressivo

p.

Там

p.

f.

не - ко - гда в го - рах, сер -

f.

poco cresc.

p.

- дец - ной ду - мы пол - ны, над

p.

f.

мо - рем я вла - чил за -

p *росо cresc.*

- дум - чи - ву - ю лень, ко -

- гда на хи - жи - ны схо -

f

- ди - ла но - чи тень -

dim.

p.

dolce

и де - ва ю - на - я во

p

мгле те - бя и - ска - ла и

и - ме - нем сво - им по -

p

рассо rit.

- дру - гам на - зы - ва -

a tempo

- ла.

pp



Песнь цыганки

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

Я. П. ПОЛОНСКИЙ

Значительно труднее разобраться в «подтексте» романа Чайковского «Песнь цыганки». Это один из наиболее сложных для понимания и исполнения романсов. Трудность истолкования этого романа состоит в сложности трактовки стихотворения Полонского самим Чайковским. Действенная линия романа раскрывается, если заметить (услышать) «зашифрованную» тему романа («сверхзадачу»).

В романсе в скрытой форме присутствует «рок», излюбленная и мучительная тема Чайковского. Тема «рока» однако как бы затуманена. И тем не менее все «куплеты» романа, исключая среднюю замедленную часть (*andante*), «стянуты узлом рока», подобно шали цыганки, «узлом стянутой» на ней рукой возлюбленного. Все пять «гитарных» куплетов, включая фортепианные прелюдию и постлюдию, звучат буквально с «затянутой» и затягивающей тоникой, — так неуклонно акцентируется она на сильной доле такта, как бы вбирая в себя остальные звуки мелодии. Эта подчеркнутая метрическая властность характеризует не только роковую обреченность цыганки, но и самую манеру, формальный признак цыганского пения.

Во имя этой стилизации Чайковский прибавляет еще один реалистический штрих — гитарность.

Эта музыка с ее устойчивой, как бы роковой обреченностью определяет «сверхзадачу» романа. Оттолкнувшись от нее, можно и следует углублять дальнейшие поиски внутренней линии романа.

Тема романа — роковая сила, извечно влекущая цыганку к борьбе за вольность и свободу чувства, которые с древних времен живут в ее крови.

В музыке Чайковского вскрыта не бытовая драма цыганки, полюбившей человека не своего круга или клана, но рисуется некий обобщенный образ цыганки. В силу роковой тяги к свободе и несмотря на личную боль (замедленная часть музыки в середине романа — *andante*), цыганка все равно уйдет с табором и будет уходить постоянно, разлучаясь также и с другими возлюбленными («кто-то мне судьбу предскажет, кто-то завтра, сокол мой, на груди моей развяжет узел, стянутый тобой»).

В музыке романа лишь в средней его части (*andante*) выявляется и слышится драма женщины, расстающейся с любимым. Вся остальная музыка лишена напряженных любовных эмоций. Она зву-

чит почти отрешенно. Цыганка играет на гитаре, напевая песню. Слова песни могут иметь отношение к возлюбленному, а могут и не иметь. Возлюбленный цыганки находится здесь же, возле потухающего костра. Подтекст песни трудно определим. Мысли цыганки и ее возлюбленного лишены конкретности. Разлука предрешена. Оба это знают. Говорить не о чем. Делить нечего. Оба коротают последнюю ночь перед разлукой. «Острых» внутренних задач также нет ни у того, ни у другого. Трудность исполнения состоит именно в отсутствии «острых» задач у актера. Таковы «предлагаемые обстоятельства» романа.

Каков же «подтекст» первого куплета?

Дав волю воображению, начнем действовать по методу К. С. Станиславского. Быть может, так: «Вот так проходит моя жизнь, и так будет всегда...». Куплет пропет. Гитара отложена. Цыганка откинулась от костра, руки закинута за голову. В последующей музыке, более ленивой, темп замедлен (*rosso tempo mosso*). Метр (этот «стягивающий» метр) уже вовсе не подчеркивается. Мелодия делает скачок от тоники на октаву вверх. Сначала очень тихо, но на неуклонном *crescendo* в течение всего восьмитактового периода мелодия опускается к изначальной тонике. «Ночь пройдет, и спозаранок, в степь далеко, сокол мой, я уйду с толпой цыганок за кибиткой кочевой...». Мелодия рисует подъем табора ранним утром и предстоящий ему долгий путь, одновременно и отношение к этому цыганки. Здесь ослабевает метрический и мелодический «узел» предыдущего куплета — песни. Героиня как бы освобождается от силы, сковавшей ее душу. Подтекст к этому замедленному «куску» музыки может быть таков: «И все же я ни на что не променяю свою свободу...». Снова цыганка берет гитару и напевает песню. Этот куплет песни уже ближе к ее личным переживаниям. «На прощанье шаль с каймою ты на мне узлом стяни, как концы ее, с тобою мы сходились в эти дни». И снова возникает ленивое замедление темпа вслед за прекращением пения и игры на гитаре. «Кто-то мне судьбу предскажет, кто-то завтра, сокол мой, на груди моей развяжет узел, стянутый тобой...».

Музыкальный подтекст сливается со словесным текстом — это взгляд цыганки в будущее. Так должно происходить постоянно: такова судьба цыганки, и судьба эта не вызывает в ней протеста. Как будто неожиданно в песенные куплеты Чайковским «врезан кусок» сильно замедленной музыки (*ap-*

dante). «Вспоминай, коли другая, друга милого любя, будет песни петь, играя, на коленях у тебя». И здесь с предельной драматической насыщенностью Чайковский рисует уже не цыганку, подвластную року, а женщину с плотью и кровью, страдающую и ревнующую своего любимого к его будущим возлюбленным. Здесь что ни слово, что ни слог, то «снаряд замедленного действия», закладываемый цыганкой в душу возлюбленного. К концу этой музыки ревность цыганки рисуется Чайковским в состоянии «кипения» (мелодия, как бы раскаляясь, спускается вниз на *crescendo*). Интонации цыганки горячи, слова полновесны, не таят никакого «подтекста». Они насыщены своим конкретным содержанием и утопают в нарастающей динамике аккомпанемента. После этого эмоционального взрыва в музыке наступает долгое молчание (пауза-фермата). И снова звучит гитара и песня «Мой костер в тумане светит...».

Но песня теперь едва слышна (два *piano*). Слова песни вовсе теряют свой вес, они произносятся цыганкой механически, они обескровлены, «измяты» (термин, употребленный К. С. Станиславским в процессе его работы над квartetом из первой картины «Евгения Онегина»). «Объект» песни исчезает. Глаза цыганки не замечают больше ни костра, ни возлюбленного. Взгляд ее устремлен вдаль. Происходит (опять-таки по выражению К. С. Станиславского) «застревание» мысли цыганки на каком-то неопределенном дальнем «объекте». Подтекст куплета может быть таков: «Ощущаю вечность, растворяюсь в природе...». Снова возникает пауза-фермата, и в последний раз, как эхо, «песня цыганки» звучит в фортепианном отыгрыше. Но мотив этот уже едва слышен. Он истаявает где-то в бесконечности. Цыганка остается сидеть с опущенными руками, с глазами, обращенными в «бескрайние дали»...

ПЕСНЬ ЦЫГАНКИ

Слова Я. ПОЛОНСКОГО

Музыка П. ЧАЙКОВСКОГО

Allegro moderato

Ф-п.

p

Голос

pp

3

3

p

Мой ко-с-тер в ту-ма-не све-тит; ис-кры гас-нут на ле-ту...

p *pp* *sf*

rit.

Но-чью нас ни-кто не встре-тит; мы про-стим-ся на мо-сту.

p *pp*

meno mosso

Ночь пройдет—и спо-за-ра-нок в степь, да-ле-ко, ми-лый мой,

mf *p* *cresc.*

f

я уй-ду с тол-пой цы-га-нок за ки-бит-кой ко-че-вой.

mf *f*

Темпо I
p

На про- ща- нье шальскай- мо- ю ты на мне уз- лом- ся - ни:

p *pp* *sf*

rit.

как кон- цы е- е, с то- бо- ю мы схо- ди- лись в э- ти дни.

p *pp*

poco meno mosso

Кто- томне судьбу пред- ска- жет? Кто- то зав- тра, со- кол мой,

mf *p* *cresc.*

f

на гру-ди мо-ей раз-вя-жет у-зел, стя-ну-тый то-бой? *mf* Вспо-ми-

mf *f*

Andante

-най, ко-ли дру-га-я, дру-га ми-ло-го лю-бя, *mf* бу-дет

mp *mp*

f

пес-ни петь, иг-ра-я на ко-ле-нях у те-

mf

Allegro moderato

Музыкальная запись первого системного блока. Включает вокальную партию и фортепиано. Вокальные ноты: *...бля!* и *Мой ко-с_тер_в_ту_ма_не*. Динамики: *p* (пiano) и *mf* (mezzo-forte).

Музыкальная запись второго системного блока. Вокальные ноты: *све_тит; ис_кры гас_нут на ле_ту...* и *Но_чью нас ни_кто не*. Динамики: *pp* (pianissimo), *sf* (sforzando) и *p* (piano).

Музыкальная запись третьего системного блока. Вокальные ноты: *встре_тит; мы про_стим_ся на мо_сту.* Динамики: *pp* (pianissimo) и *p* (piano).

Музыкальная запись четвертого системного блока, состоящая из фортепианной партии. Динамики: *p* (piano).



Серенада

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

Э. ТУРКЕТИ

(Перевод А. Горчаковой)

Серенада — это песня в честь возлюбленной, исполняемая под ее окном. Таково одно из словарных определений слова «серенада». Данная серенада исполняется не под окном возлюбленной и даже не самим влюбленным героем. Исполнителем ее является весенний ветерок, которому влюбленный герой дает поручение — донести до возлюбленной его поцелуй.

В романсе два «драматических куска». В музыкальном вступлении («прелюдии» по К. С. Станиславскому) и в первом «куске» романса (со словами) изображается полет ветерка, резвящегося без цели среди окружающей его весенней природы. Он то играет с мотыльком, то спускается к розе, то качается в ивовых ветвях, где сладко спит соловей.

Ветерок не знает и не замечает, что вся природа, подобно душе влюбленного героя, полна страстного весеннего томления. Во второй части романса полет ветерка становится **целенаправленным**. Влюбленный герой отдает ему приказание лететь к своей возлюбленной и донести до ее ложа «нежный и чистый» поцелуй, подобный весеннему дуновению.

Музыка, являющаяся «подтекстом» к переживаниям героя, светла, легка и радостна. Pizzicato аккомпанемента (его отрывистость) одновременно с мягкой напевностью вокальной партии, неторопливо-легкий темп музыки (*allegretto*, *quasi andanti-*

po), четко фиксируемые композитором усиления и ослабления музыкальных фраз, сцепление этих фраз в объединенные «сплавы» (лишенные пауз), наконец, устойчивая ритмометрическая структура музыки — все это с предельной художественной убедительностью передает внутренний «образ» романса (его «зерно», как говорил К. С. Станиславский) — полетность и нежность чувств героя. Чувства эти уподобляются легкому и свежему весеннему ветерку.

Первая строфа стихотворения (8 тактов музыки) объединена в музыкальный период. Все фразы как бы слиты в единый поток вокальной партии, то есть поются на одном дыхании. Пауза возникает лишь в конце этого периода на его динамическом спаде перед словом «ветерок». Эта динамика изображает усиление и ослабление ветерка:

Ты куда летишь, как птица,
Юный сын молодой денницы,
Свежий чистый ветерок? ветерок?

Почти тот же динамический рисунок сохраняется в последующих строфах романса:

Вдаль спешишь, того не зная,
Что от страсти замирая,

Каждый здесь дрожит листок!

Иль в долину хочешь мчаться,
В темных ивах покачаться,
Где спит сладко соловей? спит меж ветвей?

Хочешь к розе ты спуститься,

С мотыльком ли порезвиться в майский день

Под блеск лучей?

Во второй части романса герой обращается к ветерку с требованием направиться к его возлюбленной.

Нет, лети с зарею ясной

К той, кого люблю я страстно,

К ложу ее понеси...

Требование героя выражено в музыке настойчивым поступательным ходом мелодии вверх. Каждая фраза, рисуя приказание героя, звучит на одной и той же повторяющейся ноте. Это повторение одного звука доходит до предельного напряжения и усиления (*crescendo*) к концу периода: к ложу ее по-не-си...

Эти последние слоги звучат громко (*forte*). Но в последующей фразе мелодическая напряженность внезапно иссякает:

Запах роз и трав душистых,
Поцелуй мой нежный, чистый,
Как дуновение весны.

Фраза звучит, повторяя мелодический рисунок и динамику аналогичной фразы первой части романса. Создается впечатление, будто ветерок приближается к цели своего полета. Он нежно реет близ ложа возлюбленной, овеивая ее запахом «роз и трав душистых». В конце этого периода возникает неожиданное усиление звучания (*crescendo*). Оно постепенно замирает попутно со спуском мелодии вниз:

Запах роз и трав душистых,
Поцелуй мой нежный, чистый...

Это ветерок, заканчивая свою любовную миссию, опускается к ложу возлюбленной героя. В этих фра-

зах мелодическая напряженность уменьшается. В последних словах этого периода мелодия растворяется в однородных повторяющихся звуках, замирая на фермате:

Как ду-но-ве-нье (весны).

На этой заключительной фермате ветерок как бы запечатлевает поцелуй на устах возлюбленной героя.

Музыкальный отыгрыш полностью повторяет вступление к романсу. Это лейтмотив ветерка, бесечно и бесцельно резвящегося в своем весеннем кружении.

Исполнителю необходимо углубленно вникнуть в «партитуру» романса, сопоставить все заключенные в нем элементы музыки, все ремарки автора. Тем самым открыть для себя «секрет» исполнения.

В данной музыке, например, можно заметить разнородность манер исполнения вокальной партии (ее мягкой кантилены) и аккомпанемента (шипкового характера). Их диалектический сплав дает общий мягкий и воздушный характер музыки. Поэтому нельзя вести вокальную партию, «выщелкивая» слоги, имитируя шипковое звучание аккомпанемента. Указание темпа романса (*allegretto, quasi andantino*) также намекает на мягкий, неторопливый характер музыки (темп указан легкий, но со склонностью не к убыстрению его, а скорее к замедлению — *quasi andantino*). Между тем часто можно услышать, как исполнители этого романса придают ему характер шутливо-веселого скерцо, используя манеру «щипка» и в вокальной партии.

Весь динамический «образ» романса мягок и нежен. Сила звучания почти не поднимается выше средней силы голоса (*mezzo forte*). Лишь один раз и очень недолго голос певца звучит *forte*, изображая момент наивысшего напряжения и стремительности полета ветра. Точное соблюдение динамических нюансов, пауз, сохранение ритмометрического «каркаса» музыки — все выявляет внутренний «образ» романса, его драматические задачи: воздушность, полетность и нежность затаенных переживаний лирического героя.

СЕРЕНАДА

Слова Э.ТУРКЕТИ (перевод А.Горчаковой)

Музыка П.ЧАЙКОВСКОГО

Allegretto quasi andantino

Голос

Ф-п.

First system of the musical score. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal line has a whole rest in the first measure, followed by a half note in the second and a half note in the third. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs.

Second system of the musical score. The vocal line continues with a whole rest in the first measure, followed by a half note in the second and a half note in the third. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Dynamic markings *mf* and *pp* are present in the piano part.

Third system of the musical score. The vocal line begins with a half note, followed by a half note in the second measure, and a half note in the third. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The lyrics "Ты ку_да ле_тишь, какъ пти _ ца, ю_ный сын мла_дой ден_ни _ цы," are written below the vocal line.

Fourth system of the musical score. The vocal line begins with a half note, followed by a half note in the second measure, and a half note in the third. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The lyrics "све_жий, чи _ стый ве_те_рок, ве_те _ рок ?" are written below the vocal line. A dynamic marking *mp* is present in the piano part.

p cresc.

Вдаль спе _ шишь, то _ го не зна _ я, что отстра_сти за _ ми _

pp cresc.

f

_ра _ я, каж _ дый здесь дро _ жит ли _

mf

p

p

_сток! Иль в до_ли_ну хо_чешь мчать _ ся, в тем_ных и_вах по_ка _

pp

_чать _ ся, где спит слад _ ко со _ ло_вей,

p cresc.

спит меж вет — вей? Хо — чешь кро — зе ты спу —

tr

pp cresc.

— стить — ся, с мо — тиль — ком ли по — рез — вить — ся, в май — ский

f

dim.

день, под блес — ком лу — чей? Нет, ле — ти за — ре — ю

p

pp cresc.

яс — ной к той, ко — го люб — лю я стра — стно,

f

к ло — жу е — я по — не — си

mf

p cresc.

за — пах роз и трав ду — ши — стых, по — це — луй мой неж — ный,

cresc.

cresc.

f

чи — стый, как ду — но — вень — е вес — ны.

mf

За — пах роз и трав ду — ши — стых,

mf

pp

leggiero

по - це - луй мой неж - ный, чи - стый, как ду - но -

- вень - е вес - ны.

pp

sf p

p

mf

Средь шумного бала

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

А. К. ТОЛСТОЙ

В романсе Чайковского «Средь шумного бала» то вздымаются, то ниспадают волны воспоминаний лирического героя. Динамические нюансы романса не поднимаются выше средней силы звучания (*mezzo forte*). Все как бы засурдинено. Это грезы героя, переходящие в сновидение. Слова стихотворения А. Толстого лишь намекают на чувство героя, которое не вполне определилось и окрепло в его

душе. Оно затаено и пробуждается: «в часы одинокие ночи», «в неведомых грезах». Оно подобно цветам, которые лишь по ночам раскрывают лепестки, и тогда «цветет сердце» героя.

Целый день спят ночные цветы,
Но лишь солнце за рощу зайдет,
Пробуждаются тихо листы,
И я слышу, как сердце цветет.

(Романс Чайковского на слова Фета
«Я тебе ничего не скажу.»)

Герой не знает сам, любит ли он женщину, о которой мечтает, или ему это только «кажется». Образ женщины в его воспоминаниях зыбок и противоречив. У нее «печальные очи» и «веселая речь», смех «грустный» и «звонкий». В ее внешнем облике и поведении герой угадывает тайную грусть, родственную его душе. Образ ее возникает в его памяти на фоне вальса. Но вальс этот не танцевальный. Вальсовые темп и ритм лишь намекают на обстоятельства встречи с ней «среди шумного бала». Но музыка не изображает ни бального шума, ни «тревоги мирской суеты». Она пассивна и грустна, подобно чувствам, наполняющим душу героя. Ремарка Чайковского «*con tristezza*» (с грустью) накладывает печать грусти на весь романс, на все воспоминания героя, равно как и на образ любимой им женщины. Чувства героя настолько пассивны, что фразы, произнесенные им, то и дело разрываются в своем логическом течении. Уже первая фраза романса как бы с трудом договаривается им до конца: «Среди шумного бала (пауза), случайно (пауза), в тревоге мирской суеты тебя я увидел», — пропевается (согласно музыкальному тексту) без остановки (без цезуры) перед словами «тебя я увидел». Герой произносит эту фразу как бы на одном дыхании. Если он перервет фразу, воспоминания его иссякнут раньше времени. И дальше возникает пауза перед словами «но тайна», и снова пауза перед словами «твоя покрывала черты». Эти паузы рисуют иссякающую силу воспоминаний героя. Усиление звучания в вокальной партии продолжается до слов «суеты, тебя», в то время как в партии рояля вплоть до паузы перед словами «но тайна», иссякая вместе со словами «твоя покрывала черты». Эти усиления звучания, указанные Чайковским, не совпадают. Голос угасает в то время, как музыка аккомпанемента усиливается. Таким образом, разрывается цепь музыкального периода. Звенья его то слиты, то разъединены. И разъединение, и слияние их подчас противоречит логической связи словесного текста. Естественная, логическая расстановка слов романса такова:

Среди шумного бала, случайно, //
В тревоге мирской суеты, //
Тебя я увидел, но тайна //
Твоя покрывала черты.

По Чайковскому эта строфа читается иначе:

Среди шумного бала, // случайно, //
В тревоге мирской суеты, Тебя я увидел, //
Но тайна // Твоя покрывала черты

Также и вторая строфа у Чайковского читается так:

Лишь очи печально // глядели, //
И голос так дивно звучал, Как звон отдаленной //
Свирели, //
Как моря играющий вал.

Вместо обычного:

Лишь очи печально глядели, //
А голос так дивно звучал, //
Как звон отдаленной свирели, //
Как моря играющий вал.

Лишь фраза «моря играющий вал» сопровождается ниспадающей силой звучания, и этот спад

изображает поднявшуюся и упавшую морскую волну.

Разрывающаяся логическая связь слов и перепадающие друг другу усиления и ослабления звучания передают пассивность воспоминаний лирического героя. Подобно кинокадрам они возникают и быстро истают, не в силах окрепнуть в его памяти. В тоже время усиление звучания аккомпанемента рисует потенциальную силу воспоминаний и внутреннее усилие героя продлить реальность рождающихся в памяти образов.

Последующие строфы стихотворения звучат в своей естественной, логической связи, равно как и динамические нюансы, их сопровождающие.

Мне стан твой понравился тонкий, //
И весь твой задумчивый вид, //
А смех твой, и грустный и звонкий, //
С тех пор в моем сердце звучит.

Воспоминания героя окрепли и выстроились в логический ряд. Но дальше эти воспоминания снова ослабевают. Логическая связь слов снова разрывается:

В часы одинокие // ночи //
Люблю я, усталый, прилечь —
Я вижу печальные // очи, //
Я слышу веселую речь...

Дальше наступает замедление темпа (росо *tempo mosso*), и снова разрывается логическая связь слов:

И грустно, я грустно так // засыпаю,
И в грезах неведомых сплю...

После этого замедления, рисуя погружение героя в грустные грезы, внезапно наступает усиление звучания (*più forte*) на словах:

Люблю ли тебя — я не знаю.

Фраза эта звучит, как единая волна (без цезуры перед словом «не знаю»). Это высказанное, наконец, с возможной полнотой признание в любви лирического героя. После паузы одновременно с замедлением темпа и ослаблением звучания герой оканчивает свое признание, уже погружаясь в сновидения, полные грез о любимой женщине:

Но кажется мне, что люблю...

Эта последняя фраза, заканчиваясь, погружается в изначальную тему меланхолически затухающего вальса.

Для того чтобы темой романса, его «сквозным действием» явились бы «грезы» героя о любимой женщине, а не рассказ его о встрече с ней, об ее наружности и о своих любовных переживаниях, необходимо тщательно и детально использовать авторские ремарки Чайковского, сохранить ритмометрическую схему романса, строго соблюсти динамические нюансы и, наконец, объединить словесный и музыкальный тексты романса согласно указаниям Чайковского, не внося в первый привычной логической связи слов. Тогда романс этот сохранит характер подлинной грезы, возникающей во взволнованной, но пассивно-мечтательной душе лирического героя.

Романс П. И. Чайковского «Среди шумного бала» можно назвать «романс-загадка».

СРЕДЬ ШУМНОГО БАЛА

Слова А. ТОЛСТОГО

Музыка П. ЧАЙКОВСКОГО

Moderato

Ф-п. *p*

Голос *con tristezza*

Средь шум - но - го ба - ла, слу - чай - но, в тре -

p

- во - ге мир - ской су - е - ты, те - бя я у - ви - дел,

poco cresc.

но тай - на тво - и по - кры - ва - ла чер - ты.

Лишь о - чи пе - чаль - но гля - де - ли, а

го - лос так див - но зву - чал, как, звон от - да - лен - ной сви -

- ре - ли, как мо - ря и - гра - ю - щий вал. Мне

стан твой по - нра - вил - ся тон - кий и весь твой за - дум - чи - вый

cresc.

вид, а смех твой, и груст_ный, и звон_кий с тех пор вмо_ем

p

серд_це зву_чит! В ча_сы о_ди_но_ки_е

espr.

p

но_чи лю_блю я, у_ста_лый, при_лечь, я

ви_жу пе_чаль_ны_е о_чи, я

слы - шу ве - се - лу - ю речь; и груст-но я, груст-но так *espress.*

mf *p* *p*

за - сы - па - ю, и в гре - зах не - ве - до - мых

più f *p*
сплю... Лю - блю ли те - бя - я не зна - ю, но ка - жет-ся

mf

rit. **Tempo I**
мне, что лю - блю!

p

Растворил я окно

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

К. РОМАНОВ

В данном романсе словесный и музыкальный тексты находятся в полном драматическом равновесии.

Музыка говорит то же, что заключено в слове. «Партитура» романса не может вызвать особых затруднений для исполнения. В романсе три части, три «драматических куска». Пользуясь советами К. С. Станиславского обозначать глаголом основное действие каждого «куска», получим приблизительно такую схему:

Первый кусок — нечем дышать! задыхаюсь...

Второй — свободно дышу; отдыхаю; в душу проникает тоска.

Третий — отдыхаю; наслаждаюсь; мысленно возвращаюсь на родину.

Весь драматический «каркас» романса подобен струне, вначале туго натянутой и постепенно ослабевающей.

В первом куске душевное напряжение героя ищет исхода:

Растворил я окно, стало душно невмочь,
Опустился пред ним на колени...

В музыкальном вступлении к романсу и в первых аналогичных вокальных фразах звуки мелодии слегка подчеркнуты автором: **Рас-тво-рил** я окно, **Ста-ло душ-но** невмочь.

Эта подчеркнутость выражает сильное желание героя вырваться из сковывающего его душевного и физического напряжения. Первый же глоток свежего воздуха разряжает это тяжелое удушье. Герой начинает дышать полной грудью — в лицо ему «пахнула весенняя ночь благовонным дыханьем сирени». Но он еще не в силах насладиться ароматом этой ночи. Лишь успокоившись, становится он способным воспринимать окружающие впечатления. Вдали он слышит пение соловья.

Это второй «кусок» романса. Песня соловья, проникая в душу героя, пробуждает в нем острую тоску по родине. Темп музыки замедляется (роско tempo mosso).

А вдали где-то чудно запел соловей;
Я внимал ему с грустью глубокой,
И с тоскою о родине вспомнил своей;
Об отчизне я вспомнил, далекой.

Пауза перед словом «далекой» предельно выразительна. Этот «довесок» мелодии, звучащий вслед за паузой, рисует как бы тоскливо-сладкий вздох героя о невозможности для него быть сейчас на родине.

Воспользовавшись элементами системы К. С. Станиславского, можно «нафантазировать» предлагаемые обстоятельства, сопутствующие жизни героя. Судьба его печальна. Он эмигрант, попавший на чужбину по не зависящим от него обстоятельствам. И на чужбине порой ему бывает «душно невмочь»...

Нахлынувшие воспоминания оживляют душу героя. Перед ним с новой силой возникают картины жизни на далекой родине. Он мысленно погружается в атмосферу родной ночи, былых светлых впечатлений. Музыка снова возвращается к первичному темпу (более подвижному). Но темп этот не возникает внезапно. Первые фразы нового «куска» звучат еще в предыдущем, слегка замедленном движении. Музыка как бы «раскачивается» попутно с крепнущими воспоминаниями, охватывающими душу героя. Темп музыки убыстряется и достигает первичной подвижности. Одновременно к герою возвращается душевное равновесие. В душе его пробуждаются дремавшие силы. Родные образы, проникая все глубже в его сознание, вызывают восторг, ощущение счастья. Они животворно действуют на его душу. Теперь герой уже не помнит «земных огорчений», как и в былые дни, когда жил на родине. Ему слышится песня не «вдали» звучащего чужестранного соловья, а песня «родная», поющая близ него «родным соловьем». Соловей этот не столько поет, сколько «заливается» здесь, сейчас, и «заливается» он «целую ночь напролет над душистою веткой сирени...».

Где родной соловей песнь родную поет
И, не зная земных огорчений,
Заливается целую ночь напролет
Над душистою веткой сирени...

В третьем «куске» образы родины обретают для героя живую реальность. «Душистая ветка сирени» становится конкретным символом родной действительности. Равно как и пение соловья, «заливающегося» именно над этой, осязаемой и обоняемой душистой веткой. Отсюда и рождается в вокальной партии длительная остановка (фермата) на последнем слове романса — «сирени». Это замечтавшийся герой блаженно вдыхает аромат родной ночи и родной сирени.

В последующем музыкальном отыгрыше повторяется музыкальное вступление к романсу.

Но музыка эта звучит теперь с иным «подтекстом». И если в «прелюдии» к романсу подчеркнутость мелодии рисует душевную затрудненность, то теперь она выражает раскрепощенность души, победно и восторженно исторгающей проснувшиеся к жизни силы героя.

РАСТВОРИЛ Я ОКНО

Стихи К. РОМАНОВА

Музыка П. ЧАЙКОВСКОГО, оп. 63

Allegro

Голос

Ф-п.

Рас- тво - рил я о - кно ,

ста - ло душ - но не - в - мочь , о - пу - стил - ся пред ним на ко -

- ле - ни , и вли - цомне пах - ну - ла ве - сен - ня - я ночь бла - го -

— вон — ным ды — хань — ем си — ре — ни.

dolce

Poco meno mosso

А вда — ли где — то чу — дно за — пел со — ло — вей;

p

я вни — мал е — му сгру — стью глу — бо — кой,

mf

и с то — ско — ю о ро — ди — не вспо — мнил сво — ей; об от —

mf *rit.*

Темпо I

— чиз — не я вспо — мнил да — ле — кой. Где род —

p *mf*

p *p*

— ной со — ло — вей песнь род — ну — ю по — ет и, не —

— зна — я зем — ных о — гор — че — ний,

mf

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Ключевая подпись — G (одна диэза). Вокальная партия начинается с фактуры, включающей восьмые и шестые ноты. Фортепианное сопровождение начинается с аккорда, состоящего из нот G, B и D, и включает в себя длительные ноты в басовом регистре. Динамическая маркировка *f* (форте) присутствует в начале вокальной партии, а *mf* (мезо-форте) — в начале фортепианной партии.

за — ли — ва — ет — ся це — лу — ю ночь на — про — лет

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Ключевая подпись — G. Вокальная партия содержит темповые и динамические указания: *rit.* (ритарданто), *Tempo I.* (исходный темп), *p* (пиано), *mf* (мезо-форте) и *f* (форте). Фортепианное сопровождение также включает динамические маркировки *p*, *mf* и *f*. В конце системы вокальная партия заканчивается на ноте с полупримой, а фортепианная партия переходит к более активной фактуре.

над ду — ши — сто — ю вет — кой си — ре — ни...

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепианного сопровождения. Ключевая подпись — G. Вокальная партия начинается с длительной ноты, за которой следует пауза. Фортепианное сопровождение начинается с активной фактуры, включающей восьмые и шестые ноты, и заканчивается на ноте с полупримой. Динамическая маркировка *f* (форте) присутствует в начале фортепианной партии.

Кабы знала я

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

А. К. ТОЛСТОЙ

Вникая в музыкальный «подтекст» данного романа, можно наблюдать, как одна и та же фраза словесного текста — «Кабы знала я, кабы ведала» — шесть раз на протяжении романа видоизменяет свой эмоциональный смысл, трансформируется ритмом, мелодической интонацией и ладогармоническим строем музыки.

Слово в начале романа как бы опустошено в своем конкретном значении, но затем все более наполняется эмоциональным содержанием. В конце романа, в двух последних повторениях фразы «кабы знала я, кабы ведала» она обретает свое полное и конкретное содержание.

В музыкальной прелюдии этого романа слышатся две музыкальные темы. Первая минорная пасторальная мелодия, бессильно вращаясь на месте, как бы ищет и не находит возможности своего развития. Наконец, она рассеивается, подавляемая второй темой «злой доли» или «злого рока» (эта вторая тема в точности повторяет тему «старухи», или «тайной недоброжелательницы» из «Пиковой дамы» Чайковского). Пауза-фермата заканчивает прелюдию. Из глубокого молчания возникают первые фразы романа (по ремарке Чайковского — «*pianissimo*») — «Кабы знала я, кабы ведала».

Это — драматическое «дно» романа. Слова эти как бы обескровлены в своем значении, в них нет смысла, их привычно бормочут помертвевшие губы героини. Это — причитания. Они, подобно навязчивой идее, давно уже застряли в мозгу полубезумной измученной девушки, вновь и вновь переживающей свою прошлую любовь «на завалинке, близ колодезя, поджидая, да гадая, не проедет ли тем проселком он» и т. д.

Дальнейшее развитие романа таково. Постепенно, вместе с повышающимися секвенциями первого мотива «кабы знала я, кабы ведала», в голове девушки оживают и крепнут образы, связанные с ее трагически завершенным романом. По мере возникновения в ее сознании реального образа возлюбленного оживают глаза, голос и тело девушки (равно и дикция певицы). Словесный текст постепенно как бы набирает свой смысловой вес. К концу первого отрывка романа секвенции доходят до своей кульминации, постепенно превращаясь из причитания в восторженные возгласы, рисующие мужественную красоту возлюбленного героини. Перед слушателем постепенно возникает образ девушки, прекрасной и полной жизненных сил, вспоминающей своего возлюбленного, когда он «лихого коня буланого, звонконового, долгогривого супротив окон на дыбы вздымал...»¹.

¹ В параллель к драматическому осмыслению первых фраз романа «Кабы знала я, кабы ведала» можно привести отрывок из «Анны Карениной» Толстого, где слова Анны также лишены для нас своего конкретного значения: «Анна не стала одеваться, а сидела в том же положении, опустив голову и руки, изредка содрогаясь всем телом, желая как бы сделать какой-то жест, сказать что-то и опять замирая. Она беспрестанно повторяла: «Боже мой! Боже мой!...» Но ни «Боже», ни «мой» не имели для нее никакого смысла».

Дикция певицы должна соответствовать драматическим задачам, заложенным в музыке романа. Слово вначале должно быть слабым и вялым, постепенно, как и музыка, усиливаясь и приобретая дикционную отчетливость и крепость. В последующем *molto più mosso* происходит ритмический слом. Музыка как бы вспыхивает пламенем, переходя в быстрый темп на трехдольный размер ($\frac{3}{8}$). Воспоминания, подобно пожару, вспыхивают в сознании девушки.

В этом отрывке романа первая сильная доля каждой пары тактов неизменно заменяется паузой. Прием этот (пауза на сильной доле такта) применялся Чайковским в романах, где изображается избыток жизненных сил, когда в груди героя как бы не хватает дыхания от переполненности счастьем всего его существа¹. Музыка в этом *più mosso* рисует поспешные сборы девушки на свиданье с возлюбленным. В последующем *molto più mosso* восторг девушки доходит до экстаза попутно с переходом музыки в темп *vivace* на словах: «Не проедет ли тем проселком он, на руке держа пестра сокола, кабы знала я, кабы ведала!..».

Весь этот музыкальный отрывок, включая последнюю фразу «Кабы знала я, кабы ведала», полон для девушки счастливых воспоминаний о безмерном счастье, пережитом ею, когда вихрем летела она босиком по росе на свидание с возлюбленным. «Логика чувств» говорит, что фраза «кабы знала я, кабы ведала» выражает здесь не скорбь, не упрек судьбе, но, напротив, безудержную, безрассудную и радостную устремленность героини к встрече с возлюбленным. Слова эти произносятся ею как бы механически, в разгаре радостных эмоций, которыми целиком поглощена ее душа.

Значения словесного и музыкального текстов находятся здесь как бы на противоположных смысловых полюсах. Подтекст фразы «кабы знала я, кабы ведала» здесь таков: «Ничего не знаю, ничего не ведаю, я счастлива и по росистому полю мчусь на свидание с возлюбленным...».

Драматическая задача, скрытая в музыкальном подтексте этих фраз, совершенно исключает здесь какое бы то ни было замедление темпа, изменяющее ремарку Чайковского *vivace*. Тем более недопустима здесь фермата или задержка в вокальной партии на верхнем звуке фразы «кабы ведала!». Эта фермата обычно вызывается желанием певца следовать словесному тексту в ущерб музыке. Остановка темпа тормозит здесь ритмический разбег и придает характеру текста слезливо-расслабленную окраску как раз в момент наивысшего напряжения чувства счастья героини, перед самой кульминацией романа. Последующая пауза — фермата, являясь драматической кульминацией романа, убеждает, как велика выразительная сила музыкальной паузы. Предшествующий темп *vivace* внезапно обрывается в своем разбеге на *fortissimo*: в стремлении к счастью девушка не замечает пропасти, разверзшейся под ее ногами. С разбега она

¹ Тем же приемом в романе «Закатилось солнце» Чайковский рисует эмоции лирического героя в момент, когда умолкают «муки тревожной души» и легко и полно дышит грудь, переполненная «безумным», «бесконечным» счастьем.

падает в бездну — возлюбленный покинул ее. Пауза передает самый момент катастрофы, происшедшей в жизни девушки, и является кульминационным моментом романа.

Следующие за паузой аккорды в том же темпе *vivace* тяжелыми резкими акцентами (*sforzando*) обрушиваются вниз. Они рисуют ту разрушительную силу, которая изломала и погубила жизнь девушки.

После этих страшных и роковых аккордов в музыке вновь наступает глубокое молчание. Это тишина, наступившая после катастрофы. Она снова передается паузой-фермой. Здесь, собственно, и наступает конец романа, то есть конец жизни девушки, с ее молодостью и надеждами. Во время этой паузы девушка осознает происшедшее. Оставшаяся жизнь возможна для нее, но только хотя бы со слабой тенью надежды на встречу с возлюбленным.

В последующем темпе I как слабые стоны возникают вновь жалобные причитания девушки: «Кабы знала я, кабы ведала...». Но жизнь и силы ее разбиты. Стоны ее по-прежнему (секвенционным ходом) пытаются подняться до кульминации. Но на-

дежды на приход возлюбленного исчезли. Вместо просветляющей силы воспоминания, которое оживляло душу девушки в первой половине романа, теперь душу ее охватывает отчаяние. Ее стоны и призывы к возлюбленному уже не доходят до кульминации. Они переходят в вопль отчаяния на внешней смене гармонии (*Des-dur*). Пауза-ферма перед последним *moderato assai* рисует момент окончательного внутреннего прозрения девушки. Стоны ее затихают. Смолкают и призывы к возлюбленному. Слова текста (*moderato assai*) «кабы знала я, кабы ведала» звучат теперь замедленно. Мелодический рисунок этих фраз, прежде устремляющихся вопрошающе вверх, теперь спускается вниз, своей интонацией утверждая и закрепляя прямое значение словесного текста. Сознанию героини полностью открывается смысл происшедшего. С каждым произносимым слогом все яснее становится ей глубина ее несчастья. Музыка и слова сливаются в едином драматическом осмыслении. Последний болезненный вопль героини как бы безответно повисает в воздухе. После паузы, в глубокой тишине возникает «постлюдия», полностью повторяющая музыкальное вступление к романсу.

КАБЫ ЗНАЛА Я

Слова А.ТОЛСТОГО

Музыка П.ЧАЙКОВСКОГО

Allegro moderato

Ф-п. *p*

Piano introduction. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The piece concludes with a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

Голос

Vocal and piano accompaniment. The vocal line is marked with a fermata. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth notes.

p

Ка — бы зна — ла я, ка — бы ве — да — ла,

Vocal and piano accompaniment for the first line of lyrics. The piano accompaniment features a long, sustained chord in the left hand.

più f

не смо — тре — ла бы из о — ко — шеч — ка я на

Vocal and piano accompaniment for the second line of lyrics. The piano accompaniment features a long, sustained chord in the left hand.

мо-лод-ца раз-у-да-ло-го, как он е-хал по на-шей

pizz f

cresc.

у-ли-це, на-бе-крень за-ло-мив-ши мур-мол-ку,

cresc.

как ли-хо-го ко-ня бу-ла-на-го, звон-ко-

f

un poco riten.

-но-го-го, дол-го-гри-во-го, су-про-тив о-кон на ды-

— бы — взы — мал!

mf

Molto più mosso, vivace

mf Ка — бы зна — ла я, ка — бы ве — да — ла, для не —

p

— го бы я не ря — ди — ла — ся, с зо — ло — той кай — мой

mf *p*

лен — ту а — лу — ю в ко — су длин — ну — ю не вле —

f

— та — ла бы, ра — но до све — ту не вста — ва — ла бы,

mf

Meno mosso

за о — ко — ли — цу не сле — ши — ла бы, в ро — се но — жень —

ff

f

— ки не мо — чи — ла бы, на про — сё — лок тот не гля — де — ла

Vivace

бы, не про — е — дет ли тем про — сёл — ком он, на ру —

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: _ке дер - жа пёс - тра со - ко - ла? Ка - бы зна - ла я, ка - бы

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: ве - да - ла!

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: (silence)

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокал: (silence)

rit. molto

Allegro moderato

Ка — бы зна — ла я, ка — бы ве — да — ла, не си —

p

— де — ла бы позд — ним ве — че — ром, при — го — рю — нив — шись, на за —

cresc.

cresc.

росо а росо

— ва — ли — не, на за — ва — ли — не, близ ко — ло — де — зя,

росо а росо

f

под — жи — да — ю — чи, да га — да — ю — чи, не при —

ff

— дет ли он, не — на — гляд — ный мой, не при —

f cresc.

— дет ли он, не — на — гляд — ный мой?

rit.

Ах! Ах! не при —

ff

rit.

Meno mosso

— дет ли он, не — на — гляд — ный мой, на — по — ить ко — ня сту — де —

f

— ной во — дой! Ка — бы

p

rit.

mf

Moderato assai

зна — ла я, ка — бы ве — да — ла! Ка — бы зна — ла я!

p

Molto rit.

Ка — бы ве — да — ла! ах!

f

Allegro moderato

p



Страшная минута

Слова и музыка П. И. ЧАЙКОВСКОГО

«Сквозное действие» «Страшной минуты» без труда открывается самой музыкой романа.

Да? или Нет? — вот его драматическое ядро. Отсюда вытекает и «сквозное действие». Это трепетно-затаенное ожидание героем решения своей судьбы, «приговора» всей его последующей жизни. Приговор этот должен стать окончательным:

Иль **нож** ты мне в сердце вонзишь,
Иль **рай** мне откроешь.

Герой крайне взволнован, но нетерпение свое сдерживает усилием воли. Внимание его поглощено женщиной, от которой зависит его судьба. Он следит за каждым ее вздохом, взглядом, движением:

Ты внимаешь, вниз склонив головку,
Очи опустив и тихо вздыхая.
Ты не знаешь, как мгновенья эти
Страшны для меня и полны значенья.

Герой прикован взглядом к той, от кого ожидает ответа. Его задача — поймать хотя бы намек на ее решение. Он не знает, что думать и чего ждать. В воздухе повисло напряженное молчание.

Как меня смущает это молчание.

Два последних слога в слове «молчание» звучат тихо, отрывисто, в них слышен тайный страх героя.

Весь романс — это «молчаливый диалог» двух людей. Вопрос задан героем как бы до начала романа. Мы застаем героев уже застигнутыми «страшной минутой» их жизни: одного ожидающим ответа, другого колеблющимся с ответом.

Сложность исполнения состоит в том, что весь романс, все его напряженное действие происходит как бы в молчанье. Вокальная партия, несмотря на красочную контрастность ее динамики, должна звучать как внутренний монолог героя. Да и невозможно себе представить, чтобы герой произносил свои слова вслух (в лоб) тому, от кого он в молчании ожидает ответа на свое «робкое признание».

И в этом состоит «секрет» и трудность исполнения романса (петь его как бы молча). Если представить себе эту «страшную минуту», оформленную «мизансценой», можно «вообразить» такую картину. Друг против друга сидят два человека. Оба молчат. Она то вздыхает, опустив голову, то вздрагивает, то слезы каплют из ее глаз. Он неотрывно смотрит на нее. Оба бледны. Дважды в течение двух-трех минут ожидания (романс поется 2—3 минуты) герой вскакивает с места («Я приговор свой жду!») и снова садится в ожидании, прикованный взглядом к своему «оракулу». Вся сцена происходит в полном молчании.

Романс делится на две крупные части. Каждая из них в свою очередь распадается на два драматических «куска».

Уже первое слово вокальной партии «Ты» (внимаешь) врезается мягкой синкопой в ткань изначально льющейся тихой и мягкой мелодии **ожидания**. Ее ритм передает осторожную, трепетную сдержанность и сосредоточенность чувств героя.

Ритм музыки ровен, метричен. Это как бы «настороженные шаги» героя, неуклонно движущегося к цели — проникнуть в душу любимой. После первого «затаенного» куска музыки возникает динамический «взрыв». Это прорывается долго сдерживаемое нетерпение героя. Меняется динамика и мелодическая структура музыки. Исчезает внутренняя сдержанность героя. Горячо, страстно и сильно звучат его слова:

Я приговор свой жду,
Я жду решения —
Иль нож ты мне в сердце вонзишь,
Иль рай мне откроешь.
Ах, не терзай меня,
Скажи лишь слово!

Следя за развитием чувств героя (за «логикой» его чувств), можно предположить, что знаменитые фразы «иль нож ты мне в сердце вонзишь, иль рай мне откроешь» нужно петь возможно проще и скромнее, не скандируя дикционно «нож» и не выделяя сладкозвучно «рай». Чувства героя слишком напряжены в ожидании ответа, и было бы нелогично произносить эти фразы с мелодраматическим эффектом. Естественно, что, повторяясь во второй части романа, где еще острее выражается напряженность чувств героя, фразы эти звучат уже вовсе дикционно «бескрасочно», вливаясь в общий поток стихийно прорвавшегося нетерпения героя.

Во второй части романа повторяется музыка первого «куска» с уже знакомой мелодией **ожидания** и с теми же осторожно вступающими синкопами. Но теперь тревога героя усиливается:

Отчего же робкое признание
В сердце так тебе запало глубоко?

(синкопа) Ты вздыхаешь, ты дрожишь и плачешь;
Иль слова любви в устах твоих немеют,
Или ты меня жалеешь, не любишь?

Особо выделяется здесь слово «жалеешь»; оно звучит почти роковым приговором для героя, если жалеет, значит — не любит. Слова «не любишь?» также произносятся героем как бы с замирающим от страха сердцем. Двумя легкими «восьмыми» они едва слетают с дрожащих губ героя.

И дальше он уже окончательно перестает владеть собой, не в силах вынести своих сомнений.

Я приговор свой жду,
Я жду решения:
Иль нож ты мне в сердце вонзишь,
Иль рай мне откроешь!
Ах, внемли же мольбе моей,
Отвечай, отвечай скорей!

Весь этот поток слов изливается в едином порыве, громко и нетерпеливо, и устремляется к кульминации романа, к слову «скорей». Мелодия льется вниз и разрешается ярким и светлым аккордом на слове «скорей» — ответ должен быть получен, он должен стать окончательным.

Этот неожиданный мажорный аккорд, сопровождающий слово «скорей», своим светом должен рассеять страх и сомнения героя, завершить его **ожидание**. После бурного взлета («взрыва») чувств героя контрастно, мягко и тихо звучат его слова:

Я приговор свой жду,
Я жду решения!

Звучат по-прежнему ритмично, в изначальной мелодической линии — к герою вернулась его прежняя сдержанность, он как бы просит прощение за бурное проявление своего нетерпения. Музыкальный отыгрыш продолжает мягкий рисунок робкого ожидания. «Страшная минута» продолжается. Ответ на вопрос не высказан. Музыка, стихая, иссякает как бы в бесконечности ожидания.

СТРАШНАЯ МИНУТА

Слова и музыка П. ЧАЙКОВСКОГО

Andante non troppo

Ф-п.

Голос

p con tenerezza

Ты вни_ма_ешь, вниз скло_нив го_лов_ку, о_чи о_пу_

стив и ти_хо възды_ха_я! Ты не зна_ешь, как мгно_венья э_ти страш_ны для ме_

dolce

ня и пол_ны зна_че_нья, как ме_ня сму_ща_ет э_то мол_

mf

- ча_ные. Я при_го_вор твой жду я жду ре_ше_нья: иль нож ты мне

mf *p*

p

в серд_це вон_зишь, иль рай мне от_кро_ешь. Ах, не тер_зай ме_ня, скажи лишь

сло_во!

mf espress.

p

От_че_го же роб_ко_е при_зна_ние в серд_це так те_

_бе за_па_ло глу_бо_ко? Ты в_зды_ха_ешь, ты дро_жишь и пла_чешь, иль слова люб_

p

_ви в у_стах тво_их не_ме_ют, и_ли ты ме_ня жа_ле_ешь, не

mf *cresc.*

лю-бишь? Я при-го-вор твой жду, я жду ре-ше-нья: иль нож ты мне

f *marc. la melodia*

в серд-це вон-зишь, иль рай мне от-кро-ешь! Ах, вне-

cresc.

- или же мо-ль-бе мо-ей, от-ве-чай, от-ве-чай ско-

рей! Я при-го-вор твой жду, я жду ре-ше-нья!

f p pp

То было раннею весной

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

А. К. ТОЛСТОЙ

В романсе Чайковский использовал приемы динамических накатов и объединения слов в единые бесцезурные волны.

Основная тема романса, его «сверхзадача» — радость возникающей новой жизни в душе героя, вызванной весенним пробуждением природы. Приподнятая взволнованность его весенних переживаний на «утре лет» передается то поднимающимися, то ниспадающими волнами музыкальных периодов. На гребнях волн звучит лейтмотив романса «то было...». Уже в прелюдии романса слышна тема весны — тема счастья. Волна этой темы, ниспадая, поддерживается новой аналогичной встречной волной, поднимающейся в другом голосе на встречу первой волне. Голос певца («то было») вступает на новом гребне волны после того, как весенние темы, перекликающиеся и догоняющие друг друга, затухают в прелюдии романса. «То было» звучит здесь на подъеме музыкальной фразы, и фраза эта ниспадает попутно со словами «раннею весной, трава едва всходила». Слова этой фразы не имеют разъединяющей их цезуры (паузы), они звучат в едином логическом потоке. И дальше

волна эта разбивается на две небольшие фразы: «ручьи текли, не парил зной и зелень рощ сквозила». Зрительные впечатления героя сменяются слуховыми. Он вспоминает, что в эту пору весны еще не слышно пастушьего рожка («труба пастушья поутру еще не пела звонко»). Но дальше перед взором героя возникают приметы ранней весны: завиток тонкого папортника, всходящая трава. В душе его рождается новый прилив восторженных эмоций. Уже на словах «был папортник тонкий» начинается подъем новой музыкальной волны к словам «то было».

Все, окружающее героя, как бы вскользь проходит через его сознание. Ни завитки папортника, ни текущие ручьи, ни едва всходящая трава, ни тени распускающихся берез прочно не останавливают на себе его внимания. Он весь поглощен своим счастьем. Любимая девушка в ответ на его признание «опустила вежды», то есть ответила взаимностью на его любовь. Он плачет, глядя на ее «милый лик». Все окружение — это лишь побочная тема к основной теме его счастливой любви. Окружающая жизнь природы созерцается им сквозь слезы счастья. Звучат возгласы «О!» («О, жизнь, о, лес, о, солнца свет, о, юность, о, надежды!»), все блестит и колеблется в лучах света. Это импрессионистическая музыкальная живопись, и над всем властвуют и все вмещают в себя слова

героя «то было...». Когда ощущение счастья в душе его достигает вершины, в музыкальном движении происходит неожиданное и резкое замедление темпа (*molto meno mosso*). И здесь изменяется значение и смысл слов, прежде звучащих взволнованно, с восторженными интонациями. Это внезапное торможение предыдущего темпа рисует как бы остановку нарастающих эмоциональных волн в душе героя. В его сознании происходит внутреннее просветление. Неожиданно, с поражающей ясностью он видит в окружающем его мире то, что замечал он лишь мимоходом, ослепленный своим счастьем. Теперь каждый предмет выступает на передний план. Не только каждое слово, но и каждый слог, каждая гласная и согласная несут в себе реальный и конкретный образ видимых героем предметов. «То было» осмысливается уже не как восторженный лирический возглас. Оно открывает путь к трансформации значения прежних затуманенных образов. «То было ран-не-ю вес-ной» — новая ступень изумления героя: «В те-ни бе-рез то было...». Идет подъем внутреннего прозрения: «То было в утро наших лет» — теперь самый воздух, прохлада весеннего утра, березы, их распускающиеся листочки — все созерцается героем в своем физически осязаемом виде.

Подобно прозревшему слепцу в «Борисе Годунове», увидевшему «и божий свет, и внука, и мо-

гилку», сознанию героя открывается реальная физическая прелесть окружающего его мира.

И дальше музыкальные периоды поднимаются к своей эмоциональной вершине. В душе героя происходит слияние личного всеобъемлющего счастья с осознанием реальности собственного бытия и бытия окружающего мира: «о счастье, о слезы!».

«О лес, о жизнь, о солнца свет» — эти слова произносятся теперь уже не на лирическом запале (О, О, О!..), но вмещают в себя осознанный смысл жизни, и смысл этот — осознанная радость бытия.

Последняя фраза романса «О свежий дух березы!» звучит как благодарность судьбе за осознанную радость бытия. Это светлый вздох души, освобожденной от груза личного субъективного счастья. В постлюдии вновь звучит музыка, повторяющая весеннюю тему прелюдии романса.

Для исполнителя очень важно петь все музыкальные периоды как бы в едином эмоциональном порыве. Но в *molto meno mosso* нужно совершенно изменить технику подачи слова и произносить слова с громадной бережностью, с четкой дикцией, чтобы не пропал ни «один волосок» в произносимых словах. Здесь каждое слово полно собственного конкретного смысла, в то время как в других частях романса слова насыщены иным подтекстом («Я ослеплен своим счастьем»).

ТО БЫЛО РАННЕЮ ВЕСНОЙ

Слова А. ТОЛСТОГО

Музыка П. ЧАЙКОВСКОГО

Allegro moderato

espress.

Ф-п.

Голос

mf

То бы _ ло ран_не _ ю ве _ сной, тра _

p *mf* *p*

_ ва ед_ва всхо _ ди _ ла, ру_чи те _ кли, не па _ рил

p

semplice

зной, и зе _ лень рощ скво _ зи _ ла; тру _ ба пас _

p

_ ту _ шья по _ ут _ ру е _ ще не пе _ ла звон _ ко,

p

и в за - вит - ках е - ще в бо - ру был па - по - рот - ник

тон - кий. То бы - ло ран - не - ю ве - сной, в те -

- ни бе - рез то бы - ло, ког - да с у - лыб - кой пре - до

мног ты о - чи о - пу - сти - ла... То на лю -

- бовь мо - ю в от - вет ты о - пу - сти - ла

веж - ды!

espress.

cresc.

f

О, жизнь! О, лес! О,

mf

солн - ца свет! О, ю - ность! О, на - деж -

f

- ды! И пла - кал я пе - ред то - бой, на

Molto meno mosso

лик твой гля - дя ми - лый... То бы - ло ран - не - ю ве -

- сной, в те - ни бе - рез то бы - ло!

ff rit.

То бы - ло в ут - ро на - ших лет! О,

ad libitum *a tempo* *con forza*

сча - стье! О, сле - зы! О, лес!

rit. *a tempo*

О, жизнь! О, солн - ца свет! О,

tenuto

све - жий дух бе - ре - зы!

tenuto

a tempo

p

В молчанье ночи тайной

С. В. РАХМАНИНОВ

А. А. ФЕТ

В построении этого романса легко обнаружить его музыкально-драматическую конструкцию и подыскать к ней характеризующий ее образ.

В романсе три части.

В медленном, тяжело льющемся *lento* (в начале романса) вступление певца «О!» звучит в течение трех четвертей такта. Это «О!» — как бы реакция лирического героя на акцентированную и как бы затрудненно звучащую тему. Движение музыки постепенно все более оживляется, появляются все

более подвижные мелодические ходы. Если в начале романса «О!» звучало в течение трех четвертей, то в следующих словах «долго буду я» каждый слог звучит уже лишь в течение одной четверти.

Дальше, на словах «в молчанье ночи тайной» в мелодии появляются восьмые, то есть постепенно уменьшается длительность пропеваемых нот и фраз. Это оживление мелодического движения переходит в более быстрый темп (*più mosso*), где видоизменяется вся мелодико-ритмическая структура музыки. В словах «Шептать и поправлять бывшие выраженья речей моих с тобой, исполненных смущенья» исчезают триоли, рисовавшие в первой части романса томную, душевную разнеженность

героя. В аккомпанементе появляются шестнадцатые уже в четко выраженном ритмическом рисунке. Музыка становится энергичной. Происходит постепенный «подъем» эмоций лирического героя. Метр дает себя чувствовать в четком и напряженном рисунке аккомпанеента и вокальной мелодии. Романс доходит до своей кульминации. И здесь наступает момент «вскипания» чувств героя: «И в опьянении, наперекор уму, заветным именем будить ночную тьму». Ритм и гармония здесь напряжены до предела. Диссонирующие аккорды (резкими триолями) как бы селятся выбросить чувства, до сих пор стеснявшие душу героя. Эти аккор-

ды как бы очищают и трансформируют его душу. В последующих ритмически устойчивых (уже в четном делении) и гармонически очищенных от диссонансов квартсекстах, звучащих победоносно и fortissimo, процесс «кипения» достигает кульминации. Все, что томило душу героя, растаяло и перешло в состояние просветленного восторга. В последующем движении музыки (rit. vivo) первая тема романса ускоряется, замирает и истает, рисуя светлое восторженное состояние лирического героя, освободившегося от тяготивших его эмоций.

В МОЛЧАНЬЕ НОЧИ ТАЙНОЙ

Слова А.ФЕТА

Музыка С. РАХМАНИНОВА

Lento

mf

ppp

pp

mf

mf

rit.

f

О, дол - го бу - ду

pp

я, в мол - чань - е

mf

p

но - чи тай - ной, ко - вар - ный ле - пет твой,

p

mf

у - лыб - ку, взор, взор слу - чай - ный,

p

mf

p

mf

p

пер_стам по_слуш_ну _ ю во _ лос,

pp

mf

во _ лос тво _ их гус _ ту _ ю прядь из мыс_лей из _ го _

pp

mf

cresc.

f

_ нять и сно _ ва при _ зы _ вать;

pp con mosso

шеп - тать и по - прав - лять бы -

con mosso

p

pp *m. d.*

cresc.

- лы - е вы - ра - жень - я ре - чей мо - их с то - бой, ис -

cresc.

f

- пол - нен - ных сму - щень - я, и в о - пья - не - нье,

f

cresc. e ritard.

на - пе - ре - кор у - му, за - вет - ным и - ме - нем бу -

cresc. e ritard.

fff

- дить ноч - ну - ю тьму, за - вет - ным

fff

и - ме - нем бу -

dim. *più vivo*

- дить - нощ - ну - ю тьму.

dim. *p più vivo*

mf

о,

p

дол - го бу - ду я, в мол - чань - е

pp

но — чи тай — ной, за — вет — ным

p

pp

p

и — ме — нем бу — дить нощ — ну — ю

rit.

rit.

тьму.

ppp

ppp

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вместо предисловия	3
От автора	4
О работе певца над голосом	6
Значение принципов К. С. Станиславского для вокальной педагогики	18
Музыкально-драматический анализ пятнадцати русских романсов	34
Вводные замечания	34
<i>Адель</i> (М. И. Глинка—А. С. Пушкин)	35
<i>Жаворонок</i> (М. И. Глинка—Н. В. Кукольник)	42
<i>О, дева чудная моя</i> (Болеро) (М. И. Глинка—Н. В. Кукольник)	47
<i>Ночной зефир струит эфир...</i> (А. С. Даргомыжский—А. С. Пушкин)	53
<i>Я все еще его люблю!</i> (А. С. Даргомыжский—Ю. Жадовская)	63
<i>На холмах Грузии</i> (Н. А. Римский-Корсаков—А. С. Пушкин)	67
<i>Редает облаков летучая гряда</i> (Н. А. Римский-Корсаков—А. С. Пушкин)	70
<i>Песнь цыганки</i> (П. И. Чайковский—Я. П. Полонский)	81
<i>Серенада</i> (П. И. Чайковский—Э. Туркети, перевод А. Горчаковой)	87
<i>Средь шумного бала</i> (П. И. Чайковский—А. К. Толстой)	93
<i>Растворил я окно</i> (П. И. Чайковский—К. Романов)	99
<i>Кабы знала я</i> (П. И. Чайковский—А. К. Толстой)	104
<i>Страшная минута.</i> (Слова и музыка П. И. Чайковского)	114
<i>То было раннею весной</i> (П. И. Чайковский—А. К. Толстой)	120
<i>В молчанье ночи тайной</i> (С. В. Рахманинов—А. А. Фет)	127

Учебно-методическое пособие

НАДЕЖДА МАТВЕЕВНА МАЛЫШЕВА

О ПЕНИИ

Из опыта работы с певцами

Методическое пособие

Редактор Г. Воронов. Лит. редактор Е. Дукалова
Художник М. Шлосберг. Худож. редактор Г. Христиани
Техн. редактор Е. Блюменталь. Корректор Э. Юровская

Н/К

Сдано в набор 01.09.87. Подп. к печ. 17.06.88. Форм. бум. 60×90¹/₈. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Печ. л. 17,0. Усл. печ. л. 17,0. Усл. кр.-отт. 18,33. Уч.-изд. л. 19,44. Тираж 6330 экз. Изд. № 8452. Зак. 1283. Цена 2 р.

Издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 12—14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

2 p.

